

Corso di Laurea
Magistrale
in Storia delle Arti e
conservazione dei
Beni artistici

Tesi di Laurea

Il sacrificio di Abramo

Viaggio iconografico
dall'epoca tardoantica
all'epoca moderna

Relatore

Ch.mo Prof. Sergio Marinelli

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Giordana Trovabene

Laureanda

Anna Gobbi
Matricola 861059

Anno Accademico

2018 / 2019

Il sacrificio di Abramo: viaggio iconografico dall'epoca tardoantica all'epoca moderna

Premessa

Capitolo 1: La storia di Abramo p. 8

1.1: le interpretazioni dei Padri della Chiesa p. 13

Capitolo 2: Lo sviluppo iconografico della vicenda del sacrificio di Isacco

2.1: ambito ebraico p. 22

2.2: ambito cristiano p. 28

2.2.1: la pittura dei primi secoli cristiani p. 30

2.2.2: la scultura dei primi secoli cristiani: i sarcofagi p. 37

2.2.3: le arti sontuarie nei primi secoli cristiani p. 45

Capitolo 3: Una particolare iconografia: Isacco bendato p. 52

Capitolo 4: L'iconografia del sacrificio in età medievale e moderna p. 65

Conclusioni p. 70

Bibliografia p. 71

Premessa

Il presente lavoro si propone di approfondire le trasposizioni iconografiche della vicenda biblica del sacrificio di Abramo, valutandone gli elementi di continuità e le modificazioni intercorse dall'epoca della prima apparizione in ambito ebraico fino a quelle di epoca moderna.

La metodologia scelta prevede un'iniziale lettura della vicenda e di conseguenza un approfondimento sulle numerose fonti storico-letterarie a partire dalle interpretazioni dei Padri della Chiesa, che generarono degli interessanti riflessi sul piano iconografico; analizzati quindi questi aspetti riguardanti le Scritture con particolare attenzione alla figura di Abramo, Isacco e Sara, quali esempi di fede ed obbedienza, e della loro storia all'interno del libro della Genesi, intendo creare un percorso visivo focalizzato sull'evento del sacrificio, suddividendo le opere scelte per tipologia e contesti artistici, al fine di individuarne le varianti e le scelte artistiche.

In questa sede si potranno prendere in considerazione alcuni esempi scelti sulla base delle caratteristiche compositive in rapporto ad una progressione cronologica così da offrire al lettore una visione in parte tematica e in parte trasversale nel tempo e nello spazio; inizierò la mia trattazione esaminando gli esempi apparsi in ambito ebraico, specificatamente in alcune sinagoghe della Palestina Romana, per poi spostarmi in ambito funerario, suddividendo le opere tipologicamente: un paragrafo dedicato alla pittura che analizza i dipinti catacombali e un paragrafo dedicata alla scultura, quindi i sarcofagi e gli oggetti funebri in cui la scena del sacrificio è notevolmente presente. In seguito, affronterò il tema in ambito monumentale, vale a dire all'interno delle prime chiese romane per poi focalizzarmi sugli esempi ravennati.

Uno specifico paragrafo è dedicato ad un particolare iconografico che ha attirato la mia attenzione: la comparsa della raffigurazione di Isacco, che al momento dell'atto sacrificale, appare con la benda agli occhi, un aspetto che non compare nelle fonti letterarie e che merita di essere chiarito, dato che la sua più antica attestazione risale a un fondo d'oro datato all'ultimo quarto del IV secolo, conservato ai Musei Vaticani. Numerosi esempi di questa iconografia di Isacco si riscontrano sia durante l'età medievale sia in quella moderna su cui mi soffermerò nel seguente studio.

Cap. 1 La storia di Abramo

La storia di Abramo inizia con la sua chiamata da parte di Dio, che gli ordina: *“Vattene dal tuo paese, dalla tua patria e dalla casa di tuo padre, verso il paese che io ti indicherò. Farò di te un grande popolo e ti benedirò, renderò grande il tuo nome e diventerai una benedizione. Benedirò coloro che ti benediranno e coloro che ti malediranno maledirò e in te si diranno benedette tutte le famiglie della terra”* (Gen.12, 1-3). Da questo passo la chiamata e la migrazione di Abramo vennero interpretate in senso allegorico, come rappresentazione di tutti coloro che intraprendono un cammino spirituale. Secondo Ambrogio¹, Abramo rappresenta la mente e in particolare il passaggio, dalla vita consumata seguendo il piacere e le attrattive corporali ad un'altra volta alla virtù che lo trasformò in un uomo sapiente e un modello da imitare. Il patriarca è un uomo timorato di Dio, credette alla promessa di Dio senza ricevere nulla in cambio, dimostrando una fede lodevole e degna di essere proclamata altamente come ricorda Agostino (*Discorsi* 113 A, 10).

La partenza di Abramo dalla città natale di Carran avvenne quando lui aveva settantacinque anni, portò con sé il nipote Lot e la moglie Sara. All'arrivo a Canaan il Signore gli apparve e gli disse. *“alla tua discendenza darò questo paese”* (Gen. 12, 4-9) e così Abramo gli costruì un altare e in seguito s'incamminò con la famiglia verso Negheb, dove si accampò. Da lì scese in Egitto a causa di una carestia, ma sul punto d'entrata nel paese disse alla moglie Sara: *“Vedi, io so che sei una donna dall'aspetto avvenente. Quando ti vedranno gli egiziani penseranno: Costei è sua moglie, e mi uccideranno mentre lasceranno te in vita. Dì dunque che sei mia sorella”*.

L'Egitto, terra di dissolutezze: lussuria, cupidigia e passioni sfrenate costringono Sara a mentire per proteggere il marito, sebbene fosse realmente anche suo fratello consanguineo. Il faraone prese dunque, Sara, e riempì “il fratello” di molte ricchezze. Questa unione scatenò l'ira del Signore che colpì il faraone e la sua casa con grandi piaghe, così che chiarita la parentela, i due sposi furono accompagnati alla frontiera con i loro averi. La provvidenza divina intervenne preservando la castità di Sara e aiutando Abramo ad evitare la punizione del Faraone, che godendo di così tanto favore dal cielo lo ha graziato.

La coppia accompagnata dal nipote Lot tornò nel Negheb, fino a Betel, luogo in cui in precedenza, aveva costruito l'altare. Entrambi gli uomini ora avevano un'enorme ricchezza in bestiame, a

¹ Ambrogio, *Abramo* 2, 1-2.

cui il più anziano aggiungeva argento e oro²; ben presto sorse una lite tra i mandriani di Abramo e quelli di Lot che impediva loro di abitare insieme a causa delle loro ricchezze. Così zio e nipote si separarono, Lot scelse la valle del Giordano e piantò le tende vicino alla città di Sodoma, mentre Abramo si stabilì nel paese di Canaan e qui il Signore gli disse. *“Alza gli occhi e dal luogo dove tu stai, spingi lo sguardo verso il settentrione e il mezzogiorno, verso l’oriente e l’occidente. Tutto il paese che tu vedi io lo darò a te e alla tua discendenza per sempre.”*³Poi aggiunse: *“Tutto il paese che tu vedi, io lo darò a te e alla tua discendenza per sempre. Renderò la tua discendenza come la polvere della terra: se uno può contare la polvere della terra, potrà contare anche i tuoi discendenti. Alzati, percorri il paese in lungo e in largo, perché io lo darò a te».*

Poi Abram si spostò con le sue tende e andò a stabilirsi alle Querce di Mamre, che sono ad Ebron, e vi costruì un altare al Signore. Nel frattempo, gli invasori di Sodoma e Gomorra catturarono Lot, così Abramo insieme a trecentodiciotto schiavi partì per salvare il nipote e il popolo. Quando Abramo fu di ritorno, Melchisedech re di Salem, gli offrì pane e vino e lo benedisse. In cambio il benedetto offrì la decima di tutto al re. Dopo tali fatti, questa parola del Signore fu rivolta ad Abramo in visione: *«Non temere, Abram. Io sono il tuo scudo; la tua ricompensa sarà molto grande».* Rispose Abram: *«Mio Signore Dio, che mi darai? Io me ne vado senza figli e l’erede della mia casa è Eliezer di Damasco».* Soggiunse Abramo: *«Ecco a me non hai dato discendenza e un mio domestico sarà mio erede».* Ed ecco gli fu rivolta questa parola dal Signore: *«Non costui sarà il tuo erede, ma uno nato da te sarà il tuo erede».* Poi lo condusse fuori e gli disse: *«Guarda in cielo e conta le stelle, se riesci a contarle»* e soggiunse: *«Tale sarà la tua discendenza».* Egli credette al Signore, che glielo accreditò come giustizia. E gli disse: *«Io sono il Signore che ti ho fatto uscire da Ur dei Caldei per darti in possesso questo paese».* Rispose: *«Signore mio Dio, come potrò sapere che ne avrò il possesso?».* Gli disse: *«Prendimi una giovenca*

² “La ricchezza in bestiame è interpretata con i sensi irrazionali del corpo, l’argento con la parola e l’oro con la mente, in quanto Abramo governa i sensi irrazionali, sottomettendoli alla parola ornata di fede e purificata dalla grazia, mentre la sua mente è piena di prudenza. La ricchezza del sapiente consiste: nella sensazione, nella parola e nella mente” Ambrogio, *Abramo*, 2, 5, 20-2.

³ Genesi 13, 14- 15.

di tre anni, una capra di tre anni, un ariete di tre anni, una tortora e un piccione». Andò a prendere tutti questi animali, li divise in due e collocò ogni metà di fronte all'altra; non divise però gli uccelli. Gli uccelli rapaci calavano su quei cadaveri, ma Abramo li scacciava. Mentre il sole stava per tramontare, un torpore cadde su Abramo, ed ecco un oscuro terrore lo assalì. Allora il Signore gli disse: *«Sappi che i tuoi discendenti saranno forestieri in un paese non loro; saranno fatti schiavi e saranno oppressi per quattrocento anni. Ma la nazione che essi avranno servito, la giudicherò io: dopo, essi usciranno con grandi ricchezze. Quanto a te, andrai in pace presso i tuoi padri; sarai sepolto dopo una vecchiaia felice. Alla quarta generazione torneranno qui, perché l'iniquità degli Amorrei non ha ancora raggiunto il colmo*». Quando, tramontato il sole, si era fatto buio fitto, ecco un forno fumante e una fiaccola ardente passarono in mezzo agli animali divisi. In quel giorno il Signore concluse questa alleanza con Abramo:

«Alla tua discendenza io do questo paese dal fiume d'Egitto al grande fiume, il fiume Eufrate; il paese dove abitano i Keniti, i Kenizziti, i Kadmoniti, gli Hittiti, i Perizziti, i Refaim, gli Amorrei, i Cananei, i Gergesei, gli Evei e i Gebusei»⁴. In seguito l'impossibilità di Sara di concepire un figlio, la costrinse a invitare il marito a unirsi alla schiava Agar e fu così che nacque Ismaele; poco dopo ad Abramo apparve nuovamente il Signore che gli disse *“«Io sono Dio onnipotente: cammina davanti a me e sii integro. Porrò la mia alleanza tra me e te e ti renderò numeroso molto, molto»*. Subito Abramo si prostrò con il viso a terra e Dio parlò con lui: *“Eccomi: la mia alleanza è con te e sarai padre di una moltitudine di popoli. Non ti chiamerai più Abram ma ti chiamerai Abraham perché padre di una moltitudine di popoli ti renderò. E ti renderò molto, molto fecondo; ti farò diventare nazioni e da te nasceranno dei re. Stabilirò la mia alleanza con te e con la tua discendenza dopo di te di generazione in generazione, come alleanza perenne, per essere il Dio tuo e della tua discendenza dopo di te. Darò a te e alla tua discendenza dopo di te il paese dove sei straniero, tutto il paese di Canaan in possesso perenne; sarò il vostro Dio”⁵*.

Dopo questa apparizione ebbe luogo la circoncisione di Abramo e di tutti i maschi della sua discendenza come segno dell'alleanza con Dio. Poi il Signore aggiunse: *«Quanto a Sarai*

⁴ Genesi 15, 1- 21.

⁵ Genesi 17, 1- 8.

*tua moglie, non la chiamerai più Sarai, ma Sara. Io la benedirò e anche da lei ti darò un figlio; la benedirò e diventerà nazioni e re di popoli nasceranno da lei».*⁶ Nel capitolo successivo dopo l'ospitalità di Abramo verso i tre uomini, essi gli dissero: «Dov'è Sara, tua moglie?». Rispose: «E' là nella tenda». Il Signore riprese: «Tornerò da te fra un anno a questa data e allora Sara, tua moglie, avrà un figlio». Intanto Sara stava ad ascoltare all'ingresso della tenda ed era dietro di lui. Abramo e Sara erano vecchi e avanti negli anni; era cessato a Sara ciò che avviene regolarmente alle donne. Allora Sara rise dentro di sé e disse: «Avvizzita come sono dovrei provare il piacere, mentre il mio signore è vecchio!». Ma il Signore disse ad Abramo: «Perché Sara ha riso dicendo: Potrò davvero partorire, mentre sono vecchia? C'è forse qualche cosa impossibile per il Signore? Al tempo fissato tornerò da te alla stessa data e Sara avrà un figlio». Allora Sara negò: «Non ho riso!», perché aveva paura; ma quegli disse: «Sì, hai proprio riso». In seguito, nacque Isacco e così Agar e Ismaele furono cacciati. Nel capitolo 22⁷ è così narrato, il sacrificio di Isacco: «Dopo queste cose, Dio mise alla prova Abramo e gli disse: «Abramo, Abramo!». Rispose: «Eccomi!». Riprese: «Prendi tuo figlio, il tuo unico figlio che ami, Isacco, va' nel territorio di Moria e offrilo in olocausto su di un monte che io ti indicherò». Abramo si alzò di buon mattino, sellò l'asino, prese con sé due servi e il figlio Isacco, spaccò la legna per l'olocausto e si mise in viaggio verso il luogo che Dio gli aveva indicato. Il terzo giorno Abramo alzò gli occhi e da lontano vide quel luogo. Allora Abramo disse ai suoi servi: «Fermatevi qui con l'asino; io e il ragazzo andremo fin lassù, ci prostreremo e poi ritorneremo da voi». Abramo prese la legna dell'olocausto e la caricò sul figlio Isacco, prese in mano il fuoco e il coltello, poi proseguirono tutt'e due insieme. Isacco si rivolse al padre Abramo e disse: «Padre mio!». Rispose: «Eccomi, figlio mio». Riprese: «Ecco qui il fuoco e la legna, ma dov'è l'agnello per l'olocausto?». Abramo rispose: «Dio stesso provvederà l'agnello per l'olocausto, figlio mio!». Proseguirono tutt'e due insieme; così arrivarono al luogo che Dio gli aveva indicato; qui Abramo costruì l'altare, collocò la legna, legò il figlio Isacco e lo depose sull'altare, sopra la legna. Poi Abramo stese la mano e prese il coltello per immolare suo figlio. Ma l'angelo del Signore lo chiamò dal cielo e gli disse:

⁶ Genesi 17, 15- 16.

⁷ Genesi 22, 1- 19.

*«Abramo, Abramo!». Rispose: «Eccomi!». L'angelo disse:
«Non stendere la mano contro il ragazzo e non fargli alcun male! Ora so che tu temi Dio e non mi
hai rifiutato tuo figlio, il tuo unico figlio». Allora Abramo alzò gli occhi e vide un ariete impigliato
con le corna in un cespuglio. Abramo andò a prendere l'ariete e lo offrì in olocausto invece del
figlio. Abramo chiamò quel luogo: «Il Signore provvede», perciò oggi si dice: «Sul monte il
Signore provvede». Poi l'angelo del Signore chiamò dal cielo Abramo per la seconda volta e disse:
«Giuro per me stesso, oracolo del Signore: perché tu hai fatto questo e non mi hai rifiutato tuo
figlio, il tuo unico figlio, io ti benedirò con ogni benedizione e renderò molto numerosa la tua
discendenza, come le stelle del cielo e come la sabbia che è sul lido del mare; la tua discendenza si
impadronirà delle città dei nemici. Saranno benedette per la tua discendenza tutte le nazioni della
terra, perché tu hai obbedito alla mia voce». Poi Abramo tornò dai suoi servi; insieme si misero in
cammino verso Bersabea e Abramo abitò a Bersabea.*

1.1 Le interpretazioni dei Padri della Chiesa

La vicenda della storia di Abramo ha stimolato numerose interpretazioni da parte dei Padri della Chiesa, che fin dai primi secoli colsero il legame tra i due Testamenti, professandone l'unità.

Mi soffermerò perciò sugli scritti di coloro che approfondirono l'importanza della figura di Abramo e della vicenda del sacrificio del figlio Isacco a cominciare dalla testimonianza del II secolo d. C. di Melito di Sardi, che scrisse il primo trattato sulla Pasqua a noi conosciuto, si sofferma sull'importanza tipologica del sacrificio di Isacco. Uno di questi è la preparazione del Mistero nell'Antico Testamento, infatti Melito scrive che per contemplare il Mistero di Dio è necessario guardare alle figure di Abele ucciso in modo simile a lui e a Isacco similmente legato⁸. Isacco è quindi una parte del mistero rivelato e attualizzato completamente in Cristo. Melito aggiunge in riferimento a Gesù Cristo che come un ariete fu legato (Gen 22, 9), come un agnello fu rasato, come una pecora fu sacrificato (Is 53, 7) e come un agnello fu crocifisso; portò la legna sulle sue spalle e fu condotto verso la morte come fu Isacco da suo padre (Gen 22, 6). Isacco stette in silenzio, sebbene legato, non emise alcun suono, nemmeno davanti alla spada, al fuoco e senza sofferenza alcuna, portò con forza la figura di Dio.⁹

Paczkowski,¹⁰ riporta il testo del vescovo e scrive: "For the Lord was a lamb like the ram which Abraham saw caught in a Sabek tree. But the tree displayed the cross, and the place Jerusalem, and the lamb, the Lord...", quindi sottolinea come l'aspetto più importante di questi scritti sia il parallelo tra il sacrificio dell'ariete al posto di Isacco e il sacrificio di Cristo per il riscatto dell'umanità; inoltre è cruciale l'idea dell'ariete impigliato nell'albero, come Cristo legato alla croce nella terra di Gerusalemme.

Un'altra importante testimonianza è quella di Tertulliano, nell'opera *Adventus Judeos*,¹¹ in cui tratta del tema della Passione di Cristo e quindi come sua prefigurazione cita la figura di Isacco:

"when he was led by his father as a victim and carried the wood himself, he was already proclaiming the death of Christ, offered as victim by the Father and carrying the cross of his own passion himself".¹² A questo autore si deve la prima chiara comparazione tra il legno portato da

⁸ S. G. Hall, *Melito of Sardis. Qn Pasha and fragments, testo e traduzione, 1979, p.33.*

⁹ Cantalamessa, *I più antichi Testi pasquali della Chiesa, fram. 9; pp. 141-142.*

¹⁰ M. C. Paczkowsky, *The sacrifice of Isaac in early patristic exegesis, in The sacrifice of Isaac in the three monotheistic religion, (a cura di) F. Manns, 1995.*

¹¹ Adv. Jud. X, 5; CCL 2, 1375.

¹² Adv. Jud. X 5; CCL 2, 1376.

Isacco per il sacrificio e la croce portata da Cristo.

Tra i Padri latini, il primo che interpreta il sacrificio di Isacco è Cipriano di Cartagine che afferma che i patriarchi, i profeti e tutti gli uomini giusti, anticipavano la figura di Cristo, in particolare Isacco, che quando fu offerto dal padre per essere sacrificato, prefigura Cristo in quanto vittima; inoltre, sottolinea l'importanza della pazienza, caratteristica che accomuna i Cristiani al Signore, un'allusione a Gen 22 riferito all'esempio dato da Gesù durante la passione.¹³

Clemente Alessandrino, sviluppa la figura di Isacco in *Paedagogus*¹⁴; in cui si ritrova la corrispondenza tra il Figlio di Dio e quello di Abramo, in termini di vittime sacrificali e quindi "portatori" della croce, il primo, della legna, il secondo. Negli *Stromata*,¹⁵ seguendo Filone, ripropone Isacco come il simbolo del perfetto uomo, colui che possiede la "scienza infusa" e per questo in lui si può vedere la figura di Cristo; inoltre un chiaro riferimento si trova nei tre giorni che precedono il sacrificio sono interpretati dall'autore come segno e richiamo alla Trinità.

Ireneo (140-202-3), nell'opera *Adventus Haereses*, cita la figura di Abramo come colui da cui discendevano gli apostoli, che "lasciata la barca al padre, seguivano il verbo" (Mt 4, 22). Prosegue scrivendo. "giustamente anche noi, che abbiamo la stessa fede di Abramo, presa la croce come Isacco, presa la legna, seguiamo lui; in Abramo l'uomo aveva imparato a seguire il Verbo di Dio, offrendo volentieri in sacrificio il suo proprio figlio diletto. Dunque, Abramo essendo profeta e avendo visto mediante lo Spirito il giorno della venuta del Signore e l'economia della passione mediante la quale egli e tutti quelli che credono a Dio come lui sarebbero stati salvati, esule grandemente."¹⁶

Origene di Alessandria e le sue Omelie sulla Genesi pronunciate tra il 239 e il 243 a Cesarea mettono in relazione il testo della Genesi e l'insegnamento del Nuovo Testamento, con la volontà di mostrarne l'unità e la complementarietà. Esalta in particolar modo la figura di Abramo, grande uomo di fede e caratterizzato da spirito profetico. Le omelie sono giunte a noi nella traduzione latina di Rufino che risale al 400-04, in cui è evidente come Origene analizzi ogni versetto relativo alla Genesi e tratta con particolare coinvolgimento l'episodio del sacrificio, in cui Abramo risponde

¹³ Pazkowsky, op.cit., p.110.

¹⁴ Paed. I, 5, 23 1-2: SC 70, 150-153.

¹⁵ Strom. I, 5, 31,3: SC 30, 68.

¹⁶ Ireneo, Adv. Haer, IV, 5 (a cura di) Enzo Bellini, 1981, pp.312-3.

a Dio dicendo: *“Eccomi”* e Dio prosegue. *“Prendi il tuo figlio carissimo, che ami, Isacco e offrilo a me. Va in un luogo elevato e là offrilo in olocausto su uno dei monti che ti mostrerò”*¹⁷. Egli scrive che Abramo non dubita perché è fermamente convinto che colui che gli aveva detto: *“i tuoi discendenti saranno chiamati nel nome di Isacco”* (Gen 21, 12) non stesse mentendo. Inoltre l'autore riflette sulla scelta di raggiungere un luogo elevato immedesimandosi nel padre, che durante il percorso viene assalito dai pensieri sulla scelta da compiersi, diviso tra i sentimenti della carne e la fedeltà verso Dio¹⁸; questa salita al monte fa sì che metaforicamente la mente del padre si predisponga ad accondiscendere alla volontà divina che solo il terzo giorno sarà portata a compimento. Il racconto prosegue: *“Guardando Abraham vide il luogo di lontano e disse ai suoi servi: sedetevi qui con l'asina, io e il fanciullo andremo fin là e quando avremo adorato ritorneremo da voi.”*¹⁹ Lungo il tragitto verso il luogo indicato²⁰: *“Abramo prese la legna per l'olocausto, vi pose sopra Isacco suo figlio, e prese nelle sue mani il fuoco e la spada e si avviarono insieme.”*

Isacco porta lui stesso la legna e per questo diviene figura di Cristo, *“la sovranità sarà sulle tue spalle”* (Is 9, 5-6) che non è altro che la croce. Per questa ragione la vicenda del sacrificio viene letta in occasione della Pasqua, quando il “vero Isacco” viene fissato al patibolo della croce per salvare l'umanità.

In questo episodio Origene assegna ad Isacco oltre il ruolo della vittima anche quello di sacerdote, in quanto portare la legna per l'olocausto è compito di quest'ultimo. Raggiunto il luogo prefissato, Isacco chiese al padre dove fosse la pecora da sacrificare e la risposta fu: *“Dio stesso si provvederà*

¹⁷ Genesi 22, 1-2

¹⁸ Origene, Omelie sulla Genesi, pp. 140-3. L'autore ricorda inoltre che il terzo giorno è sempre stato adatto ai misteri: infatti anche il popolo uscito dall'Egitto offre a Dio il sacrificio e si purifica in quel giorno; inoltre è il giorno della resurrezione del Signore. Per Cesario di Arles, *Sermoni 84, 2*: il terzo giorno si rivela come simbolo della trinità.

¹⁹ Genesi 22, 4- 5. V. Cesario di Arles, *Sermoni 84, 3* ritiene che i servitori con l'asino rappresentino il popolo giudaico che non poteva raggiungere il luogo del sacrificio, poiché esso non aveva creduto in Cristo, mentre l'asino simboleggia la sinagoga.

²⁰ Cesario di Arles (470-542), nei suoi *Sermoni* scrisse: *“Il luogo indicato era lo stesso in cui il primo Adamo fu sepolto un tempo (Ne 3, 21) detto luogo del Calvario per il fatto che la prima testa della razza umana fu sepolta là; si può credere che il sangue prezioso abbia corporalmente redento le ceneri del peccatore antico, degnandosi di toccarlo con le sue gocce”*

la pecora per l'olocausto, figlio"²¹. Raggiunto il luogo indicato Abramo e Isacco non deposero i calzari come fu chiesto a Mosè e qui:

“Abraham stese la sua mano per prendere la spada e scannare il suo figlio. E l'angelo del Signore lo chiamò dal cielo e disse: Abraham, non mettere la tua mano sopra il fanciullo e non fargli niente. Ora infatti so che tu temi Dio"²². Il testo continua: *“E volgendosi indietro a guardare, Abraham vide coi suoi occhi, ed ecco un ariete era impigliato per le corna ad un rovetto”*, facendo presagire nell'animale un'altra figura cristologica, in quanto stando impigliato nel rovetto richiamava il patimento provato da Cristo durante la passione. Esichio²³ ricorda che: lo stesso rovetto nella versione dei LXX è chiamato albero di *sabec* che significa “venia, perdono”, rafforzando così l'interpretazione dell'intero episodio come prefigurazione della passione di Cristo, in quanto oltre ad essere costituito di legno come tutti gli alberi, annuncia il perdono dei peccati che la morte di Cristo sulla croce ha mostrato a tutti i credenti.

