



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

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

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# Giuseppe il falegname

Studio dell'iconografia dalla letteratura alle  
prime testimonianze artistiche di età  
paleocristiana

## **Relatore**

Ch. Prof.ssa Giordana Trovabene

## **Correlatore**

Ch. Prof. Gabriele Canuti

## **Laureanda**

Carlotta Corda  
Matricola 847522

## **Anno Accademico**

**2015 / 2016**

## INDICE

<b>Premessa</b>	1
<b>Capitolo 1 - La nascita dell'iconografia cristiana</b>	
1.1. Alle origini dell'iconografia cristiana: le prime testimonianze letterarie	3
1.2. Dalla diffusione all'affermazione della dottrina cristiana: le prime riunioni e le immagini-simbolo	9
1.3. La nascita del racconto ciclico nella primitiva arte cristiana: sviluppi dal III al VI secolo	20
<b>Capitolo 2 – La letteratura: i vangeli canonici e i vangeli apocrifi</b>	
2.1. Le fonti letterarie	36
2.2. Giuseppe nei vangeli dell'infanzia	42
2.3. Giuseppe nei vangeli apocrifi	53
<b>Capitolo 3 – San Giuseppe: dalla letteratura all'iconografia</b>	
3.1. Cenni sulla vita di Giuseppe	66
3.2. L'iconografia di Giuseppe: dalla rivelazione del programma divino all'infanzia di Cristo	71
<b>SCHEDE</b>	82
<b>Conclusioni</b>	120
<b>Riferimenti delle immagini in testo</b>	123
<b>Fonti e bibliografia</b>	129

## Capitolo 1 – La nascita dell’iconografia cristiana

### 1. 1. *Alle origini dell’iconografia cristiana: le prime testimonianze letterarie*

Per parlare della nascita dell’iconografia cristiana è necessario volgere lo sguardo al rapporto tra la nascente dottrina e il tentativo di rappresentarne i suoi aspetti più significativi. Il fatto che le prime immagini cristiane fecero la loro comparsa intorno al III secolo<sup>1</sup> consente ancor di più di riflettere sul rapporto dottrina-immagine, legame fondamentale che ha poi permesso e prediletto la tradizione di un certo tipo di tematiche da adattare al nascente programma figurativo.

Il cristianesimo delle origini, inteso come pratica commemorativa della salvezza operata dal sacrificio di Cristo, considerava il rito eucaristico il momento focale del culto a cui prendeva parte l’intera comunità.

La nascente dottrina desiderava fortemente differenziarsi dalle altre pratiche religiose pagane che durante lo svolgimento delle loro funzioni religiose volgevano lo sguardo ad un’immagine concreta, costituita in prevalenza da statue<sup>2</sup>; all’idolatria pagana si contrapponevano, in questo modo, i precetti della religione cristiana. I sacerdoti del tempo avevano sicuramente presente il passo del ventesimo capitolo del libro dell’*Esodo*<sup>3</sup> e quello del quinto capitolo del libro del *Deuteronomio* in cui Mosè riferisce al popolo di Israele le parole di Dio: «*Non avrai altri Dèi all’infuori di me. Non ti farai alcuna figura scolpita di qualsiasi genere, né di ciò che è lassù nei cieli, né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto terra. Innanzi a loro non ti devi prostrare né rendere culto*<sup>4</sup>». In aggiunta a ciò, nel tredicesimo e quattordicesimo capitolo del libro della *Sapienza* si giunge alla condanna della pratica artistica. In questi due capitoli si rinnova il rifiuto all’idolatria sottolineando l’infelicità di «*coloro che invocarono come dèi le opere delle mani dell’uomo*<sup>5</sup>» che, dopo averle create con oro, argento, legno e pietra, scelsero di collocarle all’interno di un luogo specifico. Questo capitolo si scaglia

---

<sup>1</sup>GRABAR, 1983, p. 23

<sup>2</sup>BELTING, 2001, p. 181

<sup>3</sup>Es 20,4-5: «Non ti farai scultura né immagine di quello che è su in cielo, né di quello che è quaggiù sulla terra, né di quello che è nelle acque sotto terra. Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai [...]»

<sup>4</sup>Dt 5,7-9

<sup>5</sup>Sap13,10

contro la stoltezza di quanti credevano che le immagini avessero lo stesso potere salvifico degli dèi, ai quali gli uomini rivolgevano preghiere per la salvezza propria e di quella dei propri cari. Si può leggere infatti: «*non si vergogna di rivolgersi a quell'oggetto inanimato quando lo prega per i suoi beni, per le sue nozze e per i suoi figli. [...] chiede energia a chi neppure sa muovere le mani*<sup>6</sup>».