Inoltre, come sottolineato da Origene, l'animale sacrificato al posto del fanciullo, ben si presta a rappresentare la parte corruttibile e terrena di Cristo, di cui condivide il medesimo destino; mentre Isacco anch'egli figura cristologica, ne rappresenta la parte divina rispondendo pienamente alla doppia natura di Cristo. Nel Nuovo testamento si legge infatti che Cristo dice ai giudei: *“Vostro padre Abramo si rallegrò al pensiero che avrebbe visto il mio giorno; lo vide e fu deliziato”* (Gv 8, 56). Giovanni Crisostomo in questo passo si chiede come avesse fatto Abramo a vedere Cristo sulla croce, dato che visse tanto tempo prima e giunse alla conclusione che lo vide in un'immagine adombrata, perché nel Vecchio testamento si prefigurano gli eventi del Nuovo in modo sfumato; l'agnello di Dio purificò il mondo intero, liberò gli esseri umani dall'errore e li guidò verso la verità.

²¹ Genesi 22, 8.

²² Genesi 22, 10-12. Beda il Venerabile, nelle *Omellerie sul Vangelo* 2,13, sottolinea che il timore di Abramo verso Dio era già chiaro a quest'ultimo, e questo esempio era utile per istruire gli uomini.

²³ Esichio di Gerusalemme, *Commento al Levitico*, I, 5; V, 16.

Un altro importante autore, Atanasio ²⁴(296-373) ricorda che il sacrificio non fu richiesto per il bene di Isacco, ma per quello di Abramo, che fu messo alla prova attraverso la chiamata a compiere questa offerta, ribadendo che la morte di Isacco non avrebbe procurato la libertà di questo mondo, perché quest'ultima si sarebbe potuta ottenere solo per mezzo della morte del Nostro Salvatore, “*per le cui piaghe noi siamo stati tutti guariti*” (Is 53,5).

Anche San Paolo celebra le virtù di Abramo e ricorda che sebbene fosse chiamato *principe* dagli hittiti, non possedeva un solo pezzo di terra; lo esalta soprattutto per la sua umiltà, in quanto non si affanna nell'accumulare beni terreni, ma “*attende la città dalle salde fondamenta il cui architetto e costruttore è Dio stesso*” (Eb 11, 10). La fede di Abramo fu ricompensata, il Signore lo benedì e gli assicurò che avrebbe moltiplicato la sua discendenza, in seguito “*Isacco costruì in quel luogo un altare, invocò il nome del Signore e lì piantò una tenda*” (Gen 26, 12-25).

Sant’Ambrogio, uno dei quattro Padri della Chiesa Occidentale, nella sua opera *De Abraham* tratta la storia del patriarca di cui sottolinea la *deuotio*, intesa come obbedienza e fiduciosa adesione a Dio. Fin dalla prima prova a cui viene sottoposto, vale a dire abbandonare la casa paterna e la sua parentela, l’autore intende l’uscita dal modo di vivere terreno e dai piaceri mondani, infatti chi desidera unirsi a Dio deve lasciare le cose corruttibili, ma decide di portare con sé il nipote Loth.²⁵ Dunque, intraprende il viaggio fino a Sichem e durante il tragitto si nota come Abramo sia presentato come essere imperfetto, fragile come qualsiasi altro uomo che è in cammino spirituale.²⁶ L’arrivo in Egitto, paese dai costumi rozzi e barbari,²⁷ rende protagonista la figura di Sara, che a causa della sua bellezza, su consiglio del marito si finge sua sorella per salvargli la vita e diviene stimolo per l’autore di considerare l’importanza di prendere in moglie una donna di buoni costumi e di pari dignità sociale per una buona riuscita dell’unione; così come la punizione inflitta al faraone

²⁴ Atanasio, *Epistole festali* 6.

²⁵ Ambrogio, *De Abraham*, I, 2, 4. Abramo: opere esegetiche vol. II, traduzione italiana (a cura di) Franco Gori, p. 37, 1984

²⁶ Ambrogio, *op.cit.*, ricorda che Abramo era caldeo e condivideva col suo popolo la credenza in molte superstizioni: la divinità si trovava in ogni cosa visibile, ad esempio: dèi erano considerate le stelle, pp.141-2.

²⁷ Didimo il Cieco, in *Genesi*, p. 225: sottolinea come la carestia colpì gli abitanti di quella terra che si preoccupavano solo di cose terrene, così Abramo andò là per soggiornarvi ed essere solidale con le vittime dell’evento drammatico.

istruisce sull'importanza di salvaguardare il matrimonio e non insidiare le mogli d'altri; il sovrano seppur un barbaro conosce la legge naturale e fa scortare i due sposi fuori dal paese. Sara è anch'ella rivestita di virtù, domina i sensi del corpo, è saggia e pudica. Anche in questa occasione Abramo: “che dispregiò ogni cosa, riottenne da Dio ogni cosa moltiplicata” e nel momento di dividere le proprietà col nipote, quest'ultimo, più debole sceglie i vizi e la deviazione che gli procureranno la prigionia, mentre il patriarca accorse a liberarlo e grazie a Dio ne uscì vittorioso e poco dopo ebbe la promessa della nascita di Isacco, vero figlio legittimo e suo erede. Riguardo alla scena del sacrificio di quest'ultimo, Ambrogio (*De Offic. 1, 119=PL 16, 58-59*) esalta le virtù di Abramo con queste parole: “*sapienza nel credere in Dio, giustizia nel rendere a Dio ciò che aveva ricevuto, fermezza nell'ubbidire e temperanza nel modo di eseguire il comando*”.

Agostino, vescovo di Ippona e importante Padre della Chiesa occidentale, non commentò direttamente la storia dei patriarchi, ma spesso vi fece riferimento come nell' importante opera dei *Discorsi* (113 A, 10) in cui ricorda la grandezza di Abramo, che sebbene non avesse ricevuto nulla da Dio gli credette immediatamente e lasciò la sua terra. Ne, *La Città di Dio* (16, 19) nuovamente messo alla prova Abramo ebbe fede nell'intervento divino, quando il faraone prese Sara, ancora una volta ebbe ragione di credergli. Ancora in quest'opera (16, 22) Agostino ricorda la figura di Melchisedech, sacerdote di Dio l'Altissimo, interpretato con il supporto di Sal 110, 4: *Tu sei sacerdote in eterno nella successione a Melchisedech*, come figura di Cristo e con lui appare il primo sacrificio ora offerto ai cristiani e quando Abramo prepara gli animali richiesti per il sacrificio, Agostino (16, 24. 2) ne fa delle allegorie: “*la vitella simboleggiava la popolazione posta sotto il giogo della Legge, la capra era la stessa popolazione che l'avrebbe trasgredita, l'ariete la stessa popolazione che avrebbe avuto un re*; sottolineando l'impossibilità per le tortore, considerate animali spirituali di poter essere divise. L'età di tre anni degli animali da sacrificare è spiegata seguendo i tre significativi periodi di tempo: da Adamo a Noè, da lui ad Abramo e da lui al re Davide, il primo re considerato nel regno del popolo d'Israele per volontà del Signore dopo che Saul fu destituito. I predatori che tentano di mangiare i cadaveri vengono scacciati dal patriarca, che ci istruisce sulla perseveranza, caratteristica necessaria al vero credente. Riguardo il figlio che Abramo ebbe dalla schiava Agar, Agostino ricorda che fu la moglie Sara a consigliarglielo, usando il diritto di cui l'Apostolo dice: *Eguale anche l'uomo non ha autorità sul suo corpo, ma la donna* (1 Cor 7, 4). Perciò Abramo fu considerato un genitore libero, che

rimasto fedele alla moglie, aveva soddisfatto la volontà di lei e non il proprio piacere.²⁸

Giovanni Crisostomo (345-407) pronunciò sessantasette omelie sulla Genesi nel 389, finché era sacerdote ad Antiochia, evitò spiegazioni allegoriche e figurate per concentrarsi sulle figure bibliche in quanto modelli di virtù da imitare.²⁹ L'autore presenta Abramo quale uomo timorato di Dio, caratteristica dimostrata dal modo in cui credeva nelle parole divine che accettava senza lamentarsi (Omelie sulla Genesi 31, 1), virtù di cui si accorse anche il faraone, che lasciò libero l'uomo che godeva di così tanto favore dal cielo (Omelie 32, 21). Non manca l'esaltazione del patriarca per la sua umiltà e moderazione, mentre il nipote Lot, che non possedeva oro e argento, era moralmente privo di rettitudine e delle ricchezze spirituali di Abramo (33, 4-5, 15). In merito alla scena del sacrificio, Giovanni insiste su come questo avvenne come prefigurazione della croce. Pertanto anche Cristo disse ai Giudei: *Vostro padre Abramo si rallegrò al pensiero che avrebbe visto il mio giorno; lo vide e fu deliziato* (Gv 8, 56); l'ariete fu offerto al posto di Isacco, così qui l'agnello razionale fu offerto per il mondo. Il primo fu offerto dal padre in olocausto, il secondo suo Padre lo concesse al mondo (Omelie 47, 14.) Giovanni Crisostomo in questo passo si chiede come avesse fatto Abramo a vedere Cristo sulla croce, dato che visse tanto tempo prima e giunse alla conclusione che lo vide in un'immagine adombrata, perché nel Vecchio Testamento si prefigurano gli eventi del Nuovo in modo sfumato; l'agnello di Dio purificò il mondo intero, liberò gli esseri umani dall'errore e li guidò verso la verità. Paolo scrive: *Colui che realmente non risparmiò il figlio suo, ma lo consegnò per il bene di tutti – come non potrà garantirci ogni dono insieme a lui?* (Rm 8, 32). Così il Vangelo secondo Matteo precisa che il Signore Gesù è figlio di Abramo, la trasmissione della promessa collega Isacco a Gesù che eredita e realizza la promessa. Sulle orme dell'interpretazione del Nuovo Testamento (Gal.3, 6-9; Rom 4) Abramo è presentato come *uir perfectus*, modello del perfetto cristiano ed esempio di fede, che sebbene abbia commesso l'errore

²⁸ Agostino, La città di Dio, 16, 25 in CCL Corpus Christianorum, series Latina, 47-48, 1953

²⁹ M. Sheridan, la Bibbia commentata dai Padri, Antico Testamento, Genesi vol. II, 2004, pp. 18-19: la sua collezione di omelie rappresenta il più esteso commento sulla Genesi che sia sopravvissuto dall'epoca della Chiesa antica.

di avere un figlio da una schiava (fatto che, al tempo in cui, visse non era proibito), ricevette ugualmente il perdono e la misericordia divina. Inoltre, la storia narra che fu Sara ad intimare al marito di unirsi alla schiava Agar, in quanto non era in grado di garantirgli una discendenza. Questo gesto, è commentato da Ambrogio che lo trova utile per insegnare alle mogli a non essere gelose, sentimento che spesso porta alla follia e ricorda a entrambi i coniugi di non essere adulteri, in quanto aventi gli stessi obblighi di fedeltà coniugale.

La nascita del figlio della schiava è giustificata da San Paolo: *“E ’stato scritto che Abramo ebbe due figli, uno dalla schiava, uno dalla libera. Ma quello avuto dalla schiava è nato secondo la carne, quello invece avuto dalla libera è nato secondo la promessa. Queste cose sono espresse in senso allegorico. Infatti, questi sono i due testamenti: il primo proviene dal monte Sinai, che genera per schiavitù, ed è Agar”* (Gal 4, 22-31). Infatti, dalla generazione di Abramo discendono due popoli, il primo è quello dei Giudei, schiavo della lettera della Legge, il secondo è il popolo cristiano che ha ricevuto la libertà della grazia per la remissione dei peccati. Quando Abramo divenne padre il suo nome divenne *Abraham* e così fu per Sara³⁰, in cui l’aggiunta di una lettera ebbe il valore di esprimere la grazia del dono divino, Sara infatti significa “inizio”, “mio primato”, con l’aggiunta diviene “colei che governa”, perché ebbe da Dio il primato della virtù e della grazia, da lei avrebbero avuto origine nazioni e re di popoli, affinché in lei fosse rappresentata non la figura della sinagoga, ma della Chiesa. Anche Ambrogio si sofferma sulla personalità di Sara, sia in riferimento all’ospitalità di Abramo, in quanto vi partecipa impastando *le tre misure di fior di farina*, lei che è prefigurazione della Chiesa custodisce la fede nell’intimo quando professa la trinità della medesima divinità e adora in eguale misura il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo, sia nel momento in cui Dio gli annuncia la sua gravidanza, lei si trova nella tenda per sottolinearne il pudore e la modestia. Dopo la nascita di Isacco, la figura di Sara è ancor più enfatizzata, quando chiede ad Abramo di cacciare la schiava e suo figlio, in nessun luogo della Scrittura Dio ha detto: *“Ascolta la voce di tua moglie”*. Sara è la vera virtù, la vera sapienza; Agar è la furbizia, al servizio di una virtù più perfetta. La schiava ha partorito servi, affinché la Chiesa li rendesse liberi e chiamasse i popoli dalla servitù alla libertà, dalla colpa all’innocenza, dal peccato alla grazia.³¹ Al momento della richiesta di Dio di sacrificare il figlio Isacco, Abramo non esita, anzi parte all’alba e porta tutto l’occorrente personalmente benché anziano e ricco di servi.

³⁰ Secondo la versione dei Settanta il nome di Sara divenne Sarra, per il testo ebraico da Sarai divenne Sara.

³¹ Ambrogio, *op. cit.*, pp.234-235.

Oltre al figlio porta con sé solo due servitori e un'asina, animale in cui è prefigurato il Popolo dei gentili, un tempo sottoposto al carico, ora sottoposto a Cristo. Isacco è dunque il tipo di Cristo che si avvia alla passione e per questo secondo Ambrogio arriva al luogo indicato sopra un'asina, per simboleggiare il popolo della Nazioni che avrebbe creduto³², infatti, con i sacri ministeri si consacra la vittima e si annuncia quella futura: Isacco si portò la legna, Cristo si portò il patibolo della croce; Abramo accompagnò il figlio, il Padre accompagnò Cristo, non era solo Isacco e non era solo Gesù. Anche la legatura delle mani e dei piedi è fatta dal padre per evitare che il figlio, ritraendosi sotto l'azione del fuoco, commettesse peccato. Qui però il figlio venne salvato e al suo posto fu immolato un ariete, considerato l'animale che primeggia nel gregge è impigliato in un cespuglio e sospeso per le corna su di esso, affinché si comprendesse che non era una vittima terrena, perché anch'esso prefigurava la passione di Cristo. In questo passo l'autore sottolinea che il Signore apparve ad Abramo per rivelargli la futura passione del suo corpo, quel cespuglio simboleggia il patibolo della croce mediante la quale ha redento il mondo.

³² *Idem*, L'autore sulla scia del pensiero di Paolo (Rom 11, 25s.) scrive: Dio promette innanzitutto la nascita di Isacco (allegoricamente promette la Chiesa); Abramo dotato di visione profetica vede le condizioni per cui si avveri il destino di Ismaele (allegoricamente il destino di quella parte di Israele che ha rifiutato la salvezza). Abramo cioè ha previsto ciò che è detto in Rom 11, 25s.: "quando tutti già altri popoli saranno entrati nella Chiesa, anche Ismaele sarà salvato, p.253.

2. Lo sviluppo iconografico del sacrificio di Abramo

2.1. ambito ebraico

Inizialmente l'arte giudaica si presentava aniconica e non figurativa, probabilmente per l'osservanza del secondo dei dieci Comandamenti (Es.20, 4-5; Deut.5, 8,9), ma in seguito l'attitudine religiosa verso le immagini mutò, dimostrando una maggior tolleranza verso di esse, soprattutto quelle riguardanti la storia del popolo ebraico, come dimostrano le pitture della sinagoga di Dura Europos.

I rabbini alla metà del IV secolo permettevano che si facessero “disegni sui pavimenti” come si scrive nel Talmud di Gerusalemme, purché questi non venissero adorati.³³

Durante l'età tardo antica le sinagoghe offrivano alti e ricercati esempi di mosaici e dipinti, il cui repertorio includeva scene bibliche, animali, figure zodiacali e motivi pagani, temi che cominciarono ad apparire anche nella poesia ebraica coeva ed erano destinati alla decorazione degli edifici di culto.³⁴

Tra IV e VII secolo i pavimenti delle sinagoghe divengono il luogo privilegiato per contenere decorazioni a mosaico realizzate entro dei pannelli ben distinti, spesso tripartiti³⁵, in cui ricorrono specifiche tematiche: un pannello con simboli giudaici situato di fronte all'armadio della Torah, uno centrale con simboli zodiacali entro una ruota e un terzo con scene bibliche (Hammath Tiberias, Beth'Alpha) o talvolta solo con motivi geometrici (Na'aran). Questo schema iconografico è stato interpretato in vari modi dagli studiosi: Roussin³⁶ ritiene che l'intera composizione rifletta la struttura del *Sefer HaRazim*, secondo cui il livello inferiore rappresenterebbe il regno terrestre, quello centrale che contiene il Dio Sole in mezzo alla ruota dello zodiaco simboleggerebbe il regno celeste e il pannello con l'armadio della Torah il settimo firmamento dove risiede Jahvè. Berliner³⁷ invece interpreta tutti i pannelli in riferimento alla creazione: il tempio, la ruota dello zodiaco e la salvazione.

³³ Avi-Yonah, *Art in Ancient Palestine*, 1981, p. 382.

³⁴ Hachilili, *Ancient mosaic pavements, Themes, Issue and Trends*, 2009, pp.17-18.

³⁵ Nella sinagoga di Sepphoris il programma decorativo è più complesso e la navata è suddivisa in sette pannelli: due leoni affiancano un'iscrizione, la facciata dell'armadio della Torah con i simboli del Tempio rappresentano la redenzione futura, lo zodiaco conferma l'importanza di Dio nella creazione, la visita degli angeli presso Abramo e Sara e il sacrificio di Isacco simboleggiano la promessa; Weiss, 2005, pp. 247-249: ritiene dunque che il mosaico di Sepphoris esprima visivamente il concetto della redenzione e il desiderio di ristabilire il culto del Tempio espresso in preghiere, *midrash* e *piyyut*.

³⁶ Roussin, *The Zodiac in Synagogue Decoration*, in *Archaeology and the Galilee*, 1997, p. 93.

³⁷ Berliner, *The interpretation of the presence of Daniel and the lions in the Temple Panel of the Ancient Synagogue at Na'aran*, in *Judea and Samaria Research Studies*, 1994, pp. 213-215.

Rajna³⁸ infine pensa che si tratti della trascrizione della tripartizione dell'Universo: un regno metafisico, uno cosmico e uno terrestre.

Data la grande diffusione dello schema tripartito, in località della Palestina anche distanti tra loro, si è ipotizzata la circolazione di modelli (cartoni), declinati negli esiti espressivi e stilistici delle varie botteghe.³⁹

Ad ogni modo l'aspetto più interessante per il presente studio è la parte relativa ai temi biblici che compaiono in ambito giudaico e in particolare nei pavimenti delle sinagoghe in cui ricorrono alcune scene selezionate: Il sacrificio di Isacco (*Aqedah*), l'Arca di Noè, Daniele nella fossa dei leoni, le dodici tribù e il Re Davide. Solo a Sepphoris ritroviamo anche la consacrazione di Aronne, il tavolo col pane e la frutta e probabilmente la visita dei tre angeli presso la casa di Abramo e Sara.

La vicenda dell'*Aqedah* che significa "legatura" riprende il testo della Genesi 22, 1-13, 19, in cui Dio mette alla prova Abramo, chiedendogli di sacrificare suo figlio Isacco, un evento che per la ricchezza delle sue implicazioni religiose occupa un posto centrale sia nella tradizione giudaica che in quella cristiana. Non bisogna dimenticare che questo episodio è fondamentale per le tre religioni monoteiste e in particolare nel Talmud palestinese, la salvezza di Isacco è interpretata come la salvezza d'Israele e Isacco, quale vittima, diviene figura del Servo sofferente e del Messia.

Doukhan⁴⁰ aggiunge che nei commenti a Gen 22,11 l'astrologo medievale Ibn Ezra avanzava l'opinione che Abramo uccise realmente il figlio, che fu resuscitato dalla morte, come una tradizione che appartiene ad antichi testi giudaici e cristiani. Questa interpretazione, secondo lo studioso, sottolinea la volontà giudaica di avvalorare il sacrificio d'Isacco, che non doveva essere ritenuto "inferiore" a quello di Gesù, nell'ottica di una dinamica influenza reciproca tra le due religioni.

Dal punto di vista artistico, le rappresentazioni rilevanti per il presente studio sono collocate nella Palestina romana e più precisamente: nel dipinto murale della sinagoga di Dura Europos e nei mosaici pavimentali delle sinagoghe di Sepphoris e di Beth-Alpha.

La rappresentazione più antica, giunta fino a noi, si trova nella sinagoga di Dura Europos e risale alla metà del III secolo (256 d. C. termine *ante quem*): in essa sono narrati passi della Genesi e di altri libri biblici (Esodo, Numeri, Samuele Re, Ezechiele, Daniele) dove è evidente la misericordia e la generosità di Dio e la missione del popolo Eletto (fig..).

Sulla parete ovest, al di sopra di una nicchia e affiancata da alcuni tradizionali simboli ebraici (il tempio, il candelabro il cedro e un ramo di palma), trova posto la scena del sacrificio che si sviluppa

³⁸ Rajna, A missing link: some thoughts on the Sepphoris Synagogue Mosaic, in L.I. Levine and Z. Weiss Z. *From Dura to Sepphoris: Studies in Jewish Art and society in Late Antiquity*, 2009, p. 49.

³⁹ Concina, Flores, *Luce dell'invisibile*, 2014, pp.

⁴⁰ J. Doukhan, *The Akedah at the "crossroad": its significance in the jewish-christian -muslim dialogue* in *The sacrifice of Isaac*, pp.165-176.

in senso verticale, in un riquadro piuttosto stretto, in cui un ariete in primo piano si mostra legato ad un arbusto, mentre il protagonista Abramo indossa un chitone dai toni chiari e stivali bruni, brandisce un coltello ed è rivolto di spalle allo spettatore, mentre il figlioletto Isacco è sospeso orizzontalmente su un altare di pietra, riprendendo in maniera molto stringente il passo biblico. Entrambe le figure sono “senza volto” come pure una terza persona quasi sullo sfondo che è ritta dentro una nicchia che è stata interpretata come una tenda, in cui Goodenough⁴¹ ritiene possa esserci raffigurata Sara, una presenza importante nella vicenda, anche alla luce dei confronti pittorici con altre opere, come la pittura murale che si trova nella chiesa di El Bagawat, di cui tratteremo in seguito, in cui la moglie del patriarca è presente ed è identificata da un’iscrizione. (fig...). A fianco di quest’ultima figura, la mano divina, che esce da una sorta di nuvola tondeggiante, chiude la scena.

Questa prima rappresentazione della vicenda, nonostante il carattere rozzo e provinciale appartiene al grande filone greco-orientale dell'epoca con caratteristiche iconografiche piuttosto eccezionali che ancora oggi non sono state del tutto chiarite⁴². Ad esempio: i personaggi preferiscono dare le spalle allo spettatore e si rivolgono verso l'apparizione divina, sebbene gli altri protagonisti dell'affresco siano raffigurati frontalmente; inoltre, tra i simboli solitamente presenti negli edifici di culto ebraici, manca il tradizionale *shofar*, il corno, che secondo Weitzmann⁴³ è sostituito dalla scena del sacrificio (*Aqedah*) e serviva a sottolineare la speciale relazione tra Dio e gli Ebrei, ricordando alla comunità esiliata la promessa fatta ad Abramo e alla sua discendenza soprattutto in risposta al nascente cristianesimo che considerava Abramo come capostipite dei cristiani (fig.).

La presenza della mano per indicare l'intervento divino divenne una costante nelle successive rappresentazioni della scena, sebbene nelle Scritture si parli di un angelo, rappresentato molto raramente.⁴⁴

Un altro significativo esempio del tema trattato si trova nel mosaico pavimentale della sinagoga di Sepphoris (fig.), datato al V secolo. Esso si presenta articolato in sette fasce orizzontali e mostra la vicenda del sacrificio entro due riquadri, incorniciati da un elegante intreccio, che vanno letti da destra

⁴¹ R. Goodenough, *The Jewish symbol in the Graeco-Roman period*, IX, 1964, pp.72-74. Inoltre, lo studioso sottolinea l'importanza della figura di Sara durante la festa dell'anno nuovo (*Rosh Hashanah*) in cui l'*Aqedah* viene recitato.

⁴² A. Grabar non trascura gli influssi di altre religioni come quella di Mani, che può aver stimolato delle soluzioni figurative disuete in *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, 1983, pp.47-50. M. Cagiano de Azevedo ritiene che le scene di Dura siano tratte da un'edizione illustrata della *Peshitta* (versione siriana della Bibbia) e le relaziona con alcune immagini della catacomba romana della Via Latina, in *Iconografie bibliche nella opzione di Giudeo-Cristiani, i in Vetera Christianorum* 9, 1972, pp. 133-142.

⁴³ Weitzmann-Kessler, *The frescoes of the Dura Synagogue and the Christian Art*, 1990, pp.154-158. Inoltre lo studioso considera gli affreschi di Dura, la prima trasposizione delle illustrazioni di presunti codici miniati cristiani, in quanto ritiene possibile che esistessero dei cicli illustrati cristiani su imitazione dei rotoli illustrati dei poemi omerici.

⁴⁴ A questo riguardo ho trovato molto interessante lo studio di M. Kirigin Obs, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, in *Studi di antichità cristiana* (a cura di) Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, XXXI, 1976.

a sinistra, e sebbene il pannello destro sia parzialmente distrutto nella sua estremità, mostra il muso dell'ariete legato all'albero tramite una corda avvolta intorno ad un suo corno. Al di sotto di quest'ultimo compaiono due paia di scarpe rovesciate, di cui uno è sensibilmente più piccolo dell'altro⁴⁵, mentre al centro del pannello appare una piccola traccia della lama della spada; quindi nonostante non sia possibile osservarla nella sua interezza, si tratta comunque della scena del sacrificio (fig.). Nel pannello di sinistra, il paesaggio montuoso è reso con alcune rocce tondeggianti in cui un giovane servitore siede ai piedi di un albero stilizzato, mentre l'altro è stante alle spalle dell'asino e trattiene una lancia ritta con la mano sinistra finché con l'altra solleva due dita in direzione del compagno. Entrambi indossano una tunica corta e dei calzari scuri, mentre l'asino di profilo ha il dorso coperto da una stola a strisce. Il pannello decorativo sottostante che conclude il tappeto mosaicato è quasi completamente compromesso, ma grazie alle iscrizioni è possibile ritenere che si tratti della scena della visita dei tre angeli ricevuta da Abramo e Sara, quest'ultima posta entro un'edicola mentre riceve l'annuncio della futura nascita di Isacco.

Questa scelta iconografica riunisce due importanti episodi che, come evidenziato da Weiss⁴⁶ sono stati illustrati anche nel presbiterio della Chiesa di San Vitale a Ravenna, più tarda di un secolo rispetto al pavimento di Sepphoris.

Quindi nella sinagoga il visitatore assisteva all'annuncio della nascita di Isacco, poi al suo sacrificio, ma la scena potrebbe anche essere letta in maniera differente: al sacrificio di Isacco, segue la scena di Sara che attende il ritorno del marito, del figlioletto e dei servitori, come è illustrato nella Genesi di Vienna del VI secolo, perciò la lettura definitiva resta ancora aperta.⁴⁷

Simile per molti aspetti all'ultimo esempio trattato, il mosaico pavimentale di Beth-Alpha è datato circa un secolo più tardi, nel VI secolo (fig.). Qui la scena del sacrificio, fa parte di un tappeto musivo tripartito che ricopre l'intero ambiente (9,70 x 5,40 m) e trova posto al di sotto della ruota dello zodiaco; si presenta completamente preservata e prevede anch'essa una lettura da destra a sinistra: Abramo solleva il figlioletto sopra un altare acceso, al centro la mano divina appare sopra l'ariete impigliato per un corno all'albero e infine a sinistra i due giovani servitori con l'asino. Il padre tunicato regge una lunga spada, che punta verso il figlioletto sospeso in aria e accanto alle alte fiamme dell'altare. Isacco è reso come un bambino, con un evidente scarto dimensionale rispetto al padre che appare il protagonista della scena. L'ariete al centro è posto verticalmente e risulta "appeso" ad un piccolo albero tramite il suo corno; questa particolare posizione, forse dovuta a

⁴⁵ Questo particolare non appartiene al racconto della Genesi, ma alla storia di Mosè (Es. 3,5) e di Joshua (Josh.5,15) in cui per accedere al luogo sacro è richiesto ai protagonisti di togliere i calzari.

⁴⁶ Weiss, *The Sepphoris Synagogue .Deciphering an Ancient Message through Its Archaeological and Socio-Historic Contexts*, 2005, pp. 157-8.

⁴⁷ Hachlili, *Ancient mosaics pavements*, 2009, pp. 79-80.

motivi di spazio⁴⁸, può essere anche il risultato di un'influenza artistica mesopotamica⁴⁹. Bagatti,⁵⁰ nel suo studio sulla posizione assunta dall'ariete durante il sacrificio sostiene che questa particolare posa derivi dalle diverse traduzioni bibliche, qui secondo l'autore, deriva da una bibbia ebraica. Al di sopra di esso, la mano divina fuoriesce da una nuvola raggiante ed è inserita nella cornice decorata da piccole palmette, ad indicare Abramo, il cui nome è indicato da un'iscrizione in aramaico. A sinistra, l'asino risulta quasi addossato alla cornice mentre un servitore lo trattiene con una corda, l'altro si trova dietro all'animale ed è raffigurato solo con la parte superiore del corpo, evidenziando il carattere stilizzato e *naïf* della composizione, a cui sono aggiunti elementi vegetali, per colmare l'*horror vacui*. Qui si manifesta un esempio di arte locale popolare⁵¹ in cui i personaggi resi frontalmente sono privi di profondità e caratterizzazioni di età o di sesso, addirittura solo una linea continua, che parte dalle sopracciglia al naso, serve a identificarne i volti. Le campiture uniformi, prive di passaggi tonali evidenziano un uso del colore funzionale non alla resa naturalistica, ma piuttosto tese a sottolineare il significato della rappresentazione attirando l'attenzione dell'osservatore sugli elementi fondamentali del racconto, come il risalto dato al coltello e al braccio destro violentemente contorto che lo brandisce.⁵²

Sia a Beth-Alpha che a Sepphoris si riscontrano delle caratteristiche comuni, che portano Hachlili a ipotizzare una fonte comune sebbene la resa stilistica differisca notevolmente. Infatti, la vicenda in entrambi i pavimenti, è resa in maniera narrativa e segue uno sviluppo orizzontale che si può suddividere in tre parti: il momento del sacrificio vero e proprio, la comparsa dell'ariete legato all'albero con la mano divina e infine i due servitori con l'asino⁵³; quest'ultimo si rivolge verso il giovane che presenta due medaglioni nella parte inferiore della tunica, un particolare presente in entrambi i pavimenti. L'importanza data a questi due personaggi non è così scontata, infatti li ritroveremo con la stessa preminenza solo in pochi altri esempi, come nel cubicolo C della catacomba romana della Via Latina, in cui i due giovani paiono gesticolanti come a Sepphoris. Questo particolare ha portato Yahalom e Kessler⁵⁴ a ipotizzare un modello comune a entrambe le aree, probabilmente ripreso da manoscritti illustrati, che tratteremo in uno specifico paragrafo del

⁴⁸ Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth-Alpha*, 1932, p. 40.

⁴⁹ Yeivin, *The painting of the Sacrifice of Isaac in the Beth Alpha Synagogue*, *BJPES*, 1946, p. 22.

⁵⁰ Bagatti, *La posizione dell'ariete nell'iconografia del sacrificio di Abramo*, in *Liber Annus*, 34, (1984), pp. 283-298.

⁵¹ Un'iscrizione attesta i nomi dei mosaicisti ebrei locali: Marianos e il figlio Hanina, e l'epoca dell'esecuzione del mosaico, durante il Regno di Giustino, 2009, p.250.

⁵² Concina, *Luce dell'invisibile*, p.20.

⁵³ Alcuni studiosi hanno ipotizzato di riconoscere Ismaele in colui che indossa la tunica decorata, in attesa dell'eredità del fratello Isacco (Yahalom, 2000 pp.85-87), ma mancando le iscrizioni o i nomi dei due giovani, non è giustificata un'interpretazione simile (Ginzberg 1947, I, pp.274-286).

⁵⁴ H. Kessler, *The Sepphoris Mosaic and Christian Art*. In L. I. Levine and Z. Weiss, *From Dura to Sepphoris: Studies in Jewish Art and society and Late Antiquity*, 2000, p.66.

presente studio. Inoltre, i servitori sono citati sia all'inizio dell'evento sacrificale (Gen.22,3) e sia alla conclusione di esso (Gen.22,19) così da creare una lettura circolare dell'intera vicenda.

La rappresentazione della vicenda in ambito giudaico è rappresentata nelle sinagoghe come simbolo di fede nella presenza divina e come conferma del patto tra Dio e Israele, mentre in ambito cristiano diviene prefigurazione della vita e della morte di Gesù, trovando una collocazione più appropriata in contesti funebri: catacombe, sarcofagi, pissidi, fondi d'oro. Inoltre, questa tematica, frequentemente proposta nei pavimenti delle sinagoghe, non trova riscontro nei pavimenti cristiani, in cui le rappresentazioni di simboli sacri e il "*Signum Salvatoris Christi*" vennero proibite dal decreto imperiale 427 (Codice teodosiano, I) per non venir calpestate. Spesso per evocare il sacrificio di Isacco, nei pressi dell'altare, potevano essere ritratti una pecora o un ariete legati ad un albero (chiesa di Massuah fine V secolo, cattedrale di Madaba metà VI secolo, chiesa di San Giorgio a Mukhayyat)⁵⁵.

Queste rappresentazioni della nostra vicenda hanno spinto a cercare la fonte figurativa a cui i pittori e i mosaicisti hanno attinto per la sua realizzazione, ritenendo che manoscritti illustrati o libri di modelli potessero essere stati usati a questo scopo. L'ipotesi che manoscritti biblici illustrati, creati da ebrei alessandrini su imitazione dei rotoli dei Classici antichi, come quelli dei cicli omerici, è stata presa in considerazione da molti studiosi, sebbene non vi siano prototipi sopravvissuti della prima metà del III secolo. Weitzmann sostiene che i dipinti di Dura Europos comprovino l'esistenza di un Antico Testamento illustrato, proveniente probabilmente dalla biblioteca di Antiochia, su cui gli artisti avrebbero potuto trarre spunto per le loro creazioni.

A questa avvincente tesi, Hachlili⁵⁶ muove numerosi dubbi e considera altamente improbabile l'esistenza di una Bibbia ebraica illustrata, che secondo l'autrice era vietata dalle regole dei Saggi, fatto comprovato anche dalla mancanza di ritrovamenti di Bibbie illustrate anteriori al V secolo in ambito cristiano e anteriori al IX per quello ebraico. L'autrice puntualizza inoltre che l'iconografia della vicenda non si presenta nello stile alessandrino o antiocheno di appartenenza dei presunti testi illustrati, ma piuttosto riflette uno stile locale; ciò porta al possibile sviluppo di altre influenze come quelle provenienti dall'arte monumentale di templi pagani o edifici domestici come i contatti con dipinti murali di re ed eroi dell'Antico vicino Oriente specialmente nel nord della Siria e in Assyria, in cui le scene del II-III secolo, raffigurate in pannelli orizzontali, potrebbero essere stati ripresi per le illustrazioni delle scene bibliche.

Da questi esempi possiamo osservare che in ambito ebraico, il significato della vicenda vede

⁵⁵ Hachlili, *op.cit.*, 2009, pp. 226-228.

⁵⁶ i punti di vista di numerosi studiosi in merito alle possibili fonti figurative utilizzate nelle prime scene bibliche dipinte, sono illustrate in Hachlili, la quale ritiene che l'organizzazione dei pavimenti e dei soggetti sia ripresa da modelli romani nei soffitti e nei mosaici pavimentali di abitazioni private, *op.cit.*, 2009, pp.93-94.

protagonisti la fede e l'obbedienza di Abramo, colui che per primo fece il patto con Dio e questo portò alla nascita della sua discendenza di cui il sacrificio di Isacco rinnovava la fede nella grazia di Dio.

2.2 ambito cristiano

Il Cristianesimo è nato in seno all'ebraismo e sebbene le prime generazioni di cristiani non siano ricorsi alle immagini per celebrare il loro culto, gli influssi, le manifestazioni pittoriche e scultoree delle religioni coeve, coinvolsero ben presto le comunità cristiane, che dal III secolo diedero origine a un'iconografia propria. Inoltre, è bene non dimenticare l'influsso del neoplatonismo, presente nei primi scrittori ecclesiastici, per cui l'immagine materiale non aveva senso e anzi la associavano a usanze pagane e idolatrie.⁵⁷

La comparsa delle prime immagini cristiane non è stata affatto scontata, infatti come scritto da Leclercq⁵⁸ “l'arte paleocristiana deve poco alla Chiesa, solo la tolleranza, perché vi entrò come un' intrusa e in maniera talmente limitata e modesta che ci volle del tempo per rendersi conto di esistere e di voler esistere, sopravvivere ed essere accettata. Quando ci si rese conto di questa sua ambizione era troppo tardi per combatterla e scoraggiarla”.

Si iniziò comunque intorno al III secolo a produrre simboli, allegorie e figure che cominciarono ad apparire sulle pareti delle catacombe⁵⁹, che si trovano in Sicilia, in Sardegna, a Napoli, ma soprattutto a Roma, mentre in Oriente, ne è sopravvissuta solo una ad Efeso.

Sia nelle pitture, sia nei mosaici si manifesta la scelta della resa bidimensionale che diviene voce strutturante dello “statuto” dell'immagine cristiana che sarà essenzialmente dipinta fino al XIII secolo.⁶⁰ Naturalmente l'arte dei pagani passa progressivamente ai catecumeni una miniera di immagini e simboli che le comunità cristiane fanno propri, aggiungendovi il contenuto della nuova religione e il primo ambito in cui ciò si manifesta chiaramente è l'arte funeraria. Nelle catacombe episodi di Antico e Nuovo testamento si mescolano, le immagini si succedono e si ripetono senza apparentemente obbedire ad un programma stabilito. Tra le vicende dell'Antico Testamento più rappresentate, notevole spazio è riservato ai Patriarchi: Abramo, Isacco e Giacobbe. Quest'ultimi spesso dipinti o scolpiti trovano posto nelle catacombe con un significato di

⁵⁷ Origene, *Contra Celsum*, VIII, p. 17 (PG 11, 1543); Aristide, *Apologia*, XIII; Ireneo di Lione, *Adv. Haer.*, I, XXV, 6 (PG 7, 685).

⁵⁸ DACL, VII, *Images*, col.182. Si ricorda come ancora nel IV secolo il sinodo di Elvira in Spagna (305-312) ritenesse conveniente proibire le immagini almeno nei luoghi di culto, che conferma quanto i Padri della Chiesa fossero ancora molto reticenti alla tendenza iconofila.

⁵⁹ J. Plazaola sottolinea come nonostante l'aniconismo della primitiva arte cristiana: l'Incarnazione del Verbo di Dio, esprime un'umanità realissima che è entrata nella storia terrena” e questo aspetto “tangibile” può aver influito sull'atteggiamento di tolleranza verso le immagini religiose, in *Arte cristiana nel tempo, storia e significato*, 2001, pp. 38-46.

⁶⁰ Andaloro, *La pittura medievale a Roma 312-1431*, I, p. 21.

commendatio animae vale a dire una sorta di preghiera riservata al defunto affinché Dio eserciti la stessa benevolenza ricevuta dai primi credenti.⁶¹ Vedremo come il racconto soprattutto intorno al III secolo si presenti in forme drasticamente condensate, spesso con immagini-simbolo, in modo che l'osservatore, senza contemplare le apparenze fisiche, riceva solo un segnale: eliminando ogni ambientamento all'azione si creava uno spazio metafisico, in contrasto con la tradizione classica e pagana.⁶²

Il soggetto del sacrificio di Isacco per mano di Abramo⁶³ è molto diffuso e trova posto sia su pareti e soffitti, che su sarcofagi, per questo è indispensabile un'analisi tipologica delle opere per evidenziare analogie e differenze iconografiche durante l'età paleocristiana. Sia S. Gregorio Nisseno⁶⁴, che Agostino⁶⁵ testimoniano la grande frequenza di questo episodio, dimostrato dal significato strettamente funebre espresso dalla *Commendatio*: "*Libera Domine, animam servi tui, sicut liberasti Isaac de hostia et de manu patris sui Abrahae*".⁶⁶ Wilpert sottolinea come il significato simbolico del sacrificio sia da connettersi con quello della Passione, come già testimoniato da S. Paolo e nella numerosa letteratura antica successiva. Il simbolismo della vicenda è particolarmente evidente nella legna per il sacrificio, di cui è caricato Isacco come prefigurazione del Redentore, particolare immancabile nelle pitture catacombali che esamineremo più tardi. Quindi nell'arte monumentale inaugurata dopo la cosiddetta pace della Chiesa, a seguito dell'editto di Milano del 313 d. C., vedremo come la *concordantia veteris et novi Testamenti* troverà posto lungo le navate delle basiliche paleocristiane, dove il significato eucaristico rivestirà una notevole importanza nella storia di Abramo, nell'incontro con Melchisedech e durante la visita dei tre angeli. La scena del sacrificio in prossimità dell'altare sarà spesso usata per sottolineare l'interpretazione tipologica del racconto biblico in chiave eucaristica, come è evidente nei mosaici della chiesa di San Vitale a Ravenna, in cui la scena compare ai lati dell'altare.

⁶¹ Secondo A. Grabar, *Le vie della creazione e dell'iconografia cristiana*, p. 27-8, pare che l'uso di episodi salvifici dell'Antico Testamento provenga da un'usanza ebraica che utilizzava delle immagini-segni e delle preghiere che invocavano il potere salvifico divino a cui anche i primi artisti cristiani avrebbero fatto riferimento.

⁶² Kitzinger, *Sulle origini dell'arte bizantina*, p.13; Gombrich, parla dell'uso di pittogrammi negli affreschi delle catacombe romane, in: *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e della comunicazione visiva*, 1999, pp. 25-26.

⁶³ Riguardo l'iconografia, del sacrificio di Abramo, importanti considerazioni si rintracciano in: A. Moore Smith, *The Iconography of the sacrifice of Isaac in early christian art*, in *Journal of the Archaeological Institute of America*, XXVI, 1922, pp. 159-173; I. Speyart van Woerden, *The iconography of the sacrifice of Abraham*, in *Vigiliae Christianae*, XV, 1961, pp. 214-255.

⁶⁴ Migne, P. G., 46, 572

⁶⁵ L'episodio secondo Agostino era "*tot locis pictum*". In: *Contra Faust. 22, 73, P.L. 42, 446*.

⁶⁶ Wilpert, op.cit., p. 231-232.

2.2.1 La pittura dei primi secoli cristiani

La più antica manifestazione pittorica cristiana della vicenda trattata risale alla prima metà del III secolo e si trova nella catacomba romana di S. Callisto, nel cubicolo dei Sacramenti A3, in cui padre e figlio (Abramo e Isacco) assumono la posa di oranti che, a seguito del momento drammatico, ringraziano Dio per l'ottenuta salvezza del figlio⁶⁷. Un sottile arbusto, la presenza dell'ariete e il fascio di legna a terra, identificano i due personaggi, evocando il sacrificio senza rappresentarlo. (fig.) L'uso della pittura compendiaria, in cui su sfondi neutri spiccano le figure, mostrano accenti coloristici in grado di vivacizzare le scene con un effetto di grande freschezza. Questa "versione" di Gen 22 si discosta dalla rappresentazione più usuale dell'episodio, ma si riscontra anche in un arcosolio di IV secolo del cimitero anonimo di via Anapo,⁶⁸ sul rilievo di un sarcofago del Museo di Arles.⁶⁹ Allo stesso momento cronologico appartiene anche la cosiddetta Cappella greca, nella catacomba di Priscilla, in cui il sacrificio è rappresentato esplicitamente con Abramo sul punto di infliggere il colpo mortale. (fig...)

Della seconda metà del III secolo, nel contesto decorativo del cubicolo della *Velatio*, (catacomba di Priscilla) entro una lunetta, si vede Abramo barbato e in tunica bianca, che indica il fuoco, mentre il figlioletto giunge alla sua sinistra, oberato da un grosso carico di legna sulle spalle; la scena si può ritenere una preparazione al sacrificio e risulta parzialmente rovinata nella parte sottostante. La resa naturalistica data dai giochi di luce e ombra delle pennellate, conferisce un'estrema vividezza alla scena. (fig.) Coeva a quest'ultima, la scena che si trova nella catacomba dei Ss. Pietro e Marcellino mostra la vicenda con i principali protagonisti: il padre Abramo, il figlioletto, l'ariete e l'altare. La pittura è alquanto compromessa, ma è comunque comprensibile e mostra il patriarca con una corta esomide.⁷⁰

Alla fine del secolo una bella volta decorata nella catacomba di Sant'Ermete ospita la scena del sacrificio in cui Abramo, con una corta esomide si trova nel mezzo tra l'animale e il figlioletto stante, mentre il fuoco arde su un alto altare alle sue spalle. Sul soffitto si vedono altre scene veterotestamentarie: Daniele tra i leoni, i tre fanciulli alla fornace assieme al buon pastore e a oranti. Alla prima metà del IV secolo in Ss. Pietro e Marcellino ricompare il sacrificio di Abramo, in cui i

⁶⁷ Wilpert, tav. 41, 1.

⁶⁸ Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, vol. II, tav.146, 2.

⁶⁹ Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, vol. II, tav. 38, 1. B Mazzei, *Abramo*, in *Temi d' iconografia paleocristiana*, (a cura di) F. Bisconti, 2000, pp. 92-95.

⁷⁰ Wilpert, *op. cit.*, tav. 108.

quattro elementi canonici sono presenti e il padre, in tunica lunga e pallio, impugna un corto coltello, la cui lama punta verso l'alto e risulta perpendicolare alla testa del figlioletto, che si mostra ripiegato su sé stesso e con la testa china. L'ariete osserva i due protagonisti dalla parte opposta e dietro di esso, su un basso altare, il fuoco sta ardendo. Nella catacomba di S. Domitilla, accanto all'arcosolio, il sacrificio, piuttosto danneggiato, mostra però una presenza importante: la mano divina, ritorna anche sul soffitto, in cui Abramo sta afferrando per i capelli il figlio che, in ginocchio su una sola gamba, si presenta a braccia spalancate. L'arma usata dal padre è un piccolo coltello dalla lama corta, mentre sullo sfondo vi sono un altare a due livelli e il consueto animale da sacrificare. (fig. .)

Anche nel *Coemeterium maius*, (seconda metà IV secolo) insiste la scena del sacrificio o meglio la sua evocazione, perché non vi è alcuna drammaticità e il piccolo Isacco si presenta a fianco del padre col suo fardello sulle spalle. (fig..)⁷¹Un altro interessante esempio si trova nella catacomba di Santa Tecla, entro una lunetta la scena del sacrificio mostra Abramo in un elegante tunica al centro accanto al figlioletto, mentre su una collinetta l'ariete affianca un piccolo altare (fig.).

Appartengono alla metà del IV secolo anche gli esempi della catacomba anonima di via Anapo, nicchione 8, in cui in una tenera scena, Abramo si presenta anziano con tunica clavata e pallio, tiene il figlio per mano, mentre l'ariete poggia il muso sul suo fianco. Questa rappresentazione è definita come un compromesso, infatti benché vi sia vicinanza tra il padre e il figlio, il primo brandisce una spada, mentre l'altare a forma di ara pagana attende la sua vittima.⁷²

Un ulteriore contributo si trova nella cosiddetta catacomba della *Via Latina*,⁷³ in cui per la prima volta si può vedere la nascita del ciclo dei patriarchi e dove in particolare per la figura di Abramo, si assiste a due rappresentazioni del sacrificio: la prima nel cubicolo C sul lato destro della nicchia, presenta sia l'asino che il servitore, figure che per la prima volta assumono così tanto rilievo e che anticipano il momento sacrificale. Qui l'evento assume un carattere narrativo e aneddótico, il figlio dagli occhi atterriti è rassegnato alla sua sorte, si presenta inginocchiato e con le mani legate; vicino all'altare, l'ariete osserva l'anziano patriarca e volge il muso verso di lui. La seconda testimonianza si rinviene nel vano L che, sebbene parzialmente rovinata, mostra un altare a forma di cassa a due piani, occupata da lingue di fuoco, e Abramo, in tunica clavata e pallio, con la barba solo sulle gote, che afferra il figlioletto, forse per i capelli, mentre brandisce ritta in verticale una spada. L'ariete impaurito si scorge a fianco dell'altare e la mano divina si manifesta in alto a sinistra, in un cielo dalle nuvole rosse. (fig.)

⁷¹ Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, vol. I, 1903, tav. 139.

⁷² Andaloro, *Atlante, percorsi visivi: la pittura medievale a Roma 312-1431*, 2006, p. 145.

⁷³ Ferrua, *Catacombe sconosciute: una pinacoteca del IV secolo sotto la Via Latina*, 1990, p. 70-71.

Restando sempre in ambito funerario, interessanti testimonianze del sacrificio si trovano in uno dei principali siti funerari della città di Hibis, la necropoli di El- Bagawat, nell'Egitto copto. Qui nel cosiddetto mausoleo dell'Esodo, la decorazione della cupola interessa episodi dell'Antico Testamento, tra cui il sacrificio di Abramo nel settore orientale dove, da ciò che è possibile vedere dalla restituzione grafica delle scene di questo settore della cupola, che appare talmente danneggiata da renderne difficile la lettura, si vedono padre e figlio che affiancano un piccolo arbusto e l'ariete. Cipriani dimostra l'adesione del ciclo pittorico, sia per la selezione delle scene, che per la decorazione dell'apparato, vicina ai mausolei di età tardo costantiniana e data l'esempio di El-Bagawat nell'ultimo venticinquennio del IV secolo.⁷⁴

Un maggiore interesse per il nostro studio è rivolto al mausoleo 25, in cui la Rappresentazione del sacrificio di Abramo mostra la figura solenne del patriarca reso di tre quarti, abbigliato con lunga tunica bianca dai clavi rossi e *himation*, mentre con una mano impugna la spada ritta di fronte a lui e con l'altra trattiene la testa del figlioletto, nudo e con i polsi legati. Quest'ultimo è affiancato da un altare dalla peculiare morfologia del tipo conico "ad acroteri" che, estraneo a formulazioni di ambito occidentale, diviene un motivo-guida che permette di individuare un comune orizzonte culturale: infatti si ritraccia sia nel mausoleo della Pace, che analizzeremo più tardi, sia in un gruppo di pissidi eburnee di V-VI secolo, raffinati oggetti d'arte sontuaria realizzati da una maestranza dai modi formali classicheggianti, tanto da coniare la definizione di "classicismo cristiano".⁷⁵

Le pissidi in questione di cui un esemplare è conservato al Museo di Bologna (Volbach, 1976, nn.162, 164), uno nel Museo di Treviri e uno nel Museo romano dell'Alto medioevo (Volbach, 1976, nn.9, 11) mostrano la presenza del particolare altare, che si incontra in una declinazione differente, anche nella tarda miniatura dell'Evangelario di Etschmiadzin; l'esemplare più vicino alla pittura del mausoleo 25, sia per la posa dei protagonisti, che per la solidità corporea è sicuramente la pisside conservata allo Staatliche Museen di Berlino, opera attribuita a maestranze alessandrine e riferibile al V secolo. Qui l'altare appare ad un livello più elevato e con la tipica forma dentellata⁷⁶, che si rintraccia anche nel tessuto dipinto di Berna, manufatto che presenta anch'esso i sacrifici di Abramo e Abele con questo tipo di altare.⁷⁷ I caratteri formali del sacrificio del mausoleo 25 permettono di inquadrare l'esecuzione tra la fine del IV e l'inizio del V secolo, anche in relazione

⁷⁴ Cipriani, *El- Bagawat: un cimitero paleocristiano nell'Alto Medioevo*, 2008, p. 157.