L'uso di questi oggetti *inanimati* a cui si attribuiva un certo valore salvifico è reso ancora più chiaro nell'*incipit* del quattordicesimo capitolo del libro della Sapienza: «*C'è anche chi, accingendosi a navigare o stando per attraversare i vorticosi flutti, invoca un legno ben più fragile della nave che lo porta*<sup>7</sup>».

Dalla lettura di questi passi emerge in maniera evidente la condanna, da parte dell'Antico Testamento, della produzione di immagini e del culto degli idoli. Non bisogna rimanere sorpresi se nell'arco temporale che intercorre tra l'affermazione della dottrina cristiana e le prime manifestazioni artistiche era in vigore il divieto di derivazione ebraica di rappresentare l'immagine religiosa<sup>8</sup>: scegliere di non dare un volto a Dio significava distaccarsi in maniera netta dall'idolatria pagana e, in questo modo, rispettare il comandamento da lui espresso e tramandato nelle Sacre Scritture.

A questo proposito, è di estremo interesse anche il contributo di Minucio Felice, uno dei maggiori esponenti della letteratura apologetica cristiana di II secolo, che nella sua opera intitolata *Octavius*, formula il concetto di venerazione puramente spiritualizzata:

*“E perché dovrei scolpire un simulacro di Dio quando, se ben rifletti, l'uomo stesso è il simulacro di Dio? Perché dovrei erigergli un tempio quando tutto questo mondo creato da lui non riesce a contenerlo? E mentre io, semplice mortale, ho bisogno di albergare in più largo spazio, dovrei circoscrivere l'imponenza della Sua maestà nello spazio di un modesto sacello? Forse non è meglio consacrargli un altare nella nostra anima?”<sup>9</sup>»*

Con queste parole Minucio Felice esprime il radicale rifiuto delle arti figurative espresso dalla chiesa primitiva e il generale rigetto dell'elemento materiale nella vita e nella devozione religiosa degli aderenti alla dottrina cristiana<sup>10</sup>. Con questa testimonianza,

---

<sup>6</sup> Sap 13,17-19

<sup>7</sup> Sap 14,1

<sup>8</sup>BELTING 2001, p. 81

<sup>9</sup>MINUCIO FELICE, 32,1-2

<sup>10</sup>KITZINGER 1992, p. 10

evidenzia l'incapacità degli uomini di produrre con le proprie mani un simulacro capace di contenere al proprio interno la potenza divina; per questa ragione propone una religione che fissi nell'anima dei fedeli la propria dimora.

Un'altra fondamentale testimonianza, che aiuta a comprendere in che modo fosse recepito il divieto di rappresentazione e quale fosse il pensiero diffuso agli albori della diffusione della nascente dottrina, giunge da Clemente Alessandrino, teologo e filosofo del II secolo. Sono numerose le opere attribuite a Clemente Alessandrino, il cui pensiero e operato lo hanno portato ad essere considerato uno dei Padri fondatori della dottrina cristiana. In particolare, nel *Protrèpticon*, opera indirizzata ai greci pagani e ai loro rituali, il teologo si scaglia contro la rappresentazione delle immagini, illustrando ai futuri cristiani l'inutilità di queste pratiche. Il quarto capitolo del suo libro esordisce in questo modo: «*Se poi, oltre a questi argomenti, vi offrirò da considerare le statue stesse, troverete, passandole in rassegna, come sia veramente una stoltezza la consuetudine di fare di queste statue senza vita "opera delle mani degli uomini" degli oggetti divini*<sup>11</sup>». Il teologo definisce le statue 'insensibili', prive di alcuno slancio vitale, e non comprende la ragione che ha portato alla divinizzazione di queste opere, definendo stolti gli uomini che hanno scelto di adorare degli oggetti inanimati.

All'accusa mossa contro il culto pagano si contrappone l'ideale cristiano delle origini per cui «*l'immagine della divinità non è una cosa sensibile, di materia sensibile, ma è intellegibile. Intellegibile, non è sensibile, è Dio, Colui che, solo, è Dio.*<sup>12</sup>». La religione cristiana sceglie di non dare un volto a Dio poiché la sua immagine, quale proiezione fisica del suo spirito, non è immaginabile; Egli non è sensibile e pertanto non è possibile creare una rappresentazione che sia fedele alle sue reali fattezze. Il fatto che Dio sia definito intellegibile lo allontana da tutte le rappresentazioni a cui l'arte pagana aveva abituato i suoi fedeli.

Se ci si sofferma ad osservare con attenzione le produzioni artistiche precedenti si può notare come questo genere di rappresentazioni, di cui Clemente Alessandrino sottolinea l'origine legata all'operato dell'uomo, siano in realtà simili ad essi: «*Ma voi ponete ogni cura affinché la statua sia fatta quanto più bella possibile, e non vi preoccupate di divenire voi stessi simili alle statue per la vostra insensibilità*<sup>13</sup>». L'uomo dunque, nello

---

<sup>11</sup>CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrettico* in *Il Protrettico, il Pedagogo* a cura di M. G. BIANCO, Torino, 1971, IV, 46,1

<sup>12</sup>IDEM, IV, 51,6

<sup>13</sup>IDEM, IV, 62,3

sforzo di creare un'immagine quanto più bella fosse possibile, attribuisce a Dio le sue stesse fattezze, rendendolo umano. Il teologo illustra gli effetti di questa pratica artistica, definendola ingannatrice, «*capace, per questi uomini lascivi, di trascinarli nell'abisso*<sup>14</sup>» inducendoli ad «*onorare e a venerare statue e dipinti*<sup>15</sup>».

Clemente Alessandrino, tuttavia, tende a non screditare del tutto la pratica artistica, sia essa scultorea o pittorica; egli evidenzia, infatti, che la materia ha necessità dell'arte per esprimersi al suo meglio, mentre «*Dio invece non ne ha bisogno*<sup>16</sup>». Sebbene da un lato Clemente glorifichi l'arte e la parte razionale dell'uomo che non si fa ingannare dai suoi effetti<sup>17</sup>, dall'altro lato afferma: «*A noi invece è espressamente proibito di esercitare quest'arte ingannatrice*<sup>18</sup>». Il teologo, ricordando le parole di Mosè<sup>19</sup> invita gli uomini a meditare sull'operato di Dio in terra: «*Da qui avviene che alcuni cadono, non so come, in errore e l'arte divina, non Dio, adorano, cioè il sole la luna e tutta la schiera degli astri, ritenendo assurdamente che siano dèi questi che sono invece gli strumenti del tempo*<sup>20</sup>». Il quarto capitolo del *Protrèpticon* si conclude con questa esortazione: «*E nessuno di voi adori il sole, ma desideri e cerchi l'autore del sole; né divinizzi il mondo, ma cerchi il creatore del mondo*<sup>21</sup>»; solo attraverso la sapienza e la fedeltà alla dottrina cristiana si può giungere alla salvezza. Il culto delle immagini allontanava l'uomo da Dio perché attraverso questa pratica si finiva per creare delle finte divinità; come sottolinea Clemente Alessandrino, l'uomo adorava le creazioni di Dio come se fossero esse stesse delle divinità e ad esse rivolgeva le proprie preghiere e i propri timori.

L'immagine di culto costituiva l'ostacolo tra l'uomo e Dio e per questa ragione la nascente Chiesa le fu ostile; la rappresentazione delle immagini sacre rischiava di far rifluire la nuova religione verso il culto degli idoli, il cui valore era addirittura inferiore a quello dell'uomo stesso perché da esso generato con materia inerte e inamovibile<sup>22</sup>.

---

<sup>14</sup> CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrettico* in *Il Protrettico, il Pedagogo* a cura di M. G. BIANCO, Torino, 1971, IV, 57,3

<sup>15</sup> IDEM, IV, 57,5

<sup>16</sup> IDEM, IV, 56,5

<sup>17</sup> CLEMENTE ALESSANDRINO, *ibidem*

<sup>18</sup> *Idem*, IV, 62,2

<sup>19</sup> Es 20,4-5

<sup>20</sup> CLEMENTE ALESSANDRINO, *Protrettico* in *Il Protrettico, il Pedagogo* a cura di M. G. BIANCO, Torino, 1971, IV, 63,1

<sup>21</sup> IDEM, IV, 63,5

<sup>22</sup> BISCONTI 2000, p. 13

Clemente Alessandrino, personalità di spicco nella produzione letteraria cristiana; si occupò non solo di spiegare i contenuti delle antiche scritture, ma fu anche molto attento a lasciare delle indicazioni su come i primi cristiani dovessero comportarsi all'interno della società in cui vivevano. Nel terzo libro del *Pedagogo*, il teologo dispensa una serie di consigli di varia natura ai cristiani, consigliando in che modo era opportuno comportarsi all'interno della società. Egli invita i cristiani alla sobrietà, a preferire uno stile di vita e abbigliamento sobrio, a non abbellirsi con ornamenti che li allontanino dalla semplicità morale di vita che essi dovrebbero, in fede alla religione alla quale appartengono, seguire.

Trattando degli ornamenti di cui si possono servire i fedeli, il teologo illustra anche il differente modo di utilizzare i sigilli da parte degli uomini e delle donne: «*Anche gli uomini non devono portare l'anello sulla giuntura (questo infatti è un vezzo da donne) ma nel mignolo e anzi in fondo ad esso. Così infatti la mano è libera per le cose in cui ne abbiamo bisogno, e il sigillo custodito dalla migliore giuntura dell'articolazione non cadrà troppo facilmente*<sup>23</sup>». A questa descrizione segue un'attenta analisi su quali fossero i simboli ammessi dalla religione cristiana e quale fosse il loro significato:

*“I nostri sigilli siano una colomba o un pesce o una nave spinta dal vento o una lira musicale come nel sigillo di Policrate, o un'ancora di mare come portava incisa Seleuco e se uno è pescatore si ricorderà dell'apostolo e dei fanciulli tratti dall'acqua. Non si devono incidere sui sigilli facce di idoli ai quali è proibito rivolgere la mente, non una spada o un arco perché cerchiamo la pace, non una tazza, perché vogliamo essere sobri”*<sup>24</sup>.