⁷⁵ Cipriani, op. cit., 2008, p. 185.

⁷⁶ Speyart van Woerden, *The iconography of the sacrifice of Abraham*, in *VigChr*, 15, 1961, pp.227-230. I gradini su cui compare l'altare potrebbe riferirsi secondo la studiosa alla rampa che conduceva al monte Garizim, menzionata nei resoconti di viaggio dei pellegrini.

⁷⁷ Cipriani, op. cit., 2008, nota 52, p. 186.

allo stesso soggetto elaborato qualche decennio più tardi nel cosiddetto mausoleo della Pace nello stesso complesso funerario. Il ciclo, dispiegato anche qui sulla calotta di copertura, mostra scene dell'Antico Testamento, che prendono avvio dalle immagini dei protoparenti per concludersi con le figure di Maria e di Paolo con Tecla. In particolare, la scena del sacrificio di Abramo presenta l'originale partecipazione di Sara, unica figura a conservare le fattezze del volto in buono stato, mentre le altre sono state interessate da segni di profanazione. Ad ogni modo le iscrizioni onomastiche confermano i protagonisti della vicenda; Abramo, canuto e imberbe indossa un abito solenne e protende entrambe le braccia verso il figlioletto, puntando una sorta di coltellaccio sopra la sua testa. Isacco, abbigliato nella stessa maniera del padre, è reso di tre quarti e trattiene una cassetta per le offerte tra le mani, porgendola verso l'altare dentellato alla sua sinistra. Sullo stesso piano, all'estremità opposta trova posto l'ariete legato ad un piccolo arbusto, mentre in alto, la mano divina assume proporzioni notevoli e al di sotto di essa due coltellacci, come quello usato da Abramo, compaiono nella scena. Questi due elementi "nuovi" e di difficile interpretazione sono giustificati da Cipriani, con riserva, come l'allusione ai sacrifici: quello non avvenuto di Isacco e quello riferito all'ariete immolato in sua vece.

L'altra novità è data dalla presenza di Sara che, anch'essa in tunica e clavi verdi, si presenta aureolata, mentre porta una cassetta tra le mani. Lo sfondo su cui trova posto la donna è floreale, mentre il padre e il figlio sembrano svolgere l'azione su un paesaggio indefinito dai colori bruni, forse a richiamare il monte Moria. Probabilmente Sara è interpretata, in rapporto al resto del ciclo pittorico, come testimone fedele nella storia della salvezza che, dal peccato di Eva, porta alla figura di Maria, condividendo il concepimento di un figlio avvenuto tramite la grazia divina.⁷⁸

In merito alla resa stilistica notiamo come rispetto all'esempio del mausoleo 25, qui si predilige un maggiore adesione alle convenzioni dell'arte tardoantica, nelle proporzioni gerarchiche, nella posa frontale e nell'assenza di spazialità prospettica. Le figure dalle marcate linee di contorno accentuano il senso di immobilità dato anche dagli occhi fissi e grandi, in una contemplazione che proietta le figure in un a dimensione quasi iconica.⁷⁹

L'importanza di queste pitture risiede inoltre nella committenza di alto profilo, probabilmente appartenenti alla gerarchia ecclesiastica esiliati durante le dispute teologiche, confermata dalle scene che adottano iconografie provenienti da modelli esterni e più propriamente urbani, come evidenziato dal legame con la pisside berlinese.⁸⁰

⁷⁸ Cipriani, op. cit., p.208.

⁷⁹ Cipriani, op.cit., p.234.

⁸⁰ Moore Smith, 1922, pp.164-166, secondo cui il motivo dell'altare dentellato proviene dall'ambito alessandrino e si sarebbe diffuso dal mausoleo della Pace per giungere alla pisside di Berlino e agli esemplari eburnei di Bologna e Roma.

Spostando nuovamente lo sguardo in ambito romano, la nascita delle prime basiliche a seguito dell'Editto di Costantino, procura lo sviluppo delle campagne decorative, che prendono avvio nel corso del IV e soprattutto del successivo secolo, e danno origine all'arte monumentale cristiana, in cui le scene dell'Antico e del Nuovo Testamento erano affrontate e prendevano posto nella navata II secolo, centrale in un insieme coerente che rendeva visibile l'unità e la complementarietà delle Scritture.

La storia di Abramo in questo periodo, e in particolare l'iconografia del sacrificio, è visibile per lo più attraverso rilievi in quanto, a seguito di restauri o rifacimenti degli edifici, molte opere sono andate distrutte soprattutto a Roma, dove esamineremo gli esempi della basilica di San Pietro e di San Paolo. Per gli esempi successivi a Ravenna, esamineremo quelli della chiesa di San Vitale e di Sant'Apollinare in Classe.

Nella primitiva basilica di San Pietro in Vaticano, il vasto programma pittorico ospitava quarantasei riquadri affrescati con la storia dell'Antico Testamento, disposti su due registri sulla parete destra della navata; sulla parete opposta una serie analoga ritraeva episodi del Nuovo Testamento, mentre nel transetto vi erano episodi della vita del santo cui era dedicata la basilica; l'esecuzione degli affreschi risale al terzo quarto del IV secolo.⁸¹ Grazie ai rilievi di Grimaldi del XVII conservati nel codice Barberini latino 2733, si poterono riconoscere diciannove delle ventidue scene rimaste sulla parete destra, probabilmente ridipinte tra VII e IX secolo.⁸²

La sequenza dedicata alla storia di Abramo, più ricca rispetto a quella in San Paolo, include due scene che nella basilica ostiense non sono presenti, tra cui la cacciata di Agar e Ismaele.⁸³ Segue la scena del viaggio verso il luogo del sacrificio, in cui Abramo aiutato da un bastone, trascina l'asino e dietro di lui trova posto Isacco. Nel sacrificio è possibile osservare che Abramo è colto mentre impugna una lunga spada e tiene Isacco per i capelli. Quest'ultimo, nudo, coi polsi legati e in ginocchio su un basso altare, appare rivolto verso l'osservatore. A confronto con le pitture catacombali è possibile notare come la scena sia carica di drammaticità sia nel gesto del padre, sia nella posizione del figlio sottomesso e inerme. (fig.)

Gli affreschi della navata di San Pietro vennero imitati, all'inizio del V secolo, in San Paolo, la

⁸¹ Kessler, *L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali*, in *Fragmenta Picta, Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990, p.45-64: "ciclo di S. Felice a Ceri è la più antica e fedele "copia "del XII secolo degli affreschi di San Pietro; qui la scena del sacrificio di Abramo riprende esattamente il disegno del Tasselli (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. A 64 ter, fol. 13r). Anche nel Trecento una testimonianza importante proviene da Cori, in cui alcuni dettagli tra cui la spada ricurva e il declivio della collina nel Sacrificio di Isacco sono particolarmente vicini a quelli di San Pietro, p.60.

⁸² Toubert H., *Un' arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Milano, 2001, p. 82.

⁸³ Kessler, op.cit.,1990, lo studioso scrive che: "Paolo aveva citato l'episodio come prova che Dio aveva trasferito l'alleanza con gli Ebrei ai Gentili (Romani 9, 6-7)

seconda chiesa di Roma per dimensioni. Nella basilica di San Paolo fuori le Mura, i soggetti commissionati da San Leone Magno (430-440) prevedevano nella navata centrale gli episodi dell'Antico Testamento affrontati a quelli degli Atti degli Apostoli. Questi cicli sono andati perduti durante l'incendio del 1823 e la loro ricostruzione deriva da alcuni preziosi acquerelli eseguiti nel XVII secolo conservati nel codice Vaticano latino 4406.⁸⁴ Qui alternate a tre finestre nel registro superiore della navata sinistra, tre scene erano consacrate ad Abramo: l'incontro di Abramo con gli angeli, il viaggio di Abramo e Isacco verso il monte Moria e il sacrificio di Isacco.⁸⁵ Toubert sottolinea le analogie che si riscontrano nella storia di Abramo in San Paolo fuori le Mura e in Sant'Angelo in Formis. Quindi le opere ispirate ai modelli paleocristiani offrono preziose risorse per una maggior comprensione dei cicli perduti, ad esempio nell'episodio del viaggio verso Moria a San Paolo, si vede come Isacco trasporta il suo fardello davanti ad Abramo, seguito dall'asino e dai servitori, i quali presentano una mano sollevata e una posata sulla groppa dell'animale, un dettaglio che si riscontra anche a Sant'Angelo, dimostrando chiaramente la fonte dell'episodio. Dai rilievi possiamo osservare inoltre che le scene dell'Antico Testamento si susseguivano su due registri e notiamo che durante il tragitto verso il luogo del sacrificio Abramo, anziano dalla folta barba bianca, tiene con la mano sinistra la corda con cui ha legato le mani al figlio, che sulla spalla sta trasportando il fardello di legna. Sullo sfondo, un edificio con due porte si staglia su un paesaggio verdeggianti e collinare. Nel riquadro successivo, dove il luogo del sacrificio appare montuoso come evidenziato da due piccole cime poste dietro di lui, il patriarca brandisce una lunga spada che alza al cielo, tiene per i capelli il figlioletto, nudo, legato e inginocchiato sul basso altare, mentre guarda verso il suolo. Nell'angolo destro uno spicchio di luce pare indicare la divinità, che non si manifesta né con la mano, né con l'angelo; il piccolo ariete assiste alla scena dietro la veste svolazzante di Abramo, colto nell'impeto di eseguire il comando divino.

Analizziamo ora le interpretazioni iconografiche presenti a Ravenna: nella basilica di San Vitale le scene dell'Antico Testamento, poste sulle pareti del presbiterio vengono interpretate come prefigurazione e annuncio del Nuovo, attuando iconograficamente l'unità del disegno divino⁸⁶. Nella parete settentrionale del presbiterio entro una lunetta vi sono: l'episodio dell'Ospitalità di Abramo e quello del sacrificio sulla base del racconto biblico della Genesi (XVIII, 1-16) che sottende un preciso simbolismo, poiché prelude al sacrificio di Cristo raffigurato attraverso *l'Agnus*

⁸⁴ Kessler, op. cit. p.49.

⁸⁵ La stessa disposizione delle scene della storia di Abramo ritorna anche negli affreschi di Sant'Angelo in Formis. In entrambi i cicli compare il viaggio a Moria, soggetto raramente rappresentato nell'arte monumentale; inoltre la studiosa sottolinea le similitudini nella resa dell'episodio del sacrificio tra San Paolo e gli avori di Salerno, in: Toubert, *Un'arte orientata: riforma gregoriana e iconografia*, 2001, pp.87-91.

⁸⁶ Quacquarelli, *L'unità dei due testamenti nell'iconografia del II e III secolo*, in "Vetera Christianorum" 18, 2 1981, pp. 253-274.

Dei che campeggia allo zenit della volta.

Nel sacrificio vediamo la formula dalla composizione “a piramide”, diffusa nei sarcofagi, in cui Isacco è inginocchiato su un’ara di pietra, con i polsi legati e rivolto verso lo spettatore, mentre il padre brandisce la spada rivolgendosi verso la mano divina e ai suoi piedi prende posto l’ariete. Abramo si presenta con le consuete fattezze del patriarca, vale a dire barbato, in elegante tunica e palio mentre trattiene il figlioletto inginocchiato sulla nuda ara; il suo volto è rivolto verso la mano divina che spunta tra le nubi e interrompe l’azione, mentre l’ariete capovolge di 180° il suo muso per osservare la vittima sacrificale.

A sant’Apollinare in Classe, il riquadro musivo attribuibile al rifacimento dell’epoca dell’arcivescovo Reparato (673-679), rappresenta le offerte di Abramo, Abele e Melchisedech, rifacendosi alle due lunette del presbiterio di San Vitale, seppur con una vivacità cromatica e formale inferiore, a cui si ispirarono sia iconograficamente, che semanticamente, con l’intento di glorificare il sacrificio eucaristico e ribadire il significato della grande croce clipeata posta al centro del catino absidale. Melchisedech indossa solenni abiti sacerdotali e occupa il centro della composizione, dietro all’altare, mentre alla sua destra si trova Abele vestito con una pelle, in atto di porgere una pecora e a sinistra Abramo, con lunga tunica bianca, conduce verso l’altare il figlioletto per offrirlo a Dio. Qui la scena, priva della drammaticità di San Vitale, sta ad illustrare le parole che il sacerdote pronuncia nella messa per invocare sulla sacra offerta la benedizione divina, di cui la mano emergente dalle nuvole è chiaro segnale di beneplacito alle tre offerte, viva raffigurazione dei passi del *Canones* romano e milanese che ben descrivono il *sacrificium missae*.⁸⁷ L’*oblatio* del sommo sacerdote evidenzia chiaramente il significato eucaristico sia per le dimensioni gerarchicamente maggiori sia per la resa frontale, mentre appoggia gli avambracci sulla mensa, proprio come il sacerdote durante la celebrazione della messa.⁸⁸

Queste prime osservazioni relative alla superficie “dipinta” hanno rimarcato l’importanza della vicenda del sacrificio, che inizialmente rivestiva un ruolo strettamente connesso alla salvezza e alla fede ricompensata. Poi l’importanza rivestita da Isacco, quale prefigurazione di Cristo e del suo sacrificio, ne fecero un emblema della Passione, in accordo con la continuità delle Scritture, ribadito dai Padri della Chiesa. La preminente posizione presbiteriale evidenzia infine il significato eucaristico e transustanziale legato alla figura di Cristo.

La grande diffusione del tema del sacrificio di Abramo, che conta la sua presenza in molti monumenti⁸⁹ sia di area occidentale che di area orientale attestati fino al VII secolo, tenderà a

⁸⁷ Ambrogio, *Sacram.*, IV 4, PL 16, 464.

⁸⁸ L. Sotira, *Gli altari nella scultura e nei mosaici di Ravenna (V-VIII)*, 2013, pp. 119-121.

⁸⁹ Speyart Van Woerden, *op.cit.*, 1961, p.220-221.

perdere la sua preminenza nei secoli successivi, finché dopo il Mille riacquisirà importanza nei cicli dedicati ai patriarchi e nel revival paleocristiano del XI secolo.

2.2.2 La scultura nei primi secoli cristiani: i sarcofagi

Sin dalle sue prime manifestazioni, la plastica funeraria paleocristiana⁹⁰ supera le incertezze di impostazione iconografica riscontrate in ambito pittorico, a favore di un modello compositivo piuttosto reiterato, dove la scena del sacrificio prevede lo svolgimento dell'azione generalmente da sinistra verso destra e spesso trova posto a fianco delle *imagines clipeate*. Sulla fronte dei sarcofagi i busti dei defunti erano dunque spesso fiancheggiati da un lato dalla scena del sacrificio di Abramo e dall'altro da quella della consegna della Legge a Mosè, vicende accomunate entrambe dalla presenza della mano divina, come evidenziato dal sarcofago conservato al museo di Arles in cui Isacco è un giovane fanciullo seduto sull'altare, che dà le spalle al padre, colto mentre ascolta la parola divina⁹¹ (fig.). Talvolta il clipeo con i defunti è sostituito da una conchiglia,⁹² come nel grande sarcofago detto dei due sposi, e la scena del sacrificio mostra Abramo, affiancato da un personaggio che gli trattiene il polso della mano, la stessa con cui afferra il capo del figlioletto, nel tentativo di distoglierlo dal compimento della richiesta divina.⁹³ Talvolta si rintraccia la scena alle estremità dei sarcofagi vicino ad altri protagonisti della Genesi come i due progenitori⁹⁴ o Daniele nella fossa dei leoni oppure è affiancata da scene neotestamentarie con episodi della vita di Gesù, con particolare ricorrenza degli episodi dei miracoli.

I sarcofagi più antichi mostrano Isacco che porta la legna, come l'esempio del sarcofago di Capua (tav. IX, 9), datato al III secolo,⁹⁵ dove tra le gambe di Abramo, compare un piccolo asino, presenza piuttosto rara, che non viene menzionata nel testo sacro. Qui il patriarca brandisce la consueta spada/coltello, mentre un angelo si appresta ad impedirne l'azione. In un frammento

⁹⁰ Indispensabili sono state le pubblicazioni di Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, 1872, vol. V; Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, 1886 e Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, 1929, voll. I-II. soprattutto per il repertorio fotografico.

⁹¹ Wilpert, tav. CLXXXV n. 4.

⁹² Wilpert, tav. CCV n. 4.

⁹³ Wilpert tav. CCXVIII, n. 1. La stessa presenza alle spalle di Abramo si rintraccia nel sarcofago del museo di Arles, tav. CXXII, n. 3.

⁹⁴ Wilpert, tav. CLXXX, frammento 12 proveniente da San Callisto

⁹⁵ Wilpert, vol. II, p. 232.

presentato dal Wilpert,⁹⁶ oggi scomparso, si vede lo sviluppo dell'episodio del sacrificio, che inizia da sinistra: Isacco rappresentato di profilo, sta portando il pesante fardello di legna verso il padre, chiara evocazione della croce di Cristo. Nella scena successiva Abramo, acefalo, è già pronto ad infliggergli il colpo mortale, trattenendogli il capo; sullo sfondo il fuoco sta ardendo a viva fiamma. (fig.)

All'ex Museo Lateranense appartiene un sarcofago oriundo proveniente da Tivoli⁹⁷ in cui la scena esaminata occupa l'estremità destra, affiancata da episodi neotestamentari di miracoli di Gesù. Qui il padre indossa una corta esomide e trattiene il figlioletto, anch'egli in abito corto, il cui volto pare sfiorare la fiamma dell'altare che si trova dinanzi.⁹⁸ Particolare è la posizione della spada, che il patriarca impugna con forza, volgendo la lama verso il suo volto. Le tuniche mostrano fitte pieghe incise e prive di volume, ma i volti conservano tratti classicheggianti evidenti nel trattamento delle capigliature (fig.).

Un altro sarcofago a due registri⁹⁹, (1,52 x 0,50 m) proveniente da Villa Borghese, un tempo conservato al museo del Campidoglio, pur parzialmente danneggiato e datato da Wilpert tra la fine del III e l'inizio del IV secolo, mostra il sacrificio posizionato nell'estremità destra in alto, dove il padre è pronto a colpire il figlioletto, che è nudo e inginocchiato davanti a lui. Quest'ultimo è quindi rivolto verso l'altare, ma purtroppo presenta il volto talmente danneggiato da non poterne coglierne alcuna emozione. (fig.)

Tra i molti sarcofagi eseguiti nel IV secolo, quindi in epoca medio e tardo costantiniana, si ricorda il cosiddetto sarcofago di Lot¹⁰⁰, datato al 340 e proveniente dalle catacombe di San Sebastiano, oggi è conservato presso i Musei Vaticani. Qui particolarmente interessante è la presenza dell'asino col servitore, mentre Isacco davanti a loro, osserva l'ara accesa, in un atteggiamento piuttosto misero e privo di ogni eleganza; la posa del giovinetto, con le braccia incrociate e la mano sulla guancia, esprime tutta la sua preoccupazione per l'evento futuro. Questa attenzione alla narratività della vicenda e all'introspezione psicologica del protagonista non è

⁹⁶ Wilpert, op. cit., tav. CLXXXIII, 1, ornava un tempo il cortile dell'Ospizio di Santa Maria dell'Anima, vol. II, P. 232. Il frammento n. 3 del Museo di Arles, ricostruito dall'autore mostra la stessa dinamica, come pure il frammento n. 5 del museo di San Callisto; nel frammento n. 2 dell'omonima collocazione appare un angelo.

⁹⁷ Wilpert, tav. CLXXXIV, 1. Alla stessa tavola appartengono anche: la lastra n. 3: Lat. 210 del Laterano, in cui l'ariete di imponenti dimensioni, occupa il primo piano della scena e al di sopra si erge la mano divina; il frammento n. 2, proveniente dallo studio di Canova, di cui l'autore sottolinea l'importanza per la posa dell'angelo, che trattiene con entrambe le mani l'avambraccio di Abramo e un frammento dal museo di Clermont-Ferrand, in cui entrambi i patriarchi indossano una corta esomide.

⁹⁸ La stessa posa compare anche nelle tav. CLXXXIV frammenti n. 5 proveniente dal museo di San Callisto e n. 6-7 provenienti dal cimitero di Santa Ciriaca, in cui la lama della spada è quasi tangente al capo di Abramo e le fiamme fronteggiano la testa di Isacco. La stessa posa di entrambi ricorre anche nel bel sarcofago del museo lateranense, tav. CCVI, n. 7, a fianco a scene di miracoli di Gesù.

⁹⁹ Wilpert, tav. CCIII, n.3 conservato al museo capitolino.

¹⁰⁰ De Bruyne, *Il sarcofago di Lot scoperto a San Sebastiano*, in Rivista di Archeologia Cristiana, 27,1951, pp. 104-108.

comune tra i sarcofagi dell'epoca, che tendono piuttosto ad evitare le caratteristiche qui sottolineate. Allo stesso secolo risalgono alcuni esemplari accomunati dalla notevole qualità tecnica: si tratta del Sarcofago dei due fratelli, di quello di Adelfia, quello di Giunio Basso e l'esemplare ex lateranense n. 174. Il Sarcofago dei due fratelli (340 ca.),¹⁰¹ proveniente dalla basilica di San Paolo fuori le Mura, è oggi conservato nella sezione Pio cristiana dei musei Vaticani. Questo sarcofago, a narrazione continua su due registri, è di ottima fattura e presenta la caratteristica conchiglia centrale con i busti dei defunti e le due consuete scene della consegna della legge a Mosè e del sacrificio di Abramo. Quest'ultimo è interessante perché mostra Isacco inginocchiato e legato, non più in un ruolo di passività, ma come protagonista, perché sembra dialogare con Pilato, che attende la lavanda delle mani. Qui Isacco appare come figura di Cristo giudicato dal suo carnefice.¹⁰²(fig.)

Anche il sarcofago di Adelfia, databile alla tarda età post costantiniana e proveniente dalla chiesa di San Giovanni a Siracusa, è conservato nel Museo cittadino. Presenta la conchiglia centrale con la defunta Adelfia e il marito e sul lato sinistro è scolpita la consueta scena sacrificale, il cui sviluppo dalla mano divina in alto, investe la spada e il corpo di Abramo, per concludersi nella figura del figlioletto, inginocchiato a terra di fronte all'altare acceso (fig.).

Il sarcofago di Giunio Basso è uno dei più grandi di Roma (2,43m X 1,41m) e grazie alla preziosa iscrizione, ci informa sull'anno di morte del prefetto a cui era appartenuta, avvenuta nel 359. Esso proviene dalle Grotte vaticane e oggi è conservato nel Museo del Tesoro della basilica di San Pietro in Vaticano. Il sarcofago a due registri ospita la scena del sacrificio, in cui la figura del padre, imponente e in abiti solenni, è affiancato da una figura maschile, pronto ad impedirgli di eseguire l'ordine divino. Entrambi paiono assorti e, in attesa di un segno divino, essi rivolgono il volto all'esterno della scena. Isacco, inginocchiato e con la testa china, trova posto nei pressi dell'altare da cui spuntano vive fiamme, mentre l'ariete affianca la figura del patriarca. L'altissima qualità dell'opera ne fa un capolavoro sia per il trattamento della superficie scultorea, in cui è presente una certa simmetria ed equilibrio, sia per l'esecuzione ad altorilievo delle figure caratterizzate da un raffinato classicismo.

Un altro notevolissimo esemplare dalle medesime qualità esecutive è il sarcofago di Sant'Ambrogio, oggi posto sotto l'ambone dell'omonima chiesa milanese. Esso è un esempio di sarcofago "a porta di città" ed è tra le poche testimonianze superstiti dell'antica basilica consacrata verso la fine del IV secolo. Su un lato trova posto la scena del sacrificio in cui l'imponente patriarca è ritto dietro al figlioletto, che in proporzioni ridotte rispetto al padre, si presenta inginocchiato

¹⁰¹ Mazzei, op.cit., p. 94.

¹⁰² Wilpert, tav. LXXXXI. L'autore sostiene che Cristo venne aggiunto in seguito e lo identifica nella figura che si trova in secondo piano, dietro al servo che laverà le mani a Pilato, vol. II, p. 233.

sull'altare con i polsi legati. All'estremità della scena, un alberello, che affonda le radici su un terreno roccioso, mostra l'ariete "appeso" su uno dei suoi rami (fig.), la cui posa richiama la legatura a cui è costretto Isacco.

La stessa posizione si rintraccia anche nel Sarcofago strigilato di Arles,¹⁰³ conservato nel museo civico, in cui i due protagonisti della scena del sacrificio occupano le consuete posizioni, Abramo rivolto verso la mano divina e sotto di essa, l'ariete appeso all'albero per un corno, mentre l'altare acceso compare in alto, nell'estremità opposta. (fig.)