In questo passo Clemente Alessandrino elenca tra i simboli concessi ai cristiani quelli carichi di una certa valenza simbolica: la colomba, il pesce, la nave e la lira. La scelta di questi simboli non pare casuale; come è noto essi sono ricchi di corrispondenze salvifiche e cristologiche. È come se il teologo avesse racchiuso in questi semplici metafore gli aspetti più significati della dottrina cristiana servendosi di un linguaggio estremamente ermetico.

La testimonianza del teologo abbraccia la principale caratteristica dell'arte cristiana che, attinge ad un «linguaggio sintetico, fatto di segni criptici, non sempre immediatamente

---

<sup>23</sup>CLEMENTE ALESSANDRINO, *Pedagogo in Il Protrettico, il Pedagogo* a cura di M. G. BIANCO, Torino, 1971, III, XI, 59,1

<sup>24</sup>IDEM, III, XI, 59,2

decodificabili, talora suscettibili di scioglimenti semantici diversi e di cumuli significativi complessi e stratificati<sup>25</sup>». Egli proietta in semplici metafore i dogmi della religione cristiana, dando loro uno spazio tangibile all'interno della realtà quotidiana dei fedeli. In chiusura di questo passo riportato, ribadendo quanto affermato del *Protrèpticon*, l'autore invita i cristiani a non dare un volto agli idoli, e consiglia di preferire simboli neutri dalla valenza salvifica a quelli carichi di una valenza negativa come le spade o gli archi o, peggio ancora, coppe simboli dell'ebrezza<sup>26</sup>.

Sebbene lo scritto del teologo prediliga un certo tipo di simboli ad altri riconducibili al repertorio artistico pagano, non si può dare per scontato che questa tipologia di immagini non fosse già presente nell'immaginario artistico del tempo. Come suggerisce Fabrizio Bisconti «questo eloquio figurativo di tipo segnico sembra sorgere nell'ambito della cultura giudaica e sembra utile a rappresentare gli elementi fondamentali della liturgia ebraica, dall'*aron* alla *menorah*, dal coltellino per la circoncisione alla *torah* della legge<sup>27</sup>». Non ci si dovrebbe dunque stupire se l'arte cristiana e l'arte ebraica fossero unite da un repertorio figurativo comune; quel che è certo è che le due correnti artistiche si svilupparono quasi contemporaneamente, tanto da non poter dichiarare con certezza quale delle due si fosse servita per prima di questi simboli.

Il pensiero di Clemente Alessandrino ribadisce quanto affermato nelle pagine precedenti: questi simboli evidenziavano l'importanza della *mensa*, cioè la comunione, a cui tutti i fedeli cristiani prendevano parte nella forma di assemblea. Gli stessi spazi architettonici furono i primi ad accogliere questi simboli appartenenti al repertorio artistico cristiano; questi luoghi erano difatti destinati all'accoglienza della comunità in cui gli appartenenti si riunivano per celebrare il rituale eucaristico.

---

<sup>25</sup>BISCONTI 2000, p. 13

<sup>26</sup>CLEMENTE ALESSANDRINO, *Pegagogo in Il Protrèptico, il Pedagogo* a cura di M. G. BIANCO, Torino, 1971, III, XI, 59,2

<sup>27</sup>BISCONTI, *op. cit.*, pp. 13-14

## 1.2. *Dalla diffusione all'affermazione della dottrina cristiana: le prime riunioni e le immagini-simbolo*

La nascita e lo sviluppo di un'iconografia prettamente cristiana si lega indissolubilmente al particolare panorama storico, politico e religioso dei primi due secoli della nuova era. Come affermato in precedenza, le prime immagini-simbolo compaiono solo a partire dal III secolo; il motivo di questo ritardo trova giustificazione nei precetti dell'Antico Testamento su cui i teologi hanno costruito le loro dottrine con la volontà di allontanarsi dal pericolo di una commistione, o quanto meno assimilazione, tra l'idolatria e la religione cristiana. Ma se da un lato la motivazione religiosa pare essere quella più forte, o quantomeno più credibile, non bisogna neppure screditare l'aspetto storico e geografico che ha portato alla diffusione di questa nuova dottrina. Non bisogna dimenticare che per i primi due secoli il Cristianesimo rimase un fenomeno urbano che ebbe una diffusione molto lenta, legata soprattutto alle vicende marittime, fluviali e terrestri<sup>28</sup>. La lenta cinetica di diffusione trova una spiegazione soprattutto se si volge uno sguardo alla situazione religiosa del tempo: il cristianesimo nascente trovò un grosso ostacolo nel mitraismo, religione orientale delle truppe militari stanziata nei *limes* imperiali<sup>29</sup>.

La predicazione itinerante degli Apostoli seguì la mappa delle sinagoghe ellenistiche e permise la diffusione del Cristianesimo, che raggiunse il suo culmine nell'età dei Severi (193-235)<sup>30</sup>. Fu così che i primi due secoli furono riservati alla diffusione della dottrina e alla conversione dei popoli alla nuova religione e, con tutta probabilità, l'avversione alle immagini rappresentò un aspetto identificativo della nascente dottrina che desiderava crearsi un'identità distinta rispetto agli altri culti che l'avevano preceduta. Trascorsi i primi due secoli, il Cristianesimo raccolse sempre più adepti e con essi crebbe sempre più l'esigenza di costruirsi una propria articolazione liturgica.

A questo proposito risulta avere una grande importanza la testimonianza di Giustino, conosciuto come uno dei fondatori della dottrina cristiana. Nel primo volume delle *Apologie*, uno dei suoi scritti più celebri, il filosofo si scaglia in difesa dei cristiani vittime di persecuzioni<sup>31</sup> e, tra gli insegnamenti lasciati da Cristo, descrive con cura le modalità del rito eucaristico. All'atto commemorativo del sacrificio segue un capitolo dedicato

---

<sup>28</sup>BISCONTI 2007, p. 36

<sup>29</sup>BISCONTI, *ibidem*

<sup>30</sup>BISCONTI, *ibidem*

<sup>31</sup>GIUSTINO, *Apologie*, introduzione, traduzione, note e apparati di G. Girgenti, Milano, 1995, LXIII, 14

interamente alla descrizione del giorno “*del Sole*”<sup>32</sup> nel quale i fedeli si riuniscono per rendere grazie al Salvatore:

*«E in quel che viene detto “giorno del Sole” tutti gli abitanti delle città e delle campagne si radunano in uno stesso luogo, per leggere le memorie degli apostoli o i libri dei profeti, per tutto il tempo disponibile [...]. Poi ci alziamo tutti in piedi e preghiamo insieme ad alta voce: e, come dicevamo prima, dopo che tutti abbiamo concluso la preghiera, vengono portati il pane, il vino e l’acqua: quindi l’officiante, in modo analogo, pronunzia le preghiere e rendimenti di grazie, con tutto il fervore di cui è capace, e il popolo acclama, rispondendo «Amen»; e poi si fa la distribuzione dell’eucarestia, perché ognuno ne prenda parte, e la si manda anche agli assenti, per mezzo dei diaconi [...]. Ci riuniamo tutti assieme in assemblea nel giorno del Sole, perché questo è il primo giorno, in cui Dio ha creato il mondo, dopo aver plasmato le tenebre e la materia; inoltre, in questo medesimo giorno, Gesù Cristo, il nostro Salvatore, è risorto dai morti»<sup>33</sup>.*

Il contributo di Giustino offre degli spunti interessanti su cui riflettere: i fedeli si riunivano nel giorno del Sole – la domenica – in ricordo non solo del giorno in cui Dio creò il mondo, ma anche per commemorare il sacrificio di Cristo in cui onore ripetevano il rituale di benedizione del pane e del vino. Questa riunione dei fedeli, date le prime testimonianze architettoniche, avveniva certamente in un ambiente all’interno del quale si potesse discutere, commentare e leggere le «*memorie degli apostoli o gli scritti dei profeti*»<sup>34</sup>. Queste testimonianze trovano riscontro nelle parole di Giustino che negli Atti del suo martirio, alla domanda che gli viene rivolta dal prefetto Rustico sul luogo in cui si riunissero i cristiani, risponde in questo modo: «*Dove ognuno vuole e dove è possibile. Pensi forse che ci riuniamo tutti insieme nello stesso posto? Non è così: perché il Dio dei Cristiani non è circoscritto in un luogo, ma, essendo invisibile, riempie il cielo e la terra, e riceve in ogni luogo l’adorazione e la lode dei suoi fedeli*»<sup>35</sup>. Da queste parole emerge l’esistenza di un luogo in cui i fedeli solevano incontrarsi; non si tratta di un luogo fisso

---

<sup>32</sup>GIUSTINO, *Apologie*, introduzione, traduzione, note e apparati di G. Girgenti, Milano, 1995, LXIII, 67,3