Il Sarcofago ex Lateranense 174¹⁰⁴ proveniente dalla basilica vaticana, è stato eseguito da una delle migliori officine romane. Esso presenta la figura centrale di Cristo, che posa i piedi sulla personificazione del cielo, e ai lati Pietro e Paolo protagonisti della scena di *Traditio Legis*. La struttura della fronte del sarcofago prevede che, tra colonne finemente scolpite, trovino posto i personaggi biblici, tra cui Abramo che brandisce la spada, colto nel momento in cui osserva la mano divina, mentre il figlioletto è rivolto nella direzione opposta. Entrambi sono realizzati in un pregevolissimo altorilievo.

Interessante è anche il frammento di sarcofago proveniente dal museo di San Sebastiano:

all'estremità destra compare una donna velata, individuata da Wilpert come Sara che trattiene il suo velo con la mano sinistra e presenzia al sacrificio del figlio. Accanto a lei un alto altare e sopra di esso il consueto ariete, che pare sussurrarle qualcosa all'orecchio. Le figure scolpite appaiono serrate l'una all'altra e finché Abramo, armato di spada, punta il capo del figlio nudo e legato, due personaggi con un rotolo tra le mani sono in procinto di bloccare l'azione. La fattura del sarcofago ha perso l'elegante resa naturalistica, in favore di un'esecuzione tipica dell'età costantiniana: occhi grandi, mani sproporzionate e pieghe delle vesti pesantemente incise.

La presenza di Sara, col capo coperto, è ben visibile in primo piano, in un altro sarcofago presentato dal Wilpert,¹⁰⁵ in cui appare accovacciata a terra. Qui la donna è posta di tre quarti come il figlio, che rivolge il palmo della mano verso quest'ultima che pare colta nel gesto di volergli consegnare qualcosa (fig.)

Lo stesso impianto, per quanto riguarda la scena del sacrificio di Abramo, è nel sarcofago gallico,¹⁰⁶ in cui compaiono sia il patriarca, sia la moglie che replica il gesto della mano sul suo velo. Qui l'ariete acquista una posizione di rilievo, rappresentato entro una sorta di baldacchino.

¹⁰³ Wilpert, tav. CLXXXVIII, n. 3.

¹⁰⁴ Wilpert, tav. CXXI, n. 4.

¹⁰⁵ Wilpert, tav. CCXIX, n. 2.

¹⁰⁶ Wilpert, op. cit., tav. CLXXXII, 1 – 2. Anche in un frammento proveniente dalla chiesa di San Sebastiano, riportato dal Wilpert, tav. CCLXXXIII, n. 4, dietro al figlio compare la madre velata. Questo fa ipotizzare allo studioso, che l'introduzione della donna nei sarcofagi sia nata da un artista romano.

In un coperchio del museo di Arles¹⁰⁷ (tav. CCXII, n. 2) la scena del sacrificio presenta Abramo che con una mano trascina il figlioletto verso l'altare e con l'altra tiene ritta in verticale la spada. L'ariete fronteggia l'altare fiammeggiante e la mano divina quasi si posa sulla testa di Isacco; le due vittime sacrificali hanno invertito i consueti posti, ma Dio ha già fatto la sua scelta (fig.).

In un esemplare conservato al museo di Aix en Provence¹⁰⁸ è visibile la scena del sacrificio entro un arco ribassato che si sviluppa tra colonnine, che suddividono la fronte del sarcofago, detto appunto "sarcofago a colonne o di passione". All'estremità sinistra, il padre afferra il figlioletto inginocchiato sul basso altare e, a fianco, l'ariete osserva la scena. Qui però la presenza di un giovane uomo che trattiene un rotolo tra le mani sembra attirare l'attenzione di Abramo, che infatti è rivolto verso di lui; quest'ultimo è l'angelo inviato dal Signore che impedirà il sacrificio umano, una presenza che si rintraccia anche in altri esempi (fig.).

Due esemplari francesi, uno d'Auch e l'altro di Lucq-de -Bèarn, che Wilpert¹⁰⁹, definisce di "scalpello rude", presentano tre persone divine, tutte imberbi e con un rotolo chiuso sulla sinistra, che rappresenterebbero la Trinità, scolpite in sostituzione della mano divina. (fig.)

Tra i primi sarcofagi cristiani spagnoli, un esemplare conservato ad Ecija in Spagna¹¹⁰ è particolarmente interessante per l'elegante pacatezza della scena che trova posto nell'estremità sinistra. Qui al centro della scena, un alto altare acceso si frappone tra Abramo, in corta tunica manicata, che tiene un'arma tra le mani e il giovane Isacco, a testa china e i polsi legati dietro alla schiena. I nomi dei due protagonisti, in lingua greca, sono incisi entro riquadri sopra le loro teste, leggiamo: ABPAM e EICAK. L'ariete è legato con una corda al fusto di un alberello dalla chioma arrotondata e pare appoggiare il muso alla gamba del patriarca. La mano divina non è presente al sacrificio. La realizzazione dell'opera in pietra calcarea locale, si deve probabilmente ad un artista greco operante in Spagna tra V e VI secolo.¹¹¹

Ancora particolarmente interessante è il sarcofago di Leucadio, rinvenuto nella necropoli romano-cristiana di Tarragona, dove la scena del sacrificio, presenta il piccolo Isacco con una benda sugli occhi. Proprio su questa variante di "Isacco bendato" sarà dedicato un capitolo di approfondimento del presente studio. Questo esemplare presenta una preziosa iscrizione che ci informa sul destinatario dell'opera, un ufficiale della guardia del corpo dell'imperatore, che visse

¹⁰⁷ Wilpert, tav. CCXII, n.2.

¹⁰⁸ Wilpert, tav. CCV, n. 5.

¹⁰⁹ Wilpert, tav. CLXXXII, n. 1 proveniente dal museo di Toulouse e il n. 2 dalla chiesa di S. Lucq-de- Bèarn.

¹¹⁰ Wilpert, tav. CCXIV n. 1. Un esemplare che mostra il sacrificio entro un riquadro, anch'esso dallo sfondo neutro, con una certa distanza tra i vari componenti della scena e un albero dalla chioma tondeggianti si rintraccia anche nella tav. CCXXVII, N. 2. Bovini, in *I Sarcofagi paleocristiani della Spagna*, 1954, p.73, ci informa del luogo e data di rinvenimento: a Ecija nei pressi della chiesa di Santa Cruz, nel 1886; sul materiale: pietra calcarea e sulle dimensioni: m 2.17 X 0,74 X 0.60.

¹¹¹ Bovini, *op. cit.*, p. 76.

circa sessant'anni.¹¹² Da contraltare al sacrificio, appare la scena della Consegna della Legge, a Mosè, che indossa una veste, realizzata con una spiccata ritmicità delle pieghe, che evidenziano l'aspetto grafico, piuttosto che quello volumetrico. Questo aspetto sottende anche la realizzazione della corta esomide di Abramo e del figlioletto, definito in proporzioni assai minute. Qui la mano divina, che fuoriesce da una nube, si appresta a fermare il sacrificio, impugnando la punta della spada, sotto gli occhi vigili dell'ariete a terra. L'opera è datata ai primi decenni del V secolo¹¹³. Dopo l'analisi di questi esemplari, si può affermare che spesso la scena del Sacrificio di Isacco si sviluppa in una linea ideale che dalla mano divina, posta in alto, scende trasversalmente fino a terra, al ginocchio di Isacco¹¹⁴; talvolta è arricchita dalla presenza dell'ariete e dell'albero, elementi che permettono una costruzione dell'intero episodio entro un triangolo ideale, in cui spesso non manca l'accompagnamento di figure maschili, che con un approccio intimo e confidenziale, affiancano Abramo per impedirgli di compiere il sacrificio.¹¹⁵ Abramo si presenta giovane e imberbe, mentre indossa una corta esomide come nel sarcofago di Gerona proveniente dalla chiesa di San Felice¹¹⁶ o invece con i medesimi abiti, ma barbato.¹¹⁷

Solitamente la scena prende posto sulla fronte del sarcofago, ma in un esempio di buona fattura riconducibile all'età post costantiniana, proveniente dalla chiesa di San Vittore a Marsiglia,¹¹⁸ si trova l'episodio scolpito sul coperchio, a fianco ad una scena con la Moltiplicazione dei pani, dove il padre indossa abiti solenni (tunica, pallio e sandali), non assume una posa drammatica, ma impugna la spada trattenendola presso di sé, quasi in attesa del segno divino. Al suo fianco, il figlioletto è inginocchiato di fronte all'altare con patera, mentre l'ariete sullo sfondo è accovacciato e si rivolge verso il patriarca. Lo stesso atteggiamento di Abramo che, anziché puntare la spada verso l'alto, la regge presso di sé, si riscontra anche nel sarcofago di Lot (340), proveniente dalle catacombe di San Sebastiano e oggi nei Musei Vaticani (fig.).

Come si può osservare dagli esempi proposti, l'ariete non occupa sempre una posizione fissa e questo deriva probabilmente dalle traduzioni, leggermente diverse, in cui il testo della Genesi è

¹¹²Bovini, *op. cit.*, riporta l'iscrizione intervallata da piccole croci: "Bone memoriae Leucadivvs primicerivvs domesti corum qui vixit cum comparem suam non nitam annis XXV depositvs pridie kalendas ianvarias vixit avtem omnibus vix(it) annis plus minus sexaginta", p. 199.

¹¹³ Bovini, *op. cit.*, p. 203.

¹¹⁴ Questa linea trasversale ideale è particolarmente evidente nel sarcofago lateranense n. 116, Wilpert, tav. CXXIII, n. 3.

¹¹⁵ Questo rapporto tra Abramo e il messo angelico è particolarmente evidente nel sarcofago del museo lateranense, Wilpert tav. CXXVIII, n.2, e in un coperchio conservato nel medesimo luogo, Wilpert, tav. CXXXVI, n. 4.

¹¹⁶ Wilpert, tav. CXI, n.1.

¹¹⁷ Wilpert tav. CXII, n. 3 dalla chiesa di San Felice a Gerona. Bovini, corregge la provenienza di questo sarcofago, in *op. cit.*, 1956, p.51. Oggi conservato all'Accademia di Storia di Madrid.

¹¹⁸ Wilpert, tav. CXX, n. 1.

stato tramandato. Infatti, Bagatti¹¹⁹ scrive che il testo ebraico riporta: “Allora Abramo alzò gli occhi e vide che vi era un ariete impigliato con le corna ad un cespuglio”, nel testo della Vulgata si legge: “*levavit Abraham oculos viditque post tergum arietem inter vepres haerentem cornibus quem adsumens obtulit holocaustum pro filio*”; nel testo greco dei LXX: “l’ariete era impigliato nell’albero di Sabec” e infine in quello siriano: “e vide un ariete detenuto per i corni ad un ramo”. Quindi, secondo Bagatti, in base alla posizione dell’ariete si individua la fonte di riferimento: ad esempio si riconduce l’immagine al testo ebraico, quando il patriarca riesce a vedere l’animale impigliato con le sue corna in un cespuglio; al testo della Vulgata quando è posto alle sue spalle e appare tra le spine; alla traduzione dei Settanta, se l’animale è impigliato nell’albero di Sabec.

Così la vicenda del sacrificio di Isacco l’ariete¹²⁰ acquista un significato cristologico, come dimostrato da un frammento attribuito a Melitone di Sardi: “*il Signore era lui l’agnello simboleggiato nell’ariete che vide Abramo impigliato nel cespuglio di Sabec. Tale pianta designava la croce, mentre il luogo (corrispondeva a quello di) Gerusalemme e l’agnello (indicava) il Signore legato per l’immolazione*”. E ancora. “*l’espressione: impigliato per le corna, è resa, dal Siro e dall’Ebreo con il termine: appeso per indicare più chiaramente la croce.*”¹²¹

Dagli esemplari analizzati, si può affermare che lo sviluppo dell’opera scultorea nei primi anni del cristianesimo, è prettamente funeraria con formule iconografiche ben stabilite. La posizione del sacrificio nella fronte del sarcofago, ne sottolinea l’importanza, sia nell’affermazione del potente messaggio divino di salvezza, sia nella continua interpretazione tipologica della figura di Isacco, quale anticipatore del sacrificio di Cristo che dunque rinsalda il legame tra l’antica e la nuova Scrittura.

¹¹⁹ Bagatti, *La posizione dell’ariete nell’iconografia del sacrificio di Abramo*, in *Liber Annus*, 34, 1984, pp. 283-298.

¹²⁰ Sul significato dell’ariete si rimanda alla voce del volume: *Animali simbolici: alle origini del bestiario cristiano* (a cura di) M. P. Ciccarese, vol. I, 2007, pp. 139-154.

¹²¹ Cantalamessa, *I più antichi testi pasquali della Chiesa*, 1972, p.142-143. Bagatti, *op. cit.*, sottolinea come la seconda considerazione, al tempo di Cantalamessa, attribuita a Melitone (morto nel 190), oggi venga attribuita a Eusebio di Emesa (morto nel 359).

2.2.3 Le Arti sontuarie nei primi secoli cristiani

La produzione degli oggetti di lusso conosce soprattutto nel IV secolo un particolare sviluppo, che dimostra un valore di continuità tra il mondo pagano e quello cristiano, in linea con gli altri ambiti artistici, essa adotta molti modelli iconografici profani per rappresentare scene bibliche. Nel corso del secolo e fino all'età carolingia, gli artisti del lusso lavorano nel segno di una continua reinterpretazione del classico per oggetti destinati a una classe sociale elevata, che non rinunciava alla colta rivisitazione figurativa delle vicende mitiche pagane, a cui era assegnato il compito di testimoniare il retaggio culturale di una classe privilegiata.¹²²

La vicenda del sacrificio di Abramo diviene protagonista, in numerosi oggetti, che gravitano attorno all'ambito funerario come vetri dorati e pissidi eburnee, ma anche su medaglioni devozionali e cucchiari in argento.¹²³

Alcune preziose testimonianze, riferibili al mondo dei defunti, mostrano la vicenda del sacrificio inciso su vetri dorati, vale a dire impreziositi con la foglia d'oro, o sulle *Nuppen* (piccoli medaglioni a goccia), materiali provenienti dalle catacombe romane e assegnati genericamente al IV secolo.¹²⁴

Essi sono oggetti che appartenevano al corredo funebre, donati in occasione di anniversari, matrimoni, compleanni finché il defunto era in vita e al momento della sua sepoltura acquisivano l'uso secondario di segnacoli funerari, infatti venivano affissi sulla malta, con una funzione protettiva, in quanto sul loro fondo erano incise scene bibliche o ritratti di santi.

Amanda Zanone¹²⁵, analizzando un campione di 395 vetri a foglia d'oro, comprensivi di medaglioni, (*Nuppen*) e fondi, registra la presenza di scene bibliche su un centinaio di campioni.

Relativamente alla storia di Abramo, il sacrificio è l'unico episodio a comparire sui vetri dorati, solo in un frammento di un vetro inciso, conservato al Museo Nazionale Romano, compare l'incontro a Mambre del patriarca e dei tre angeli. Questo frammento, per la scelta iconografica, viene collegato alla polemica antiariana, riconducibile al papato di Damaso (366-384 d. C)¹²⁶.

Nello schema iconografico dei vetri ricorrono alcuni caratteri comuni, come nel Fondo conservato al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo e nel fondo della Colección Amatler di Barcellona. In entrambi Abramo, vestito in tunica e pallio, d'aspetto senile e con il braccio destro alzato, brandisce

¹²² Sena Chiesa, *I materiali preziosi: l'eredità delle immagini e il rinnovamento del loro significato*, in *La rivoluzione dell'immagine, arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, 2007, p.76-83.

¹²³ Cabrol-Leclercq, voce Abraham, in *Dizionario d'Archéologie Chrétienne et de liturgie*, 1907, pp. 111-127

¹²⁴ Zanone, *Il sacrificio di Isacco nei vetri dorati tardoromani*, in *Vetro nel Medioevo tra Bisanzio, l'Islam e l'Europa (VI-XIII)*, 2012, pp. 173- 183.

¹²⁵ Zanone, op. cit., 2012, p. 173

¹²⁶ Paolucci, *L'arte del vetro inciso a Roma nel IV secolo d. C.*, 2002, p. 23

il *gladium*, pronto al drammatico gesto. Isacco è inginocchiato con le mani legate dietro alla schiena, completamente nudo; sullo sfondo vi sono l'ariete e la consueta ara. (fig.1- 2)

La stessa soluzione iconografica si rintraccia anche nel fondo della Pusey House di Oxford, benché sia inserito in una successione di eventi biblici gravitanti attorno ai ritratti di una coppia di coniugi. (fig.3)

Il bicchiere Isings del Museo di Strasburgo, mostra Isacco che porta il carico di legna, elemento frequente delle prime rappresentazioni della vicenda, come abbiamo potuto vedere sui dipinti catacombali e sulle lastre marmoree. Inoltre, la preferenza di mostrare Isacco nudo è un particolare iconografico che sembra attestarsi di preferenza sulle “arti minori” e in realizzazioni tarde¹²⁷.

Paolucci, nel suo studio sui vetri diatreti,¹²⁸ esamina alcuni esemplari trattanti la figura di Abramo, realizzati da una bottega romana. Si tratta di alcuni esemplari tra cui: un frammento di una coppa di tipo Ising 96b, rinvenuta ad Aquileia, che reca incisa sulla superficie esterna la scena del sacrificio. La figura di Abramo è realizzata con tratto sicuro e nel suggerire la sua muscolatura, l'artista fece ricorso al cosiddetto “rilevo negativo” cioè a quei profondi solchi di mola, che caratterizzano la bottega romana nella produzione diatretaria (vasi di lusso con decorazione a gabbia). Le caratteristiche fisiche del patriarca, come l'occhio dal profilo amigdaloidale, la capigliatura lunga fino al collo e il particolare trattamento del manto ne fanno una “firma” di bottega. A quest'ultima appartengono, secondo l'autore, anche un frammento di una coppa del Museo Nazionale Romano, in cui sono visibili soltanto la *manus Dei*, parte della mano di Abramo e dell'altare. (fig. 3)

Garrucci¹²⁹ riporta i disegni di undici frammenti, allora inediti, di una tazza provenienti dal Museo Kircheriano a Roma, in cui si possono osservare alcune scene dell'Antico testamento, tra cui il sacrificio di Isacco, il quale si presenta nudo, in ginocchio e con le mani legate dietro la schiena, mentre Abramo stante, gli posa una mano sulla testa. (fig. 4)

L'altro vetro copiato dall'autore nella biblioteca Vaticana, già copiato dal Buonarrotti nel XVIII sec.¹³⁰, presenta il sacrificio con Isacco, entro una cornice quadrangolare; entro di essa compare un fanciullo nudo in ginocchio, con le mani legate e gli occhi bendati. Il padre, dalla capigliatura a calotta, come di consueto posa la mano sinistra sul capo del figlioletto e con l'altra brandisce la spada. L'ara

¹²⁷ Solo nel frammento di Wurzburg (tav. I, 8) presenta una tunica, in Garrucci, 1864, p. 18.

¹²⁸ Paolucci, *L'arte del vetro inciso a Roma nel IV secolo d. C.*, 2002, p. 20; p. 71, fig. 97.

¹²⁹ Garrucci, *Vetri ornati in figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani*, 1864, p. 4, tav. I, 5. L'autore, nell'introduzione ci informa su tutti gli studi sui vetri precedenti al suo, a cominciare dal Bosio, pp. XVII-XIX.

¹³⁰ Secondo Garrucci (op. cit., 1864, CLXXII, 8), Buonarrotti (*Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati nei cimiteri di Roma*, 1716, II, 1) scambia il gomitollo con le funicelle, con una fascia di verghe, p. 9. Zanchi Roppo, riporta le dimensioni del vetro (dm cm 8), stato di conservazione: “rotto o tagliato intorno. Davanti concavo, dietro convesso) e provenienza ignota, in *Vetri paleocristiani conservati in Italia*, 1969, p. 197-198.

alle spalle presenta un grosso gomitollo accanto a due globetti; il capo della funicella, che presenta un piombino alla sua estremità pende davanti all'ara. Dato che nelle Sacre Scritture per alludere alla moltiplicazione del popolo, si usa l'allegoria delle tende, abitazione abituale del popolo ebreo, queste funicelle, elementi usati per misurare il terreno, indicherebbero il dominio ed il possesso di esso da parte del popolo. Questi oggetti, che non si ripresentano in nessun'altra opera di simile soggetto, alluderebbero alla profezia fatta ad Abramo di moltiplicare la sua discendenza, premio meritato da quest'ultimo per la sua assoluta fede ed obbedienza.¹³¹ Infatti, Isacco, quale figura di Cristo, nel quale si compì la promessa, sarebbe il padre delle Nazioni condotte alla fede.

Il vetro verdastro dorato presenta un'iscrizione: SPES HILARIS ZESES CUM TVIS, piuttosto comune per questo tipo di oggetti, che augura al defunto la speranza di vivere nel segno di Cristo. Quest'opera è generalmente ascritta al IV secolo d. C.,¹³² o all'ultimo quarto del IV d. C.¹³³ ed è l'esempio più antico che ho incontrato su cui ricorre la figura di Isacco bendato (fig.5).

Un'altra tazza, in vetro bianco screziato di verde, fu rinvenuta in una necropoli di Treviri, entro un'arca sepolcrale. L'episodio del sacrificio, che occupa il fondo della tazza, mostra un altare quadrato fiammeggiante, posto di fronte all'ingresso di un tempio circolare sormontato da una cupola. Qui Abramo sta in piedi sulla destra dell'altare e sguaina una daga, mentre Isacco sta anch'egli ritto, veste solo con una clamide raccolta sulle spalle ad ha le mani legate. Ai piedi di Abramo, accanto ad un ramoscello compare l'ariete, mentre da una nube sopra di loro fuoriesce il braccio divino. Esso presenta l'iscrizione: VIVAS IN DEO Z (eses) e dalla rozza fattura, nonché dai particolari inusitati rispetto ai modelli visti finora di fabbricazione romana, è ascrivibile secondo l'autore al IV secolo e ad una bottega renana¹³⁴.

Si ricordano anche due frammenti di fondo di tazza in vetro verde conservato al Museo di Grosseto e rinvenuto in località Castiglione della Pescaia. Esso presenta figure e lettere in oro: un fanciullo inginocchiato e con le mani legate, su cui compare la scritta: IZAC (Isacco) e alcune parole in greco tradotte in: "*anima dulcis pie vivas*"¹³⁵(fig.6).

Tra i prodotti in metallo del IV secolo, si segnala un medaglione pertinente a un frammento della

¹³¹ Giordani propone che quest'opera possa costituire un interessante anello di congiunzione tra il frammento del Museo di Cagliari e l'affresco della sinagoga di Dura Europos, in *Un singolare rilievo funerario cristiano del museo archeologico nazionale di Cagliari*, in RACr, 52,1, 1976, p. 171.

¹³² Zanone, op. cit., 2012, p.175.

¹³³ Zanchi Roppo, op. cit., 1969, p. 198.

¹³⁴ De Rossi, BdAC, 1873, p. 141.

¹³⁵ De Rossi, BdAC, 1882, p. 135, tav. VIII.

coperta in bronzo di un cofanetto ligneo da Csàszàr.¹³⁶ (fig.7)

Alcuni cucchiai rinvenuti a San Canziano¹³⁷, nei pressi ai Aquileia mostrano alcune scene bibliche tra cui il sacrificio in cui Abramo, in tunica lunga e pallio, tiene la mano armata di spada, alzata e ascolta la mano divina che gli parla. Isacco nudo, genuflesso e con le mani legate si trova di fronte all'ara accesa e al fascio di legna. Vi sono anche l'ariete e l'albero. (fig. 8) Tra le testimonianze metalliche, rientrano le medaglie devozionali su cui ricorreva la scena del sacrificio di Abramo, come pure episodi di martirio o immagini del Buon Pastore in cui spesso compaiono iconografie molto simili a quelle rinvenute negli affreschi catacombali e nei sarcofagi.

Due esempi, proposti dal De Rossi¹³⁸, oggi conservati al Museo Sacro della Biblioteca Vaticana, sono particolarmente interessanti perché mostrano delle iconografie inconsuete, che non hanno alcun riscontro in altri monumenti. Entrambi, secondo l'autore, risalgono all'epoca della pace della Chiesa, vale a dire il IV secolo. Il primo è una medaglia in bronzo, con la rappresentazione del sacrificio, entro una cornice di perline tondeggianti. Essa differisce per alcune caratteristiche dal modello consueto in quanto presenta Abramo di tre quarti mentre solleva la consueta spada verso il figlio, un giovinetto nudo che pare andargli incontro; inoltre l'evento cruento si svolge sopra una montagna rocciosa, mentre dall'alto scende un angelo che reca qualcosa tra le mani, che potrebbe essere ulivo, simbolo dell'oblazione e della personale consacrazione a Dio.¹³⁹ I patriarchi hanno una corporatura piuttosto esile e sono circondati da elementi vegetali, tra cui spunta l'ariete (fig.9). L'altra medaglia bronzea è incisa su entrambe le facce; su una, è effigiato un uomo che con la mano destra, porge un calice verso l'altare di un martire e con la sinistra accompagna per mano un fanciullo, sulla cui testa scorre l'iscrizione: GAVDENTIANVS. Nel rovescio, Abramo alza la mano destra armata e dinanzi a lui si trova Isacco, un giovane inginocchiato mentre porge le braccia verso una sorta di parete rocciosa, che compare sul bordo della moneta, dove si individuano tracce di un'incisione: VRBICVS, mentre le altre lettere che la componevano sono andate perdute.¹⁴⁰ L'autore interpreta la medaglia nella sua interezza e ritiene che qui Gaudenziano è

¹³⁶ Zanone, 2012, p.174. Alcune restituzioni grafiche di vetri incisi col soggetto del sacrificio sono visibili nelle figg. 9a-9b.

¹³⁷ Garrucci, Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa: corredata della Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura, Scultura non cimiteriale, vol. VI, p.91, tav. 462, 6.

¹³⁸ De Rossi, Le medaglie di devozioni dei primi sei o sette secoli della Chiesa, in Bollettino d'archeologia cristiana, 1869, pp. 40-49.