<sup>33</sup>IDEM, I, 67, 3-8

<sup>34</sup>IDEM, I 67,3

<sup>35</sup>GIUSTINO, *Atti*, in GIRGENTI G., *Giustino Martire, Il primo cristiano platonico*, a cura di C. Moreschini, Milano, 1995, pp. 148-151, 3,1

ma di un ambiente che poteva cambiare di volta in volta poiché, come egli stesso dichiara, Dio non possiede una fissa dimora e accompagna i suoi fedeli ovunque essi si trovino. Il filosofo stesso apriva le porte della sua dimora a coloro che desideravano prendere parte alle preghiere che rivolgeva a Dio: «*Io ho abitato presso un certo Martino, vicino alle Terme Tiburtine, per tutto il tempo del mio soggiorno qui: del resto, questa è la seconda volta che mi fermo nella città di Roma, e non conosco altro luogo di riunione che quello. E quando qualcuno voleva venire da me, gli comunicavo le parole di verità*<sup>36</sup>». Il cristianesimo delle origini non aveva dunque un canone architettonico che permettesse di individuare entro certi spazi l'attuazione del rito commemorativo. Come lo stesso Giustino spiega nei suoi atti, non esisteva un luogo di riferimento costante per la comunità; a ciò si deve aggiungere anche il differente approccio al culto da parte dei cristiani e dei pagani: se da un lato il rito cristiano altro non costituiva che un atto evocativo del sacrificio di Cristo, dall'altro lato il rito pagano prevedeva un sacrificio concreto che veniva offerto alle divinità tangibili, poiché rappresentate nelle statue. Proprio per questa ragione le evidenze archeologiche non sono state in grado di individuare per i primi due secoli del cristianesimo alcun tipo di edificio riconducibile alla comunità cristiana. Il contributo offerto da Giustino, dapprima nelle sue *Apologie* e dopo negli *Atti* della sua condanna, costituisce un importante punto di riflessione per comprendere quali furono le dinamiche che portarono allo sviluppo dell'iconografia.

Dato il numero crescente di aderenti alla nuova fede, è probabile che i cristiani usassero riunirsi in ambienti, fossero essi aperti o chiusi, di modeste dimensioni, ma tali da poter accogliere l'assemblea dei fedeli. Secondo quanto riportato da Giustino si trattava di sale collocate all'interno delle mura domestiche, messe a disposizione di quanti volessero prendere parte alle pratiche liturgiche tramandate dagli apostoli; proprio per questa ragione, le prime aule deputate al culto cristiano, presero il nome di *domus ecclesiae*<sup>37</sup>.

Come dichiarato in precedenza, le primitive manifestazioni artistiche cristiane caratterizzate da un linguaggio figurativo particolarmente ermetico fecero la loro comparsa solo a partire dal III secolo d.C.. A questa primissima fase si fanno infatti corrispondere le più antiche pitture degli ipogei funerari cristiani di Domitilla, Callisto e Priscilla a Roma e, solo successivamente, a partire dal primo terzo del III secolo, i primi sarcofagi a soggetto cristiano a Roma e in Provenza; sempre a questa primissima fase,

---

<sup>36</sup>GIUSTINO, *Atti*, in GIRGENTI G., *Giustino Martire, Il primo cristiano platonico*, a cura di C. Moreschini, Milano, 1995, pp. 150-151, 3,3

<sup>37</sup>GRABAR 1983, p. 37

verso l'anno 230 d.C., si datano anche le pitture della *domus ecclesiae* di Dura Europos, cittadina di presidio romano sul Medio Eufrate<sup>38</sup>.

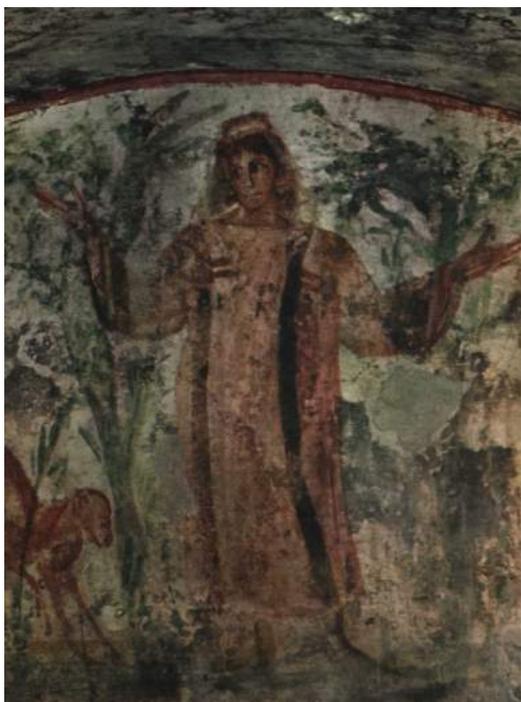


Fig. 1 Catacombe dette "Coemiterium Majus", Roma. Orante tra due pastori - Particolare

L'arte funeraria delle catacombe, superato il timore e la tristezza della morte, si compone di un repertorio figurativo che restituisce immagini positive capaci di celebrare la salvezza ultraterrena. Tra queste iconografie spicca l'immagine di Cristo nelle vesti del Pastore spesso circondato dai fedeli defunti rappresentati in un sereno atteggiamento orante (Fig 1).