¹³⁹ Cabrol, op. cit., l'autore ritiene possa essere ulivo, sulla base del sarcofago di Mas d'Aire. p. 118.

¹⁴⁰ De Rossi, op. cit., p. 49. Al medesimo autore, si deve la pubblicazione di un anello sigillo di IV secolo con il sacrificio d'Abramo, in cui, nella consueta impostazione iconografica, compare un fascetto di volumi legati con un nastro, ritenuti dall'autore gli scritti profetici che confermano Abramo, quale padre dei credenti, nel BAC, 1871, p. 35.

effigiato nell'atto di essere offerto dal padre all'altare di un martire, probabilmente San Lorenzo. Infatti, asserisce che: *“l'oblazione dei fanciulli a Dio e ai martiri era quasi un sacrificio ed una abdicazione fatta dai genitori d'ognimondana speranza; dedicando totalmente, in quanto era da loro, il figliuolo al culto divino ed alle più elette virtù evangeliche.”*¹⁴¹

Quindi, questa medaglia era il ricordo dell'oblazione di Gaudenziano e fu posto sul suo collo da Urbico, quale sigillo dell'atto compiuto.¹⁴²(fig.10)

L'episodio di sacrificio compare anche in una noce di mirra¹⁴³ nella consueta iconografia (fig.11) e in una sardonica fasciata persiana, in cui Abramo è disteso sopra l'ara.¹⁴⁴ Si ricorda anche un bronzo inciso con la stessa scena in cui al posto della mano divina, si vede l'angelo.¹⁴⁵(fig.12)

Tra i reperti vitrei, pochi esemplari giungono interi come la tazza di vetro bianco e diafano che presenta una forma ampia quasi di patena, con labbro attorno poco rilevato, istoriata con scene bibliche graffite nell'incavo, proveniente da Podgoritza, antica Doclea, attualmente in Montenegro. Nel centro domina il sacrificio di Abramo, come nella tazza rinvenuta a Treviri e tutt'intorno scene bibliche su cui corrono delle iscrizioni relative agli episodi di Antico Testamento e di miracoli. La qualità esecutiva la rende un'opera piuttosto rozza risalente al V secolo, in cui i protagonisti sono circondati da ciottoli tondeggianti¹⁴⁶. In quest'ambientazione Abramo, si presenta frontalmente mostra il braccio sinistro che brandisce una spada dalla lama piuttosto corta; la sua veste, forse una tunica monospalla, è resa con piccoli segni obliqui. Al suo fianco compare Isacco, che pare immortalato mentre tenta la fuga. (fig.13)

Una lucerna conservata ai Musei Vaticani mostra Abramo vestito di tunica corta e succinta, con la mano sinistra posata sul capo del figlioletto, mentre l'altra brandisce una spada. Isacco mantiene la solita posa in ginocchio e in alto la mano divina compare tra le nubi; non sono presenti né l'ariete, né la fascina di legna. (fig.14)

Tra i materiali prediletti dall'aristocrazia tardoantica, l'avorio ebbe una straordinaria fioritura tra il IV e V secolo d. C. Si tratta di oggetti di grande prestigio sia per il costo della materia, derivata da zanne di elefante, sia per la difficoltà nella sua lavorazione.

Alcuni esempi di pissidi eburnee assegnabili al periodo compreso tra la metà del V e del VI secolo, costituiscono raffinati oggetti d'arte sontuarie, impiegati in una specifica destinazione culturale e

¹⁴¹ De Rossi, Le medaglie di devozioni nei primi sei o sette secoli della Chiesa, in BdAC, 1869, (anno VII), p. 50.

¹⁴² Garrucci non vi vede Abramo, ma Mosè che fa scaturire l'acqua e un giovane accanto che la raccoglie; per l'autore l'iscrizione scritta è: VRBICVS CVM SECVNDINVS, vol. VI, p. 126.

¹⁴³ Garrucci, op. cit., p.122, tav. 479, 5

¹⁴⁴ Garrucci, op. cit., vol VI., p. 123, tav.479, 9.

¹⁴⁵ Garrucci, op. cit., p. 127, tav. 490, n. 12.

¹⁴⁶ Garrucci, 1877, tav. V-VI.

liturgica, nei quali la preziosità del materiale impiegato e l'esclusivo ambito di fruizione, si accompagnano all'elevata perizia di maestranze che padroneggiano con sicurezza modi formali classicheggianti, a cui fanno ricorso per illustrare tematiche cristiane destinate ad un ambiente estremamente colto e raffinato.

Ne è un esempio la pisside eburnea conservata al Museo statale di Berlino, un esemplare di elevata qualità esecutiva e formale, attribuita a maestranze alessandrine, sia per le caratteristiche d'esecuzione, sia per la presenza dell'altare dentellato, già visto nel mausoleo 25 di El-Bagawat¹⁴⁷. Esso compare sopra una sorta di stretta scalinata, che secondo alcuni studiosi¹⁴⁸ alluderebbe alla salita per raggiungere il monte Garizim, in cui si è consumato il sacrificio ed è da attribuire ad un ambito siro-palestinese¹⁴⁹.

Una scalinata simile viene ricordata nei resoconti dei pellegrini, di cui abbiamo attestazioni a partire dal V secolo.¹⁵⁰ I protagonisti presentano una grande nobiltà di forme e di atteggiamenti di tipo classico, denotando uno stile particolarmente aulico. La scena è dominata da Abramo, la cui testa sembra costituire il vertice della piramide, alla base della quale sono raffigurati l'ariete e Isacco. La datazione dell'opera è tra fine IV e inizio V.¹⁵¹ (fig.15)

La pisside conservata al museo di Bologna, datata alla fine del V secolo d. C.¹⁵², oggi conservata al Museo civico archeologico di Bologna (inv. 694-Biz. 2). Esso raffigura l'episodio altotestamentario del sacrificio, che presenta Abramo barbato e con i capelli ricci e in abito sacerdotale, che impugna con la mano destra una grande lancia e posa la sinistra sul capo del piccolo Isacco, rappresentato legato, inginocchiato e nudo. L'anziano patriarca è posto frontalmente per eseguire l'esecuzione del figlio, che sarà sostituito dall'ariete lì accanto. L'alta scalinata sul quale si erge l'ara sacrificale, di cui oggi resta solo il disegno preparatorio sottostante, presenta uno stretto rapporto con la pisside berlinese, eseguita qualche decennio prima. Nell'esemplare bolognese si nota un intaglio rude rispetto al prototipo e seppur nella legnosità del tratto disegnativo riesce a mantenere ancora una

¹⁴⁷ Moore Smith, *Sacrifice of Isaac in Christian Art*, in *American journal of Archaeology*, vol. XXVI, 1922, p. 164-165.

¹⁴⁸ Speyart van Woerden, 1961, p.229, St. Clair, *Early Christian Pnixides carved with New Testament scenes*, 1977, p. 205.

¹⁴⁹ St. Clair, 1977, p. 205.

¹⁵⁰ Cipriani, op. cit., 2008, p. 186.

¹⁵¹ St. Clair, *Early Christian Pnixides carved with New Testament scenes*, 1977,

¹⁵² Rizzardi, *Pisside ovale con scene dell'Antico e Nuovo Testamento*, p. 196, in *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio* (a cura di) F. Bisconti e G. Gentili; Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spatantike und des fruhen Mittelalters*, 1976, n. 161. la datazione varia di qualche decennio tra gli studiosi, come non unanime è pure il suo luogo di produzione, in Rizzardi, 2002, catalogo n. 47, p.196.

certa resa naturalistica e formale. (fig.16) Nell'esempio conservato al museo di Treviri e quello del Museo Romano dell'Alto Medioevo gli esemplari appaiono più stilizzati, l'altare assume proporzioni sempre più imponenti mentre il fusto è ormai assimilato a una colonnina tortile.¹⁵³ Questi manufatti costituiscono a loro volta la premessa e l'anello di congiunzione con la più tarda miniatura dell'Evangelario di Etschmiadzin (fig. 17) in cui il progressivo allontanamento dai modelli ha determinato il fraintendimento e l'alterazione dell'impianto iconografico originario, sì che l'altare cilindrico viene raffigurato in cima ad una lunga scala. Infatti, Isacco vi appare adagiato con le mani legate dietro alla schiena. Abramo indossa una lunga tunica con pallio e presenta il nimbo, attributo che finora non avevamo incontrato, ma che risulta essere utilizzato di frequente in ambito palestinese-copto, come anche la presenza del cipresso, riconducibile ad origini siro-palesinesi.¹⁵⁴

¹⁵³ Cipriano, op. cit., pp.185- 209. Da collegare a questo gruppo di pissidi, cito anche l'esemplare rinvenuto a Nocera Umbra, oggi conservato al Museo delle Terme di Roma

¹⁵⁴ Moore Smith, op. cit., 1922, p. 167. La studiosa data l'Evangelario al VI secolo d. C.

3. Una particolare iconografia: Isacco bendato

Negli esempi esaminati finora abbiamo rilevato il carattere generalmente ripetitivo dell'episodio del Sacrificio. Solo nei casi del frammento di fondo dorato conservato ai Musei Vaticani (fig.) e del sarcofago di Leucadio di Tarragona, (fig.) abbiamo potuto notare la presenza insolita del giovane Isacco con gli occhi coperti da una benda.

Questa peculiarità all'interno della scena del sacrificio richiede una lettura iconologica dell'opera d'arte, quale prodotto di una precisa volontà di discostarsi dalle rappresentazioni più comuni. Infatti, in questi manufatti e in quelli che vedremo in seguito, si assiste ad una sfaldatura tra espressione testuale e rappresentazione, che inducono e stimolano lo storico dell'arte verso la ricerca di una spiegazione o del modello di riferimento.

Partiamo dal presupposto, che nonostante la presenza di questa variante, la lettura dell'episodio risultava comunque chiara e comprensibile, sia per noi, sia per i contemporanei, e ciò è un aspetto fondamentale e imprescindibile per le immagini religiose. Naturalmente né il testo Sacro, né le interpretazioni dei Padri hanno mai accennato a questa particolare caratterizzazione della figura di Isacco, deve perciò aver preso avvio da un miniatore o da un pittore.

Dunque, nel tentativo di capire l'origine di questo "attributo", è bene analizzare gli esempi in cui esso compare, per cercare di far luce su eventuali collegamenti tra le opere.

Alcune domande sorgono spontanee, ad esempio, in quale momento, in quale ambiente culturale, dovuto a quale committenza e a quale destinatario, questo particolare è comparso. Nonostante nella maggior parte delle rappresentazioni, Isacco sia privo dell'attributo della benda, questo "oggetto" iconografico, manterrà una discreta diffusione, con esempi fino all'epoca contemporanea.

La prima testimonianza vale a dire, il fondo d'oro appartiene all'ambito funerario e il confronto con altri vetri coevi raffiguranti il Sacrificio, ha dimostrato che esso rappresenta un *unicum*, sia per il particolare della benda, sia per la presenza del simbolo della moltitudine della discendenza. Il rinvenimento di questo oggetto in ambiente romano, dovuto quindi ad una bottega *in loco*, che per caratteristiche stilistiche, è ascrivibile tra IV e V secolo, è tutto ciò che sappiamo di certo.¹⁵⁵

Un altro contributo per la fortunata "carriera" di questa iconografia giunge dalla Spagna, con il rinvenimento del sarcofago di Leucadio, presso la necropoli di Tarragona; datato anch'esso ai primi

¹⁵⁵ Zanchi Roppo, op. cit., 1969, p. 198. De Rossi, BdAC, 1873, p. 141.

decenni del V secolo d. C. è realizzato in pietra calcarea autoctona, dunque frutto di una produzione provinciale locale.¹⁵⁶ Il destinatario era quindi Leucadio, un ufficiale della guardia del corpo dell'imperatore, che nel suo sarcofago strigilato, arricchito da un'iscrizione commemorativa, ha forse richiesto gli altorilievi rappresentanti la consegna della Legge a Mosè e il sacrificio di Abramo. (fig.) A quest'altezza cronologica appartiene anche una formella di terracotta, conservata oggi al Museo Nazionale del Bardo di Tunisi, in cui il padre è intento a sacrificare il figlioletto, inginocchiato davanti a lui. Isacco ha gli occhi coperti da una benda, le cui estremità sono trattenute dal padre. Nella parte superiore compaiono sia la mano divina, che l'ariete, mentre un cubo, con una terminazione piramidale rappresenta l'altare acceso. Il carattere, piuttosto rozzo della composizione, è sicuramente un prodotto d'artisti locali.

Dopo queste testimonianze d'arte paleocristiana, il particolare "tipo di" Isacco bendato, che ho rintracciato, risale al IX secolo e compare nel manoscritto carolingio *Carmen Paschale* di Caelius Sedulius, conservato al Museo Plantin Moretus di Antwerp¹⁵⁷ (cod. M 17.4, fol. 8r). Qui, la composizione ruota attorno al terzetto composto da Abramo, Isacco e l'ariete che osserva i due patriarchi. Il più anziano, dai lunghi capelli grigi riccioluti, è reso frontalmente e abbigliato con una tunica clavata e un pallio dorato ed è colto nell'atto di tenere per le estremità della benda, il figlio Isacco. Quest'ultimo si presenta con una veste rossa e una mantella svolazzante di colore verde e risulta sospeso in aria, finché pone le braccia in un gesto inconsueto, in direzione dell'altare acceso. Il codice è probabilmente realizzato nello *Scriptorium* di Liegi.

Dopo quest'ultimo esempio, la prossima testimonianza cronologicamente più prossima, risale al tardo XI secolo, un periodo che per la Cristianità ha comportato notevoli cambiamenti religiosi e di conseguenza artistici, in quanto si tratta degli anni della riforma gregoriana.

Risale infatti a questo periodo un altro esempio della variante iconografica presa in esame, che compare nell'episodio del sacrificio, all'interno del ciclo di avori della cattedrale di Salerno. Quest'opera infatti fu eseguita per il Duomo di Salerno durante l'episcopato di Alfano I (1058-1081), probabilmente da una bottega amalfitana¹⁵⁸. L'analisi stilistica dell'opera non ha potuto trascurare l'importanza della vicina abbazia di Montecassino, di cui purtroppo quasi tutto è andato perduto. Fortunatamente le pitture ancora presenti nella basilica di Sant'Angelo in Formis, ci hanno restituito

¹⁵⁶ All'inizio del V secolo risultano attive botteghe e produzioni in ambiti provinciali: Gallia, Spagna, Italia settentrionale e centrale, Istria, Dalmazia e province nord-africane, in *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, 2012, p. 59.

¹⁵⁷ Bergman, op. cit., p. 37.

¹⁵⁸ Bergman, *The Salerno Ivories. Ars sacra from Medieval Amalfi*, 1980, p. 21.

la testimonianza più prossima, delle scelte iconografiche e dei modelli seguiti dal potente abate Desiderio. Infatti, gli avori di Salerno sono strettamente connessi con gli affreschi di Sant'Angelo in Formis, quindi con Montecassino, che non trascurava di recuperare i modelli paleocristiani. In particolare, il vasto ciclo di Abramo scolpito sugli avori, ha portato Bergman¹⁵⁹ ad approfondire il suo studio sui modelli che influenzarono l'opera della bottega, rintracciandoli sia sui codici miniati della Genesi, sia negli affreschi paleocristiani di san Pietro e San Paolo fuori le Mura a Roma. Lo studioso confronta gli avori sia con opere più tarde come *la Genesi di Millstatt* del XII secolo, un manoscritto di un poeta tedesco vermicolare, in cui compaiono delle miniature di scene bibliche, conservato al Museo di Klagenfurt cod. VI, 19 e sia con *l'Hortus deliciarum*, famosa opera perduta del tardo XII secolo, usata come compendio di conoscenza e di comportamenti, derivata in parte dalle miniature del codice Cotton. Inoltre, egli valuta l'influenza della Bibbia carolingia di Tour del IX secolo, i cui frontespizi sono abbreviazioni di un più ampio ciclo derivato dalla medesima Genesi. Durante il Medioevo per l'illustrazione di questo libro biblico, ci si rifaceva dunque sostanzialmente a due filoni testuali, quello dell'Ottateuco, usato a Bisanzio, ma con riflessi anche nella penisola italiana e quello del manoscritto della Genesi Cotton (Cod. Cotton Otho B IV), dotato in origine di trecento miniature. Questo manoscritto fu danneggiato in occasione di un incendio nel 1731 e oggi conosciamo una parte delle miniature grazie a delle copie acquerellate, mentre una sua stretta derivazione è visibile nel ciclo musivo della Genesi della Basilica di San Marco¹⁶⁰ e due manoscritti più tardi conservati a Vienna. (Öst. Nat. Bibl., theol. gr. 31)

La critica ha permesso di circoscrivere attorno a questo nucleo, diversi gruppi di opere più o meno apparentate, le cui somiglianze con il codice Cotton possono spiegarsi sia dalla diffusione di questo stesso filone, sia per la comune discendenza dall'archetipo che preesisteva alla stessa confezione del manoscritto, eseguito secondo Weizmann¹⁶¹ in Egitto alla fine del V secolo.

In Occidente, invece, la maggior parte dei cicli dell'Antico Testamento segue la Genesi Cotton.¹⁶² Bergman¹⁶³ sottolinea come due manoscritti, entrambi dell'inizio del XI secolo, siano stati particolarmente importanti per l'iconografia degli avori, la Parafrasi di Caedmon conservato alla Bodlerian Library di Oxford e la parafrasi di Elfric, conservato alla British Library di Londra, che in alcuni episodi della storia di Abramo, mostrano evidenti tangenze, che in seguito approfondiremo.

¹⁵⁹ Idem, p. 35-36.

¹⁶⁰ Tikkanen, Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel, 1889, in Acta Societatis Scientiarum Fennicae 17.

¹⁶¹ Weizmann, Kessler, *The Cotton Genesis, British Library Codex Cotton Otho B. VI*, 1986, P. 41 sg.

¹⁶² Toubert, op. cit., 2001, p. 83. La studiosa ricorda come in qualche occasione sono state suggerite connessioni con gli Ottateuchi, per quanto concerne il ciclo di Sant'Angelo da: De Maffei, Sant'Angelo in Formis, II, La dicotomia tra le scene dell'Antico Testamento e l'originario ceppo bizantino (seconda parte), in Commentari, XVIII, 1977, P. 210.

¹⁶³ Bergman, op. cit., p.13-14.

Prendendo in esame la scena del sacrificio di Abramo, episodio che manca sia tra gli acquerelli della Genesi Cotton,¹⁶⁴ sia nei mosaici di San Marco, secondo Bergman, la prima copia che recupera l'antico testimone perduto sarebbe l'illustrazione della Genesi di Millstatt. (Cod. VI, 19, fol.29r).

Qui Isacco accovacciato sull'altare, appare vestito con una corta tunica che gli lascia il petto scoperto; presenta le mani incrociate e legate davanti a sé in una posa alquanto artificiosa. Intanto il padre barbato e dai lunghi capelli, di cui manca il dettaglio della tunica, probabilmente corta, regge una ritta spada con la mano destra e con l'altra blocca il capo al figlioletto. Solo l'ariete sulla sinistra è testimone dell'evento, alle sue spalle vi è solo un alberello a tre rami. (fig.)

Nell'avorio di Salerno, entro un'unica lastra, vi sono due scene dell'episodio separate da una colonnina: il sacrificio di Isacco e Dio che benedice Abramo. Nella prima scena, Isacco appare nudo, inginocchiato sull'altare con piedi e mani legati. La posa assunta per incrociare le mani davanti a lui è molto vicina all'esempio di Klagenfurt, ma qui il fanciullo, nell'usuale atteggiamento di remissione, indossa una benda sugli occhi. Il padre, raffigurato di tre quarti, rivolge il capo completamente all'indietro, mostrando una lunga barba appuntita, per udire le parole di Dio, che fuoriesce dall'angolo della lastra e con un braccio sollevato ed uno abbassato, indica il piccolo agnello, dal bel vello rimarcato e si appresta a bloccare il gesto del patriarca, che con il pugnale in alto è già pronto all'azione. (fig.)

Naturalmente lo studioso nota la caratteristica benda che copre gli occhi di Isacco individuandone altri tre esempi nel vetro dorato dei Musei Vaticani¹⁶⁵, nel manoscritto Sedulius, del IX secolo, conservato al Museo Plantin Moretus di Antwerp¹⁶⁶(cod. M 17.4, fol. 8r) da me analizzati in precedenza e nel mosaico della cappella palatina di Palermo, su cui ci soffermeremo in seguito; pultroppo non si sofferma molto su questo aspetto ritenendo possibile che recuperi l'archetipo del Cotton¹⁶⁷. Helène Toubert¹⁶⁸ aggiunge che, la benda sugli occhi di Isacco compare anche negli affreschi della cappella di Thomas Becket di Anagni.

Per comprendere meglio la connotazione artistica che gravita attorno all'opera salernitana, è bene analizzare il ciclo di Sant'Angelo, dedicato all'Antico Testamento e riferibile agli stessi anni d'esecuzione degli avori.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Weitzmann, *Observation*, puntualizza come nel codice Cotton, la scena del sacrificio fosse andata perduta, già in "an early date", p. 122.

¹⁶⁵ Morey, *The Gold glass collection*, 1959, p. 17, fig. n. 71.

¹⁶⁶ Bergman, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁷ *Idem*, p.35.

¹⁶⁸ Toubert, *op. cit.*, nota 46, p. 90.

¹⁶⁹ Bergman, *op. cit.*, p.36.

Qui Isacco non appare bendato, ma trattandosi di un ciclo dell'Antico Testamento, trovo utile inquadrarne il contesto e il clima generale, per confrontare gli elementi iconografici, che sebbene non appartenenti allo specifico episodio della mia indagine, mi conducono verso possibili analogie per individuare le implicazioni di senso possibili dell'immagine in esame.¹⁷⁰

Lo studio svolto dalla Toubert per la prima volta si sofferma sul ciclo dell'Antico testamento illustrato nella basilica di Sant'Angelo in Formis, che sebbene parzialmente danneggiato, ha potuto fare chiarezza sull'importante monastero di Montecassino, di cui poco è rimasto¹⁷¹. Infatti, l'abate Desiderio, che diede impulso alla ristrutturazione del suddetto monastero benedettino, è ritratto nel catino absidale centrale, benedetto dal Santo, mostra il modellino del suo monastero. La sua figura, che fu una personalità eccezionale, risalta in particolare nel ruolo di committente: non solo commissionò opere a Costantinopoli, ma fece venire presso il suo monastero, gli stessi artisti, affinché i monaci apprendessero dai bizantini le tecniche artistiche dimenticate in Occidente.¹⁷² La studiosa sottolinea inoltre, come sia il ruolo di artisti bizantini, considerati i continuatori del "naturalismo all'antica", sia il ruolo svolto dai codici miniati presenti all'interno della biblioteca dell'abbazia, combinata con un ambiente culturale che rinnovava la sua attenzione verso una connotazione di *renovatio ecclesiae primitivae formae*, proprio della fine XI- inizio XII, abbia prodotto un ambiente particolarmente stimolante.

Nella basilica di Sant'Angelo, il frescante raffigura la scena del sacrificio usando una struttura di fondo simile a quella della basilica di San Paolo, dal momento che se ne allontana solo per mostrare Abramo che volta indietro la testa al richiamo dell'angelo, in un movimento identico a quello documentato nell'avorio di Salerno. Isacco non è bendato, ma un brandello della veste del padre gli copre la testa. Il modello romano appare particolarmente evidente nella scena del viaggio di Abramo verso il monte di Moria (Gen 22, 3-5) in cui Abramo è colto in cammino, con in mano un coltello e forse una fiaccola, e davanti a lui si distingue appena il profilo impallidito di Isacco, che porta la fascina di legna. Dietro di loro, vi sono i due servitori con l'asino.¹⁷³ In particolare il gesto che fa uno dei due nei confronti dell'animale, è significativo della parentela tra il modello romano

¹⁷⁰ Ciò implica quel sistema di analisi di tutte le forme della documentazione che Gombrich definisce: "area of metaphor", in Gombrich, *Meditation on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, 1963, p. 12.

¹⁷¹ Toubert, ricorda che un importante documento resta la Cronaca di Montecassino di Leone e alcuni scavi, in op. cit., 2001, p. 77.

¹⁷² Idem, p. 78.

¹⁷³ Nel manoscritto di Aelfric, il racconto del sacrificio è suddiviso in tre episodi, da leggersi dal basso verso l'alto, che mostra la salita dei patriarchi con i due servitori e l'asino, poi il momento in cui gli ordina di aspettarli ai piedi del monte, mentre prosegue il suo cammino con Isacco verso il luogo del sacrificio. Questi stessi tre momenti della vicenda si incontrano anche nell'illustrazione di una bibbia padovana del XIV secolo, che si ispira all'iconografia del manoscritto Cotton; lo stesso schema è riproposto negli affreschi della cappella di San Tommaso ad Anagni. Toubert, op. cit., p. 91.

di San Paolo e l'affresco di Sant'Angelo: egli posa una mano sulla groppa dell'asino, mentre solleva in alto l'altra; un dettaglio che prova in maniera indiscutibile che il pittore ha lavorato a partire da un rilievo degli affreschi di San Paolo.¹⁷⁴

Analizzando un altro dettaglio, vale a dire l'arma usata durante il sacrificio, si nota una particolare lama, che presenta una terminazione curva, non la classica spada, che traduce il termine *gladius*, con cui la Vulgata indica lo strumento del sacrificio e nemmeno la daga corta ripresa dal termine *makaira* della versione dei LXX. Questo oggetto, secondo la Toubert, potrebbe essere stato ripreso da un'immagine dell'opera enciclopedica di Rabano Mauro *De rerum natura*, in cui esso è tra le mani di un personaggio barbuto, che tiene a guinzaglio una capra, riconosciuta nel testo come un sacrificio pagano.¹⁷⁵(fig.)