Nella decorazione degli ipogei era possibile incontrare, in questa primissima fase, anche Daniele nella fossa dei leoni, la resurrezione di Lazzaro, la guarigione del paralitico, Noè salvato dal Diluvio, il sacrificio incompiuto di Isacco e i tre fanciulli ebrei salvati dalla

fornace<sup>39</sup>. Questi stessi motivi ricorrono anche nella primissima plastica scultorea dei sarcofagi, in cui gli episodi sono rappresentati in maniera schematica ma, al contempo, facilmente intuibile. La rappresentazione di queste immagini, nelle catacombe e nei sarcofagi, aveva la funzione di *commendatio animae*, la preghiera rivolta a Dio affinché esercitasse la propria benevolenza verso la persona appena morta. Queste immagini-



Fig. 2 Catacombe di S. Callisto, Roma. Scena di Battesimo - Particolare

segno hanno dato vita al primitivo repertorio artistico cristiano di cui l'arte funeraria ci restituisce le più antiche testimonianze. Tra le immagini che rimandano alla salvezza accordata da Dio ai fedeli, la catacomba di Callisto

<sup>38</sup>BISCONTI 2000, p.14; GRABAR 1983, p. 23

<sup>39</sup>GRABAR, *op. cit.*, pp. 24-27

restituisce una rara testimonianza di un'iconografia rappresentante una scena di battesimo (Fig.2).

Nello stesso periodo, agli ultimi anni dell'età dei Severi, si colloca un notevole esempio, unico nella sua epoca, di edificio culturale che costituisce un caso isolato dell'arte cristiana primitiva nel suo ramo orientale: la *domus ecclesiae* di Dura Europos<sup>40</sup>.

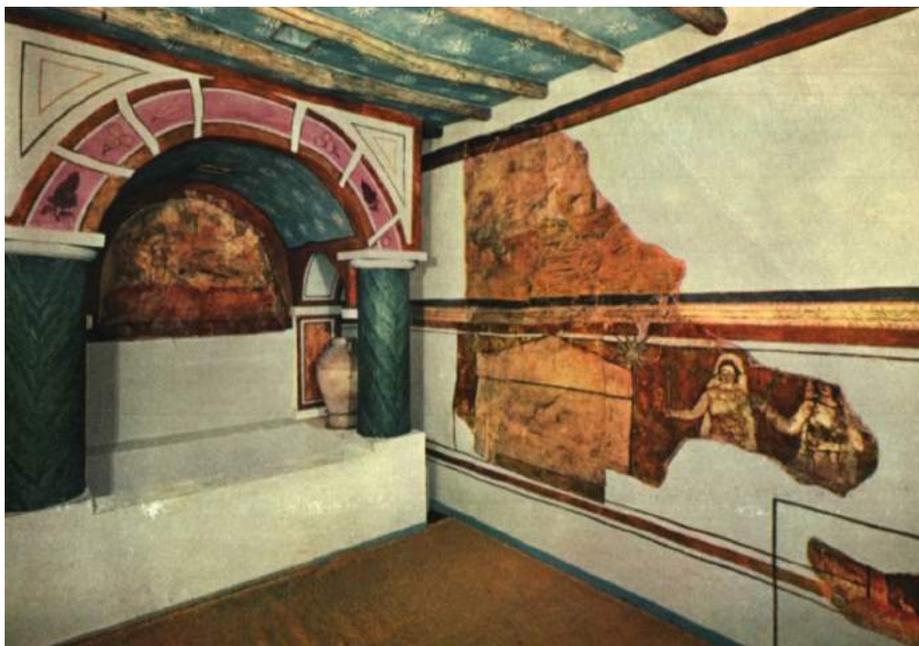


Fig. 3 Dura Europos, University Art Gallery, Yale. Battistero – Particolare dell'interno della Domus Ecclesiae

La città di Dura Europos, da cui prende il nome la *domus ecclesiae*, era collocata nel *limes* dell'impero romano sulle rive dell'Eufrate, oggi compresa nei confini siriani. Il sito cristiano di Dura rappresenta un *unicum* per il periodo considerato, in quanto tutti gli edifici ad esso coevi collocati nelle province orientali dell'Impero sono andati completamente perduti durante le persecuzioni di III e di inizio IV secolo<sup>41</sup>. L'edificio, deliberatamente interrato nell'anno 256 d.C. dagli abitanti di Dura per proteggerlo dall'attacco dei Parti, fu scoperto subito dopo la Prima Guerra mondiale. Durante gli scavi, oltre alla *domus ecclesiae* fu rinvenuta anche una sinagoga ad essa coeva; questa importante scoperta testimonia che all'interno dei confini della città vi erano edifici culturali sia cristiani che ebraici. Infatti, sebbene in questo periodo il culto cristiano non fosse ufficialmente autorizzato, e pertanto non fosse legalmente ammessa la presenza di sale adibite alle sintassi liturgiche romane, i cristiani di Dura, come dimostrano le