Quest'opera copiata e illustrata a Montecassino all'inizio dell'XI secolo, quasi certamente a partire da un modello carolingio, forse modificato nella commistione con altri manoscritti, è un'importante opera della biblioteca cassinese. E', dunque, evidente che gli artisti abbiano tratto ispirazione da quest'opera, inserendo dei dettagli riferibili ad altri manoscritti andati perduti, che consentono alla studiosa di ricondurre l'opera alla tradizione della Bibbia Cotton.

Il viaggio a Moria, relativamente poco frequente nei manoscritti, ha raramente trovato spazio nei cicli monumentali,¹⁷⁶ ma pare che in quest'area geografica, ci sia una preferenza verso la narritività del racconto del sacrificio. Infatti, è interessante notare, che nella cappella di San Tommaso ad Anagni, si ritrovi un'organizzazione del racconto in successione: partendo da sinistra, appaiono i due servitori con l'asino a cui Abramo sta comunicando l'ordine di attendere il suo ritorno. Quest'ultimo regge una spada, tenendola per la lama, Isacco gli è accanto e prossimo a lui l'ariete introduce la successiva scena del sacrificio. Abramo, toltosi il mantello, alza il braccio destro armato di spada, Isacco, davanti a lui, inginocchiato e con le mani legate attende il compimento dell'azione, che è prontamente bloccata dall'angelo, le cui dita toccano l'aureola del patriarca. Il figlioletto è salvo. Anche in questo caso è curioso osservare che Isacco presenta gli occhi coperti da una benda, da cui traspare la sagoma dell'occhio. (fig.)

Seguendo quindi le "direzioni" proposte da Bergman, per tentare di chiarire i modelli iconografici

¹⁷⁴ Idem, p. 91; i rilievi delle decorazioni delle antiche basiliche fu probabilmente promossa dai monaci cassinesi presenti a Roma, in Santa Maria in Pallara, p. 97.

¹⁷⁵ Idem, p. 92: anche per altre scene è evidente il ricorso delle illustrazioni del manoscritto di Rabano Mauro, ad esempio in quella della costruzione dell'Arca di Noè e in quella della Torre di Babele. Per le miniature dell'enciclopedia consultare: Amelli, *Miniature sacre e profane illustranti l'enciclopedia di Rabano Mauro*, 1896.

¹⁷⁶ Idem, p. 90

degli avori, volgiamo lo sguardo ancora una volta ai modelli derivati dai codici miniati, in particolare alla versione proposta negli Ottateuchi medio-bizantini, dove vediamo che il Sacrificio differisce notevolmente sia dal codice Cotton (o meglio dalle opere che derivano da esso), sia dai rilievi eburnei. Infatti, il centro della scena è occupato dalla coppia di Abramo e Isacco, il quale sta inginocchiato a terra, legato come di consueto. Quest'ultimo dà le spalle al padre e rivolge lo sguardo altrove, quasi estraneo alla vicenda. L'anziano patriarca, dalla barba e capelli lunghi appare aureolato e mentre con una mano gli trattiene il capo, con l'altra gli punta un coltello alla gola. Nei quattro esemplari, gli Ottateuchi (Ser., fol. 88r, Vat. 746, fol. 83r, Vat. 747, fol. 43v, Sm., fol. 35r) mostrano un altare acceso sulla destra e una montagnola con due alberi, dove, attorno ad un tronco, appare legato per un corno l'ariete. (fig....). Il Creatore si manifesta con la consueta *Manus Dei*, nell'angolo sinistra, talvolta fuoriuscendo da una volta stellata. Isacco non è mai posizionato sull'altare, che invece affianca.¹⁷⁷

Nel Vat. 747, Isacco presenta l'aureola e l'intera composizione mostra delle differenze, rispetto alle altre tre versioni, sia per la posa del figlioletto, posto sopra delle fascine di legna, sia per il tratto nervoso in cui è raffigurato Abramo, che si mostra girato di 180° (come a Salerno) verso la mano divina.

Weitzmann e Kessler¹⁷⁸ nel prezioso volume su cui intervengono analizzando gli Ottateuchi bizantini, in merito al Sacrificio rilevano alcune variazioni iconografiche rispetto alle Scritture della Bibbia dei LXX come la presenza della mano di Dio, che rimpiazza l'angelo, seguendo la rabbinica tradizione trovata nel *Liber Antiquitatum Biblicarum* e altri testi cristiani della Siria, in cui "la voce di Dio" sostituisce l'angelo. Poi notano che l'ariete, anziché essere impigliato per le corna ad un rovetto, si trova legato con una corda all'albero, dettaglio connesso ad alcuni disegni siriaci e diffuso nei monumenti cristiani di IV- VI secolo. Infine, l'ultima incongruenza riguarda la figura di Isacco, che anziché trovar posto sull'altare è posto accanto ad esso e inoltre è raffigurato troppo giovane, in quanto nella tradizione giudaica dovrebbe avere all'incirca trentasette anni, mentre la tradizione cristiana e siriana lo ritraggono poco più che un bambino, spesso non osservando la legatura dei piedi, propria del testo biblico, ma quella delle mani.

Per quanto riguarda le influenze derivate dalla tradizione Cotton, è interessante valutare le notevoli

¹⁷⁷ E' evidente come il sacrificio proposto nella famosa opera del Cosma Indicopleuste, Topografia Cristina (cod. Gr 699fol. 59 r) sia stato ripreso dall'Ottateuco Seraglio, conservato a Istanbul (cod. 8, fol.88r). Weitzmann, *Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration*, 1970, pp. 141- 142.

¹⁷⁸ Weitzmann- Bernabò, *Laurenziana, Codex Pluteus 5.38, Istanbul, 1999*. pp. 86-88.

affinità presenti tra gli avori e le illustrazioni del manoscritto di Caedmon.¹⁷⁹ Qui si rintraccia una scena della storia di Abramo che raffigura Abramo, Sara e Lot, che compaiono entro un edificio, a cui appare la visione di Dio¹⁸⁰. Questo episodio è molto raro e illustra il comando divino rivolto ad Abramo e alla sua famiglia di lasciare Haran (Gen 12, 1-5). Bergman nota lo stesso episodio, tra le raffigurazioni degli avori, e ipotizza una sicura correlazione tra il manoscritto e la formella, dato che questa scena non si rintraccia né sugli Ottateuchi, né su altri testimoni della tradizione del codice Cotton.¹⁸¹ E', soprattutto, la raffigurazione di Dio, non più rappresentato per mezzo della mano divina o del messo angelico, ma personalmente, a mezzo busto, a mostrare la stretta affinità tra le due opere. Questo modo di rappresentare il Creatore ritenuta inizialmente, un'invenzione dell'intagliatore dell'avorio, si rintraccia invece nel manoscritto, in particolare nell'incontro tra Dio e Abramo a Sichem (Gen12,7) e Abramo e Dio al cospetto dell'altare (Gen 13, 3-4).¹⁸²(fig.) Un chiaro indizio, sulla parentela dei due testimoni.

Inoltre, Bergman nota che, nonostante l'eburneo ciclo di Abramo sia ricco di scene, non siano sopravvissute le formelle (eseguite forse per decorare una porta) dedicate ad alcuni passi particolarmente rilevanti come l'incontro tra Abramo e i tre angeli e quello con Melchisedech, che hanno una notevole diffusione nella penisola.¹⁸³

Comunque, confrontando l'episodio del Sacrificio di Salerno, con il più prossimo testimone della Genesi Cotton (Genesi Millstatt- Caedmon) e gli Ottateuchi possiamo dire che essi, mostrano alcuni dettagli comuni, ma anche molte divergenze.

In ultima istanza Bergman ipotizza che il modello, andato perduto, usato dall'intagliatore di Amalfi potesse contenere una sintesi delle influenze dei manoscritti citati: Cotton, Caedmon e gli Ottateuchi. La Toubert¹⁸⁴ ritiene a sua volta, che data l'analisi che ha effettuato su tutte le scene dell'Antico Testamento negli affreschi di Sant'Angelo, confrontati a sua volta con gli avori salernitani, afferma che le particolarità iconografiche rintracciate in entrambe le opere, siano state

¹⁷⁹ Questo manoscritto è classificato da Weitzmann nel "terzo gruppo" delle opere legate alla Genesi Cotton, in Cotton Genesis, British Library Codex Cotton Otho B. VI, 1986, p. 24.

¹⁸⁰ Questa scena che né Goldsmith, né Carrucci riuscirono a chiarire ha un sicuro confronto con una lastra dell'avorio salernitano.

¹⁸¹ Bergman, op. cit., 1980, p. 32

¹⁸² Idem, p.

¹⁸³ Compaiono infatti già dalla basilica paleocristiana di San Paolo (Waetzoldt, Kopien..., p. 341), nella cappella palatina di Palermo e nella chiesa di Monreale (Demus, Mosaics of Norman Sicily, 1950, fig. 33 e 103), nella chiesa di San Giovanni alla Porta latina (Wilpert, Mosaiken und Malereien, 4, p. 255), nella basilica di Sant'Angelo in Formis (Toubert, op. cit., p. 87-88) e a San Marco (Bettini, Mosaici antichi, fig. 64).

¹⁸⁴ Toubert, op. cit., p.95-96.

riprese da un lontano modello dei manoscritti di Aelfric e Caedmon e ipotizza che possa esistere un'elaborazione della Genesi, a partire da una variante della tradizione Cotton.

Tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII secolo¹⁸⁵, risalgono anche gli affreschi di Santa Maria Immacolata a Ceri, presso Cerveteri, che tornarono alla luce durante la campagna indetta dalla soprintendenza dei beni Ambientali e Architettonici del Lazio, durante il 1992. Essi presentano un ciclo di storie veterotestamentarie, tra cui l'episodio del Sacrificio di Isacco, che occupa un riquadro della parete destra della navata. E', interessante notare, come sia stato ripreso abbastanza fedelmente il modello paleocristiano, nello schema compositivo e nello sfondo, che presenta soltanto due montagne appuntite. Il padre, al centro della scena, sta tirando verso di sé il figlioletto, che si mostra inginocchiato su un altare, da cui sotto, è visibile del fuoco. Isacco è nudo, è dotato di un'aureola dorata e si presenta con una benda sugli occhi. Sopra di lui, la mano divina, che esce da una volta celeste, punta il dito verso Abramo, mentre l'ariete, compare inscritto in una sorta di globo, una collocazione del tutto insolita. (fig.)

Proseguendo cronologicamente nelle testimonianze della variante esaminata, ci spostiamo in ambito francese, e una preziosa testimonianza si rintraccia nel capitello romanico della fine dell'XI secolo, sotto il primo arco sul lato sud del coro della chiesa dell'ex Abbazia di Fleury, dove furono trasportate le spoglie di San Benedetto da Norcia, provenienti da Montecassino. Oggi ha la dedicazione a St. Benoit-sur-Loire.¹⁸⁶ Qui, Abramo, dall'aspetto piuttosto giovane, è colto nel momento in cui alza la spada e trattiene, per i capelli, il figlioletto. Quest'ultimo si presenta è bendato ed è seduto, apparentemente nudo, forse con le gambe accavallate, su un particolare seggio, che pare sostenuto da due colonnine e tra le mani trattiene un oggetto curvilineo, forse una fiaccola. Dietro di lui, l'angelo, in discesa, con una mano è intento a sciogliergli il nodo della benda. (fig)

Un altro esempio riferibile allo stesso arco temporale si trova nella cappella palatina di Palermo. Essa fu edificata da Ruggero II, dopo la sua salita al trono e intorno al 1140 la costruzione ci risulta completata, in quanto un'iscrizione della base su cui poggia il tamburo della cupola, ricorda che nell'anno 1143 furono eseguiti i mosaici. Un certo Romualdo salernitano, nel suo *Chronicon*,¹⁸⁷ afferma che Guglielmo I, successore di Ruggero II, nel 1154 avrebbe decorato la cappella palatina con rivestimento marmoreo e mosaici, fatto che ha creato alcune perplessità negli studiosi, che hanno proposto delle differenti datazioni per l'esecuzione dell'opera.¹⁸⁸

I mosaici prevedevano lungo la navata centrale, l'illustrazione del Vecchio Testamento, mentre il

¹⁸⁵ Toubert, op. cit., 2001, pp. 337-339.

¹⁸⁶ E. Vergnolle, voce Saint Benoit-sur-Loire, in Enciclopedia d'arte medievale, 1999.

¹⁸⁷ Romualdi Salernitani *Chronicon* (a cura di C.A. Garufi) (*Rerum italicarum Scriptores*, vol. VII/1, p. 253;

¹⁸⁸ Di Pietro, *La cappella palatina di Palermo. I mosaici*, 1954, p. 21.

Nuovo trovava posto nel presbiterio.

I mosaici delle navatelle con scene della vita dei Santi Pietro e Paolo, eseguite all'incirca dal 1160 al 1170, presentano molti tratti in comune con i più tardi mosaici di Cefalù. Demus¹⁸⁹ rintraccia lo stesso schematico disegno curvilineo degli zigomi e attorno agli occhi, lo stesso rigido atteggiamento delle figure, che indossano vesti, realizzate con l'uso di linee corte e dritte che paiono incisioni; quindi il mosaicista avrebbe lavorato prima nella Cappella Palatina e poi a Cefalù e rintraccia, tra le maestranze più tarde della Cappella, non artisti greci, ma artisti locali, istruiti da questi ultimi. Brenk¹⁹⁰ ritiene invece possibile l'anticipazione di un ventennio dell'esecuzione dei mosaici delle navatelle, rispetto a Demus, in quanto li ipotizza realizzati sotto Guglielmo I. Comunque sia, la decorazione della cappella privata del palazzo, forse concepita da un disegno di Ruggero II,¹⁹¹ o dal figlio Guglielmo I¹⁹², secondo gli studiosi sarebbe frutto di un mutamento rispetto al piano originario, dovuto al cambiamento nella committenza.

A quell'epoca, la tecnica del mosaico parietale, in Sicilia si poteva dire scomparsa, in quanto tra il VII e l'XI secolo, in base alle evidenze scoperte finora, non ci sono giunti esempi di quest'arte.

Quindi, sicuramente, Ruggero II dovette chiamare artisti e maestri costruttori dai paesi vicini.¹⁹³

Le iscrizioni greche predominanti nel presbiterio hanno portato ad ipotizzare la realizzazione dei mosaici da artisti bizantini, sicuramente per la zona presbiteriale e più probabilmente da artisti locali per il corpo longitudinale, la cui messa in opera è posteriore al 1143.¹⁹⁴

Il ciclo della Cappella, definito da Kessler una "decorazione ad affresco eseguita in mosaico"¹⁹⁵ in quanto essa copre fittamente tutta la parete, comprende un ciclo del Vecchio Testamento sulle pareti della navata centrale e potrebbe risalire al 1160-70 circa.¹⁹⁶ Nella grande navata, sul lato nord della fascia mediana, il nostro tema iconografico si compone di più episodi: Dio che ordina ad Abramo

¹⁸⁹ Demus, *Byzantine Mosaics Decorations*, 1948, p. 57.

¹⁹⁰ Beat Brenk, L'importanza e la funzione della Cappella Palatina di Palermo nella storia dell'arte, 2010, pp. 27-78.

¹⁹¹ Kitzinger, *The mosaics of Norman Sicily*, 1950, p...

¹⁹² Demus,

¹⁹³ Brenk, op. cit., p. 50. Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, p.371: " per decorare la sua cappella di corte e la sua cattedra preferita, esisteva una sola scuola di mosaici forte, quella di Bisanzio. L'Italia meridionale era caduta nel provincialismo, Roma produceva poche opere grossolane.... E i mosaici realizzati a Ravenna nel 1112 e a Ferrara nel 1135 erano opere isolate di artisti greci, che non avevano lasciato scuole dietro a sé."

¹⁹⁴ Il confronto effettuato con l'aiuto della fotografia digitale raffrontando la madre di Dio nel mosaico dell'imperatore Giovanni II (1118-1143) e dell'imperatrice Irene nel matroneo meridionale della Santa Sofia di Istanbul con la *Odigitria* del transetto settentrionale della Palatina, evidenzia una coincidenza eccezionale nella mano che ha eseguito il disegno dei volti. La disposizione delle tessere, secondo un disegno a ventaglio) e i colori usati per contorni e ombre, pp. 56-7.

¹⁹⁵ Kessler, *I mosaici di Monreale*, 32 p. 103.

¹⁹⁶ Di Pietro, op. cit., 1954, tav. XXXVIII.

il sacrificio, dove il centro è occupato da i due servi con l'asino, a cui Abramo ha detto di attendere il compimento dell'ordine divino, e a destra la scena cruciale: il Sacrificio di Isacco. In quest'ultimo episodio, la figura del patriarca è costruita a "piani" successivi: infatti mentre le gambe paiono orientate in un movimento verso destra, il panneggio superiore svola nella parte opposta. Questa organizzazione dei movimenti si rintraccia anche nel braccio, che protende verso destra, mentre il volto è girato verso l'angelo alle sue spalle.¹⁹⁷ La tunica del patriarca, di tinta azzurro-cupo, è sovrastata da un mantello bianco, che sottolinea la grandezza dell'intera figura. Particolare è il trattamento della veste che prevede una scomposizione del pallio in un sistema di pieghe autonome che si muovono a forma di scialle, passando attorno al collo o al gomito del personaggio e talvolta si tendono sul petto¹⁹⁸; si vengono così a formare cappi pendenti o ciocche svolazzanti, panneggi fluttuanti e giochi di linee¹⁹⁹. La varietà cromatica è particolarmente spiccata e le figure contornate da una vistosa fila di tessere scure appaiono quasi sospese, come si può vedere nelle immagini del patriarca e del figlioletto, "appoggiati" su un terreno montuoso e avvolte in un'atmosfera soprannaturale. Quest'ultimo appare seduto su della legna, con le gambe divaricate, mentre con la parte superiore del corpo fa una torsione, che gli permette di portare indietro la testa, i cui capelli sono afferrati dal padre. I suoi occhi sono coperti da una benda, un particolare che accomuna un altro personaggio del ciclo, che si trova nella navatella, si tratta dell'episodio della decollazione di San Paolo. Qui il santo, si presenta steso a terra di tre quarti e con le mani legate; dal collo reciso escono dei fiotti di sangue, mentre il capo, poco distante, presenta una benda sugli occhi. Questa particolare rappresentazione deriva da una leggenda dei Vangeli apocrifi, (*Acta apostolorum apocrypha*, I, pp. 38e sgg., 213 e sgg.) in cui l'Apostolo chiese un velo ad una delle donne presenti per bendarsi gli occhi, che dopo la sua morte ritornò in modo miracoloso alla proprietaria.²⁰⁰ Qui in particolare, Kitzinger osserva il gesto di Abramo, raffigurato mentre

¹⁹⁷ Anche i lineamenti dei volti sono costituiti a "piani" successivi: bocca, sopracciglia, limite dei capelli costituiscono altrettante suddivisioni orizzontali, in Kessler, I mosaici di Monreale, 1991, p. 71.

¹⁹⁸ L'ideazione dei teli a forma di scialle distesi tra le spalle e il polso diviene una sorta di marchio di fabbrica dei mosaicisti siciliani: si incontrano nella Martorana, nella cappella palatina e a Cefalù. Di Pietro, op. cit., p. 21-22.

¹⁹⁹ Tangenze stilistiche, vicine al trattamento dei panneggi, si riscontrano nella figura di Giuseppe della Chiesa di Dafni, il cui confronto con quello palatino, è molto evidente. Brenk, op. cit., p. 63.

²⁰⁰ Kitzinger, I mosaici di Monreale, 1991, p. 40. Questa parte presenta dei lavori di restauro, che confrontati con un'incisione del Del Giudice, mostra alcune differenze, nella pozza su cui giace la testa del santo e in più ha aggiunto una benda al capo di Paolo (il velo?), nota 50, p. 127.

rinfodera la spada, un'iconografia che ritorna solo in una stretta cerchia di monumenti di Roma.²⁰¹ Tornando alla scena oggetto del mio studio, nel caso del sacrificio di Isacco, le caratteristiche in comune con gli esempi degli Ottateuchi sono evidenti nella coppia padre e figlio, in cui il primo è colto nell'atto di rivolgere l'arma verso il collo del figlioletto. Ne differisce però la rappresentazione della voce divina, che qui si manifesta con l'angelo, rispettando il testo biblico, e non nella consueta mano dei manoscritti. L'angelo appare con poco più di mezzo busto e con la mano destra, riprende lo stesso gesto di Dio, che interviene nella scena precedente. Inoltre nei manoscritti, Isacco non appare mai bendato.

A Palermo, il mosaico presenta un'iscrizione in lettere scure, su fondo dorato, disposte in un'area non delimitata e recitano:

TOLLE FILIU(M) TUU(M) QUE(M) DILIGIS/ YSAAC ET OFFERES ILLU(M) M(H)I/ IN HOLOCAUSTUM; sono redatte in forma maiuscola con elementi alla greca.²⁰²

Gli studi effettuati sull'opera hanno sottolineato una stretta relazione tra Palermo e gli avori di Salerno ad esempio nella scena della creazione del quarto giorno, dove il Creatore, raffigurato anziano, regge un rotolo sulla sinistra e solleva la mano destra in un gesto benedicente rivolto ad un globo pieno di stelle, con il sole la luna, che ritorna in forma molto simile in entrambi i lavori. Somiglianze molto stringenti si rintracciano anche nelle pitture di Saint-Savin sur Gartempe, sia per la rappresentazione del Creatore, sia per la forma dell'arca di Noè.²⁰³ Quest'ultima è quasi certamente di derivazione nordica dato che si rintraccia nella parafrasi di Caedmon e nell'Esateuco di Aelfric.²⁰⁴

Dei punti di contatto si osservano pure nel ciclo di San Giovanni alla Porta Latina²⁰⁵, un importante esempio romano di ripresa del modello tipologico basilicale, i cui prototipi sono i due cicli di San Pietro in Vaticano e di San Paolo fuori le Mura. Il fenomeno, che coinvolge numerosi monumenti dell'Italia centro meridionale tra XI e XIV secolo, presenta qui un inferiore numero di episodi,

²⁰¹ Si trovava nel perduto affresco dell'atrio dell'Antico S. Pietro, noto attraverso un disegno del Grimaldi e anche attraverso la replica di San Piero a Grado, che seppur tardi indicano che la tradizione esisteva in ambito romano. Kitzinger, op. cit, nota 51, p.127.

²⁰² Brenk, op. cit., p.

²⁰³ Kessler, I mosaici della navata centrale, in La cappella palatina a Palermo, p. 116

²⁰⁴ Manuela Viscontini, la decorazione pittorica delle navate e del coro di san Giovanni a porta latina, in S. Romano, riforma e tradizione, 1050-1198, in Corpus della pittura medievale a Roma, vol. IV, 2006, pp.348-371.

²⁰⁵ Idem, Qui il sacrificio di Isacco, si discosta dai due modelli paleocristiani, solo per la posizione di Isacco, che invece di essere inginocchiato, è seduto sull'altare, ha le mani legate dietro come a San Paolo (BAV, Barb. Lat.4406, f. 38), mentre a San Pietro le aveva legate davanti.

rispetto ai prototipi paleocristiani, ma un'importante considerazione riguarda la sequenza narrativa, che non segue l'andamento di questi ultimi, la successione delle scene, incorniciate da semplici fasce rosse profilate di bianco,²⁰⁶ che si succedono in modo anulare, avvolgendosi in cerchi concentrici lungo il perimetro della chiesa, secondo la soluzione adottata in ambito desideriano a Sant'Angelo in Formis, e poi nella Sicilia normanna, nella Cappella palatina e a Monreale. Stabilire i modelli usati per la decorazione del ciclo di San Giovanni, risulta piuttosto complicato e sebbene la prima fonte di riferimento sia la traduzione greca dei LXX, chiamata *Genesi Cotton*, sono stati valutati anche altri possibili "inserimenti iconografici" da rintracciare a Bisanzio, probabilmente con la mediazione già iniziata da Desiderio a Montecassino,²⁰⁷ o nate da una commistione tra fonti della Genesi e degli Ottateuchi.²⁰⁸

Pare infatti che la Cotton fosse lacunosa già nel Medioevo e di conseguenza i mosaici di San Marco, potrebbero riflettere tradizioni italiane più tarde, piuttosto che l'originale greco precedente; inoltre, le immagini di questo codice, erano diffuse non solo in Italia, ma anche nell'Europa del Nord, in cui furono riprese dal IX secolo in poi, nelle bibbie turoniane e nelle Parafrasi sopra citate, che hanno inevitabilmente contaminato l'opera. Secondo Kessler²⁰⁹ non è da escludere che la tradizione della *Genesi Cotton* possa essere arrivata in Sicilia, attraverso fonti normanne. Quindi, per tentare di chiarire le fonti e i modelli di riferimento, è stata ipotizzata la presenza probabile di libri di modelli, o meglio taccuini pittorici²¹⁰ che guidavano il pittore in uno schema iconografico generale, e dei libri di motivi. Questi ultimi rappresentavano dei compendi sistematici, vale a dire che contenevano dei frammenti di scene e di episodi noti e copiati da monumenti precedenti considerati di pregio, che in qualche modo standardizzavano le figure.

Accanto alla città di Palermo, un altro importante cantiere venne edificato tra il 1172 e il 1185 durante il Regno di Guglielmo II.²¹¹ Si tratta del Duomo di Monreale. Qui all'interno del vasto ciclo di mosaici, tra le scene dell'Antico Testamento, il Sacrificio di Isacco, pur mantenendo una composizione molto simile a quello della Cappella Palatina, non presenta il motivo della benda.²¹²

²⁰⁶ Cornici simili compaiono in esempi di cultura bizantina, come ad esempio a Santa Maria d'Anglona, nella chiesa del monastero di San Mauro a Gallipoli e nelle chiese rupestri di Cappadocia. Viscontini, op. cit., p.367.

²⁰⁷ Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, 1949, p. 250 e sgg.

²⁰⁸ Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia, I-II. La cappella palatina di Palermo*, p. 62.

²⁰⁹ Kessler, p. 11

²¹⁰ Simile a quello a cui fa riferimento la Vita S. Pancratii, del quale sopravvivono testimonianze, più o meno contemporanee ai mosaici siciliani, idem p. 11; Idem, pp. 86-87.

²¹¹ G. Abbate, *La porta bronzea di Bonanno Pisano al Duomo di Monreale. Aspetti storico-artistici*, in *Cattedrali europee. Il patrimonio scultoreo* (Pisa 15-16 ottobre 2015), pp. 217-226.

²¹² Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, 1991, p. 70-71

Lo ritroviamo invece in una formella dedicata all'episodio, nell'anta sinistra della porta bronzea del Duomo. Essa fu realizzata e fusa a Pisa da Bonanno, artista attivo a Pisa nell'ultimo quarto del XII secolo²¹³ e appartiene alla lunga tradizione di porte bronzee a due battenti, scolpiti a rilievo o ageminati, presenti sin dall'XI secolo in numerosi complessi religiosi.

Qui la scena del sacrificio, priva di uno sfondo ambientale, mostra il padre dalla lunga barba, che trattiene il figlioletto per i capelli, come di consueto, e tiene ritta una spada con l'altra mano. Isacco è trattenuto dal padre, che gli mette addirittura un piede sopra il polpaccio, per tenerlo fermo.

Il ragazzo è in ginocchio, bendato, dà le spalle al suo "carnefice" e tiene le mani giunte.

Fortunatamente l'angelo è pronto a salvarlo e giunge portando un rotolo. Al di sotto di lui, appare l'ariete accasciato accanto ad una roccia. Sono scomparsi sia l'altare, sia l'elemento vegetale.

All'epoca gotica risale il calice d'argento dorato di Rathenow (seconda metà XIII secolo), in cui è interessante notare alcune caratteristiche già riscontrate nella formella di Salerno. Infatti, anche qui si assiste alla torsione di 180° del patriarca, per incontrare lo sguardo dell'angelo, che fa lo stesso gesto del Creatore a Salerno: una mano punta in basso, verso l'ariete, mentre l'altra punta verso l'anziano patriarca. Quest'ultimo trattiene una corta spada, dalla lama arrotondata, come quella ripresa dall'opera di Rabano Mauro. Anche Isacco, che appare seduto su un altare paralleleforme, è bendato e porta le braccia dietro la schiena. Il calice proviene dalla chiesa di Santa Maria e San Andrès di Rathenow (distretto di Brandeburgo) e ha sicuramente subito l'influenza dell'opera salernitana o dei suoi modelli. (fig.)²¹⁴

Tra le miniature del quattordicesimo secolo, la presenza della benda, si rintraccia nella Bibbia di Jean de Berry e nel secolo successivo, nel Libro delle ore di provenienza italiana (terzo quarto XV secolo) conservato oggi al Walters Museum di Baltimora (MS. W. 292, fol.55 r) (fig.).²¹⁵

Infine, ricordo gli esempi, ancora una volta tratti da libri miniati, il *Compendium Historiae Universalis* di Aegidius de Royas, della seconda metà del XV secolo, conservato Koninklijke Bibliotheek all'Aia. (fig)

²¹³ J. White, voce Bonanno Pisano, in *Enciclopedia d'arte medievale*, III, 1992, 616-620.

²¹⁴ Il motivo della benda compare anche in un evangelario armeno del 1331, del patriarcato di Gerusalemme, in cui ricorre la stessa spada dalla lama curva. Bagatti, op. cit., p. 293, fig. 18.

²¹⁵ AA.VV., *Baltimore Walters Art Gallery, Medieval and Renaissance Manuscripts*, vol. II, 1992, pp. 184-190, cat. n.137.

Cap. 4 Il sacrificio di Abramo in epoca moderna

Durante l'epoca medievale, accanto agli esempi proposti nel precedente capitolo, in numerosi cicli dell'Antico Testamento, l'episodio, del Sacrificio di Isacco, continua nella sua forma più "canonica". Data la grande diffusione di questa vicenda, mi soffermerò soltanto ad accennare alcuni esempi.

Questa vicenda, assieme agli altri sacrifici veterotestamentari, si posiziona spesso gravitante attorno alla zona absidale, una collocazione dal grande valore simbolico, che si presentava già sia a Roma (Santa Maria Maggiore, V sec.) sia a Ravenna (san Vitale, VI sec, Sant'Apollinare in Classe, VII) e che si amplificano in età romanica, a Sant'Angelo in Formis, come abbiamo avuto modo di vedere e a Saint- Savin nel Pointou.

Continua dunque l'uso di dispiegare i cicli di Antico e Nuovo Testamento nel corpo delle navate secondo una lettura di "tipo parallelo", che nasce dai prestigiosi modelli ravennati e romani (San Paolo fuori le Mura, San Pietro in Vaticano), in cui i due cicli si affrontavano e correvano paralleli verso l'abside. Questa disposizione delle pitture tenderà a scomparire in epoca romanica, per riapparire solo in alcuni contesti specifici del XIII secolo (Santa Maria in Vescovio, basilica superiore di Assisi).²¹⁶ Vedremo spesso il dispiegarsi dei due cicli in una disposizione "muro per muro" oppure in un dispiegamento degli episodi in maniera circolare.

Molti temi dell'Antico testamento sono spesso interpretati alla luce del loro significato eucaristico, come abbiamo potuto osservare per gli episodi del Sacrificio di Abramo, di Abele e di Melchisedech, espressamente citati in una preghiera del Canone Romano della messa, il *Supra Quae*, nel quale si chiede a Dio di accettare i sacrifici sull'altare, come ha fatto per i protagonisti del Vecchio Testamento.²¹⁷

Una pittura murale particolarmente rilevante, realizzata negli ultimi anni del l'XI secolo, è quella della chiesa abbaziale di Saint- Savin. Il ciclo dell'Antico Testamento riveste la volta a botte della navata centrale. Qui è evidente il parallelo fra Adamo, padre degli uomini, e Abramo, padre di tutti i credenti, il cui ciclo occupa la parte corrispondente del lato meridionale.

Nella scultura romanica, il Sacrificio di Abramo assume un ruolo preminente, infatti compare presto

²¹⁶ Baschet J., *Il decoro dipinto degli edifici romanici. Percorsi narrativi e dinamica assiale della chiesa*, 2010, p. 206

²¹⁷ Angheben M., *Scultura romanica e liturgia*, in *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico* (a cura di) Paolo Piva, 2010, pp.144. (pp.131-177)

nei cori di Saint-Benoit- sur Loire e di Conques, in contesti iconografici perfettamente compatibili con il loro connotato eucaristico.²¹⁸ La stessa connotazione si ritrova naturalmente sugli spazi liturgici e sulle facciate delle chiese, ad esempio nei portali, spesso in un continuo dialogo tra episodi del Vecchio e Nuovo Testamento. L'ingresso anticipava, ciò che il fedele avrebbe trovato all'interno dell'edificio.²¹⁹

Spesso, la figura dell'agnello, sostituirà l'episodio del sacrificio, quale vittima per eccellenza dei sacrifici veterotestamentari, con un evidente allusione al sacrificio sulla Croce.²²⁰

Risale al 1401, come è noto, la rappresentazione dell'episodio del Sacrificio, oggetto del Concorso indetto per la decorazione del battistero di Firenze. In questa occasione, vennero realizzate due formelle, una con accenti tipicamente tardogotici, mentre l'altra con una sensibilità tesa al recupero della scultura antica. In entrambe, la scena è saturata, in quanto vengono concentrati sia i servitori, ai piedi del monte Moria, sia l'azione drammatica che vede come protagonista il figlioletto.

Quest'ultimo ritorna ad essere rappresentato nudo, inginocchiato sull'altare, mentre l'angelo compare a bloccare il braccio di Abramo, che impugna un pugnale, piuttosto che la lunga spada, prediletta nei secoli precedenti.

In questo secolo le più numerose rappresentazioni dell'episodio si rintracciano nelle Bibbie miniate, raffinate commissioni di corte delle Signorie, come la preziosa Bibbia in due volumi, con legatura ornata di pietre preziose, di Borso D'Este.

Nel secolo successivo, Raffaello Sanzio (1483-1520) dipingeva la scena sul soffitto della stanza dell'Eliodoro, con una visione prospettica dal sotto in su, adatta alla posizione a cui era destinata. Il possente patriarca, coperto solo da un mantello dorato, si presenta a torso nudo e trattiene il povero figlioletto, inginocchiato sull'altare e con la testa rivolta a terra. Il vero fulcro dell'azione sta nel dialogo tra Abramo e l'angelo, che è prontamente sceso dal cielo. A fianco, un secondo angelo sta volando verso il suolo e cinge tra le mani l'animale da sacrificare. Intanto, dalla parte opposta, il fuoco si sta consumando e gli abiti di Isacco sono posati sul terreno. Qui la presenza del secondo

²¹⁸ Angheben, op. cit., 2010, p. 148. L'autrice ricorda che a Jou-sous-Moujon (Cantal) e a San Vicente ad Avila, il sacrificio di Abramo costituisce l'unico tema biblico del coro.

²¹⁹ Ad esempio, nell'abbazia di Sainte- Marie a Souillac, occupa un trumeau, in cui ritroviamo l'iconografia del padre, un uomo anziano con barba e capelli lunghi, che armato, afferra il figlioletto per i capelli. Quest'ultimo presenta gli occhi chiusi e le mani giunte.

²²⁰ Questa rappresentazione si può vedere, tra gli altri, nella Porta dei Principi a Modena, a Piacenza, a Ferrara, a Verona.

angelo e degli abiti, risultano dei nuovi attributi inseriti dall'artista.

Il racconto torna sovente tra i dipinti di molti artisti, che tendevano ad interpretare il testo biblico, in maniera personale come nel caso dei due prossimi artisti, in cui l'episodio diviene uno dei pochi soggetti che Rembrandt e Caravaggio hanno rappresentato in una fase paragonabile, della loro carriera artistica.

Il sacrificio di Isacco, un dipinto ad olio su tela, realizzato nel 1603 da Caravaggio, è conservato oggi nella Galleria degli Uffizi di Firenze; quello di Rembrandt, è oggi conservato al the State Hermitage Museum di san Pietroburgo e risale al 1635.²²¹ Entrambe le opere sono focalizzate nel momento decisivo del racconto: l'intervento dell'angelo divino.

Caravaggio assegna all'episodio, una certa drammaticità, finalmente dopo secoli, Isacco esprime tutto il terrore e lo sgomento per ciò che sta per succedere. Anche qui non manca l'elemento paesaggistico, e lo spettatore ha un posto d'onore nella scena, in cui si trova immerso e coinvolto. Lo scorcio, del paesaggio collinare, ricorda i dintorni di Roma, il cui cielo indica l'ora dell'alba o del tramonto. I protagonisti sono grandi figure a mezzo busto, che poste in primo piano, accentuano il *pathos* della vicenda. Abramo, figura imponente dalla lunga barba, è piegato sul figlio e con una mano, gli trattiene il capo, posato su una roccia. Con l'altra armata di coltello, sta per colpirlo, ma un eloquente angelo, che non arriva dal cielo, ma alla stessa altezza dei patriarchi, intima ad Abramo di fermarsi, indicando il muso dell'ariete, che piuttosto in ombra, occupa l'estremità del dipinto. Il movimento dominante è costituito dalla lunga diagonale che dal braccio dell'angelo procede verso la testa del ragazzo, creando due punti focali: il contatto oculare tra Abramo e l'angelo e il capo d'Isacco affiancato dall'ariete che prenderà il suo posto.

Rembrandt colloca la scena in cima ad una montagna, come il racconto biblico prevedeva, infatti non mancano nemmeno la legna spezzata e il fuoco, mentre trascurava l'ariete. Il formato verticale del dipinto, enfatizza la diagonale che costituisce la composizione, mentre la luce incidente, che proviene dal cielo, investe il corpo seminudo di Isacco, a cui il padre immobilizza il volto. L'arrivo imprevisto dell'angelo, provocano la caduta del coltello, imprimendo al volto dell'anziano uno sguardo d'incredulità.

Se il primo artista preferisce congelare il momento cruciale, contrapponendo l'azione violenta con un insieme armonioso ed equilibrato, il secondo inserisce nella composizione un certo senso teatrale e

²²¹ Bull D., Rembrandt Caravaggio, catalogo della mostra del Van Gogh Museum di Amsterdam, (24 febbraio-18 giugno 2006), Milano, 2006.

una maggiore libertà di movimento dei protagonisti.

L'ultimo esempio che propongo riguarda la figura di Tiepolo (1696-1770), che nelle sue grandi campagne pittoriche, realizzò numerose volte l'episodio in esame. Un sacrificio, collocato nei soprarchi della chiesa di Santa Maria dei Derelitti, detta l'Ospedaletto, è una pittura a olio su tela, dipinto attorno al 1724, in cui Abramo, ha le sembianze di San Bartolomeo, affrescato pochi anni prima per la chiesa di San Stae.²²² Già menzionato da Anton Maria Zanetti²²³, è stato osservato una maniera avanzata del pittore, per il trattamento più caldo e una forma più salda, plasmata in risalti netti, costruiti per mezzo di un gioco organico di luci ed ombre. Entrambi i protagonisti assumono una posizione "strisciante" sul terreno, Abramo si volta verso l'angelo, mentre Isacco si snoda in una tensione di membra emergenti dalla luce.

L'artista realizzò lo stesso soggetto nella Cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo di Udine, letto da Adriano Mariuz, il più profondo conoscitore dell'artista, con queste parole:

"L'azione, ambientata sulla sommità di un monte, sembra svolgersi piuttosto sotto un angusto sottotetto. Le figure del vecchio ammantato e del giovane ignudo vi si adattano a stento, quasi strisciando sul fianco, l'una contrapposta all'altra, così che la testa del padre viene a trovarsi immediatamente al di sopra di quella reclinata del figlio. La mano che impugna il lungo coltello, appena più in basso, viene a coincidere con l'ideale chiave di volta dell'arco. L'angelo è scivolato all'interno sospinto alle spalle dalla luce; e la luce rimbalza su Abramo, indugia fra le braccia di Isacco, rivelandone il patetico abbandono. La reazione di Abramo all'apparizione dell'angelo è sconcertante: si volge verso di lui con uno scatto iroso del capo, come si trattasse di un intruso. Invece di mettere in evidenza il carattere provvidenziale dell'intervento divino e la fede del patriarca, come nelle interpretazioni di Piazzetta e Bencovich, Tiepolo par suggerire una parentela tra Abramo e Saturno, il divoratore dei propri figli. Abramo è il primo di una lunga serie di vecchi grifagni che, occupati nei ruoli più diversi, s'incontreranno in tutta l'opera tiepolesca, fin nei cieli più luminosi: inquietanti maschere del Tempo".²²⁴

Nella galleria del palazzo patriarcale di Udine, l'artista dipinse ad affresco, episodi dell'Antico

²²² Pedrocchi F., Giambattista Tiepolo, 2012, p.21.

²²³ Zanetti A. M. Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: o sia la Rinnovazione delle ricche minieredi Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674, fino al presente 1733, con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori offerta all'Illustrissimo Signore Antonio Maria Zanetti quontam Girolamo, 1733, p. 255.

²²⁴ Mariuz A., Il Settecento. La Pittura(I), in Storia di Venezia. Temi.L'arte, II, (a cura di) R. Pallucchini, Roma, 1995, p. 350.

Testamento, tra cui le storie dei patriarchi Abramo, Isacco e Giacobbe.²²⁵ Qui il grande virtuosismo prospettico investe la scena del sacrificio, la superba figura dell'angelo si libra in volo, per planare su Abramo e su un efebico Isacco, che piuttosto rilassato, attende la sua morte. In basso un ariete sta brucando da un cespuglio. La luce bianca che scende dal cielo, s'infrange sui protagonisti e ne blocca i movimenti. I colori sono caldi e nulla hanno a che vedere con quelli scuri e ombrosi dell'Ospedaletto.

²²⁵ Bergamini G., *Giambattista Tiepolo, ispirato pittore del sacro*, in Giambattista Tiepolo. "Il miglior pittore di Venezia", catalogo della mostra (a cura di) G. Bergamini, A. Craievich, F. Pedrocco, Villa Manin, Passariano-Codroipo, 2012.

Conclusioni

Alla luce delle testimonianze proposte, l'episodio del Sacrificio di Abramo, a partire dagli esempi tardoantichi, in cui l'iconografia non era ancora ben delineata, già intorno al IV secolo, presenta una certa omogeneità sia nelle pitture, che nei sarcofagi. I modelli, ripresi dall'arte classica, sono comunque evidenti, soprattutto per lo schema padre- figlio, che pare rifarsi al gruppo classico del *Telefo* di Euripide, ma alcune tangenze sono osservabili anche in alcuni sarcofagi che presentano il mito di Prometeo, in cui il giovinetto è posizionato sull'altare come Isacco.

Il curioso attributo della benda, che caratterizza la figura di Isacco, si è dimostrato essere una variante iconografica di un certo rilievo, dato che dopo le testimonianze relative all'ambito funerario, abbiamo potuto vedere la sua presenza anche nelle formelle eburnee di Salerno e soprattutto in alcuni cicli pittorici romani e siciliani. L'influenza della Genesi Cotton, e delle sue recensioni successive, ha fatto luce su alcuni importanti elementi iconografici, favorendo l'ipotesi di prestiti, non solo dipendenti dai manoscritti, ma anche dai libri di modelli che circolavano tra gli artisti.

Bibliografia generale

Sacra Bibbia, Antico Testamento. 1, Libri storici, (a cura di) Enrico Galbiati, Torino, 1973.

AGOSTINO, La città di Dio, in Corpus Christianorum, series Latina, 47-48, 1953

ORIGENE, *Omellie sulla Genesi*, traduzione italiana (a cura di) Maria Ignazia Danieli, Roma, 1992.

IRENEO, *Adversus Judaeus*, traduzione italiana (a cura di) Enzo Bellini, Milano, 1981.

Ambrogio, *De Abraham*, I, 2, 4. Abramo: opere esegetiche vol. II, *traduzione italiana (a cura di) Franco Gori*, Roma, 1984.

ANDALORO M., *La pittura medievale a Roma 312-1431* *Corpu e Atlante I*, Roma, 2006.

ANGHEBEN M., Scultura romanica e liturgia, in *Arte medievale. Le vie dello spazio liturgico* (a cura di) Paolo Piva, 2010, pp.144. (pp.131-177)

AA.VV., Baltimore Walters Art Gallery, *Medieval and Renaissance Manuscripts*, vol. II, 1992,

AVI-YONAH, *Art in Ancient Palestine*, Gerusalemme, 1981.

BAGATTI B., *La posizione dell'ariete nell'iconografia del sacrificio di Abramo*, in *Liber Annus*, 34, (1984), pp. 283-298.

BEAT BRENK, *L'importanza e la funzione della Cappella Palatina di Palermo nella storia dell'arte*, 2010

BULL D., Rembrandt Caravaggio, catalogo della mostra del Van Gogh Museum di Amsterdam, (24 febbraio-18 giugno 2006), Milano, 2006

CICCARESE M. P., *Animali simbolici: alle origini del bestiario cristiano*, vol. I, Bologna, 2002.

CANTALAMESSA G., *I più antichi Testi pasquali della Chiesa*, 1972

CIPRIANI G., *El- Bagawat: un cimitero paleocristiano nell'Alto Medioevo Todi* 2008.

CONCINA, F., *Luce dell'invisibile. Itinerario del mosaico intorno al Mediterraneo orientale*, Roma, 2014.

RIZZARDI C., *Pisside ovale con scene dell'Antico e Nuovo Testamento*, p. 196, in *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio* (a cura di) F. Bisconti e G. Gentili

De BRUYNE, *Il sarcofago di Lot scoperto a San Sebastiano*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 27,1951, pp.

104-108.

DE ROSSI G. B., *Cimitero cristiano sopra terra presso Treviri: Vetri insigni e loro speciale famiglia renana*, in *BdAC*, 1873, p. 140-147.

DE ROSSI G. B., *Notizie, dichiarazione delle tavole*, in *BdAC*, 1882, p. 135, tav. VIII.

DI PIETRO, *La cappella palatina di Palermo. I mosaici*, 1954

DOUKHAN, *The Akedah at the "crossroad": its significance in the jewish-christian -muslim dialogue* in *The sacrifice of Isaac*, pp.165-176.

GARRUCCI R., *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato,1872, vol. V.

GARRUCCI R., *Vetri ornati in figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani*, Roma,1864.

GIORDANI R., *Un singolare rilievo funerario cristiano del museo archeologico nazionale di Cagliari*, in *RACr*, 52,1, 1976, p. 171.

GOODENOUGH E. R., *The jewish symbol in the Graeco-Roman period*, IX, New York, 1964, pp.72-74

GOMBRICH E., *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e della comunicazione visiva*, Milano,1999.

GRABAR A., in *Iconografie bibliche nella opzione di Giudeo-Cristiani,i in Vetera Christianorum* 9, 1972, pp. 133-142.

HACHILILI, *Ancient mosaic pavements,Themes, Issue and Trends*, Leiden,2009

HALL S. G., *Melito of Sardis. Qn Pasha and fragments, testo e traduzione*, 1979.

KESSLER H.,*The Sepphoris Mosaic and Christian Art*. In L. I. Levine and Z. Weiss, *From Dura to Sepphoris: Studies in Jewish Art and society and Late Antiquity*, Rhode Island, 2000, pp. 73-81.

KESSLER H. L., *L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali*, in *Fragmenta picta, Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990, p.45-64:"

KIRIGIN OBS M., *La mano divina nell'iconografia cristiana*, in *Studi di antichità cristiana* (a cura di) Pontificio Istituto Di Archeologia Cristiana, XXXI, Città del Vaticano, 1976.

KITZINGER E., *I mosaici di Monreale*, Palermo, 1991,

KITZINGER E., *Alle origini dell'arte bizantina: correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal 3. al 7. Secolo*, Milano, 2005.

LE BLANT E., *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886.

MARIUZ A., *Il Settecento. La Pittura(I)*, in *Storia di Venezia. Temi.L'arte*, II, (a cura di) R. Pallucchini, Roma, 1995.

MAZZEI B., *Abramo*, in *Temì d' iconografia paleocristiana*, (a cura di) F. Bisconti, Città del Vaticano, 2000, pp. 92-95

MOORE SMITH A., *The Iconography of the sacrifice of Isaac in early christian art*, in *Journal of the Archaeological Institute of America*, XXVI, 1922, PP. 159-173;

SPEYART VAN WOERDEN I., *The iconography of the sacrifice of Abraham*, in *Vigiliae Christianae*, XV, 1961, pp. 214-255.

PAZKOWSKY, *The sacrifice of Isaac in early patristic exegesis*, in *The sacrifice of Isaac in the three monotheistic religion*, (a cura di) F. Manns, 1995

PLAZAOLA J., *Arte cristiana nel tempo, storia e significato*, Cinisello Balsamo, 2001.

ROUSSIN, *The Zodiac in Synagogue Decoration*, in *Archaeology and the Galilee*, Georgia, 1997, pp. 83-96.

BERLINER, *The interpretation of the presence of Daniel and the lions in the Temple Panel of the Ancient Synagogue at Na' aran*, in *Judea and Samaria Research Studies*, 1994, pp. 213-217.

BRENK,

CABROL-LECLERQ, voce Abraham, in *Dizionario d'Archéologie Chrétienne et de liturgie*, 1907, Parigi, pp. 111-127

FERRUA A., *Catacombe sconosciute: una pinacoteca del IV secolo sotto la Via Latina*, Firenze, 1990.

PAOLUCCI, *L'arte del vetro inciso a Roma nel IV secolo d. C*, Roma, 2002,

QUACQUARELLI A., *L'unità dei due testamenti nell'iconografia del II e III secolo*, in "Vetera Christianorum" 18, 2 1981, pp. 253-274.

- RAJINA, A missing link: some thoughts on the Sepphoris Synagogue Mosaic, in L.I. Levine and Z. Weiss Z. *From Dura to Sepphoris: Studies in Jewish Art and society in Late Antiquity*, 2009
- SENA CHIESA, *I materiali preziosi: l'eredità delle immagini e il rinnovamento del loro significato*, in *La rivoluzione dell'immagine, arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, 2007, p.76-83.
- SHERIDAN M., *la Bibbia commentata dai Padri, Antico Testamento, Genesi vol. II*, Milano, 2004.
- SUKENIK, *The Ancient Synagogue of Beth-Alpha*, Gerusalemme, 1932.
- SOTIRA L., *Gli altari nella scultura e nei mosaici di Ravenna (V-VIII)*, Bologna, 2013, pp. 119-121.
- ST. CLAIR, *Early Christian Pixides carved with New Testament scenes*, Baltimora, 1977.
- TIKKANNEN, *Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel*, in *Acta Societatis Scientiarum Fennicae* 17., 1889.
- TOUBERT H., *Un' arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Milano, 2001, p. 82.
- VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1976,
- YEIVIN, *The painting of the Sacrifice of Isaac in the Beth Alpha Synagogue*, *BJPES*, 1946,
- WHITE J, voce *Bonanno Pisano*, in *Enciclopedia d'arte medievale on -line*, III, 1992, 616-620.
- WEISS, *The Sepphoris Synagogue .Deciphering an Ancient Message through Its Archaeological and Socio-Historic Contexts*, 2005,
- WEITZMANN K., *Illustrations in Roll and Codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton, 1970.
- WEITZMANN K.-KESSLER H. L., *The frescoes of the Dura Synagogue and the Christian Art*, Dumparton Oaks, 1990
- WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, vol. II, Roma, 1903.
- WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, vol. I, II, III, Roma, 1929.
- ZANCHI ROPPO, *Vetri paleocristiani conservati in Italia*, Bologna, 1969.
- ZANONE A., *Il sacrificio di Isacco nei vetri dorati tardoromani*, in *Vetro nel Medioevo tra Bisanzio, l'Islam e l'Europa (VI-XIII)*, 2012, pp. 173- 183.