<sup>40</sup>GRABAR, 1968, p. 37

<sup>41</sup>GRABAR, *ibidem*

evidenze archeologiche, resero fruibili alcuni locali al culto ma in un modo tale che non apparissero troppo evidenti agli occhi dei passanti e delle autorità romane<sup>42</sup>. È proprio per questa ragione che la casa dei cristiani di Dura possiede le caratteristiche dell'architettura di tipo domestico tipica delle città romane orientali<sup>43</sup> e non presenta invece alcuna affinità con la basilica romana che, nel IV secolo, costituirà la base architettonica per le prime chiese. Dall'osservazione delle pitture murali e da un vano rituale scoperto nel corso degli scavi si è potuto rilevare la funzione battesimale del locale lungo e stretto attiguo all'ingresso della casa<sup>44</sup>(Fig.3); le altre sale non possiedono invece alcun tipo di dettaglio architettonico e decorativo che permettano di individuarne la funzione ma di cui, tuttavia, è possibile ipotizzare che al loro interno si svolgessero funzioni liturgiche.

La particolarità del programma iconografico del battistero di Dura Europos costituisce un esempio isolato nell'interno panorama artistico cristiano: in esso si celebravano i dogmi essenziali del peccato originale, con la rappresentazione di Adamo ed Eva, e della redenzione, raffigurata sotto la forma del Buon Pastore con il gregge. Le pitture murali, di cui purtroppo se ne sono conservate meno della metà, erano disposte lungo le pareti dell'ambiente rettangolare, stretto e lungo, in cui si trovava anche una vasca in mattoni, dalle sembianze di un sarcofago, con ai lati due colonne sormontate da un ciborio.



Fig. 4 Dura Europos, University Art Gallery, Yale.  
Particolare del Buon Pastore con il suo gregge

Sul muro di fondo, nella parte superiore della vasca, è possibile riconoscere la figura del Buon Pastore accompagnato dal suo gregge e con una pecorella sulle spalle, mentre sulla volta del ciborio, su uno sfondo azzurro, sono rappresentate delle stelle (Fig.4). Sul lato sinistro rappresentate il Buon Pastore vi sono Adamo ed Eva. Per quanto riguarda invece le immagini dipinte sulle pareti laterali del battistero, nel registro

superiore sono rappresentati alcuni miracoli di Cristo: la guarigione del paralitico e Cristo e San Pietro che camminano sulle acque; nel registro inferiore presentano personaggi

<sup>42</sup>GRABAR 1967, p. 61

<sup>43</sup>GRABAR, *ibidem*

<sup>44</sup>GRABAR, *ibidem*

dalle dimensioni monumentali; si tratta delle Marie con dei ceri in mano mentre si dirigono verso il sepolcro di Cristo recante due grandi stelle<sup>45</sup>.

Gli affreschi del battistero di Dura restituiscono l'unica testimonianza della produzione artistica cristiana destinata ad un uso non funerario nel periodo che precede la Pace della Chiesa. Come si è potuto osservare nelle pagine precedenti, simili iconografie si incontravano solo nell'arte funeraria delle catacombe, in cui la rappresentazione di questo genere di soggetti ricopriva una funzione salvifica.

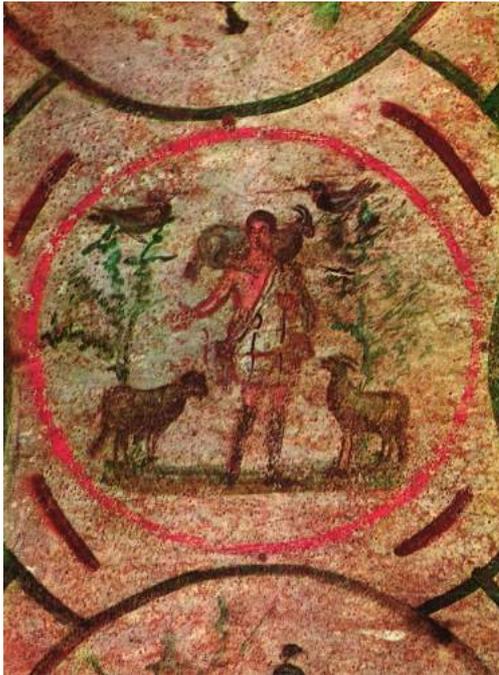


Fig. 5 Catacomba di Priscilla, Roma. Il Buon Pastore - Particolare della volta del cubicolo della "Velatio"

IV secolo in cui la celebrazione della salvezza individuale acquisisce carattere collettivo. Sempre nel IV secolo, l'arte monumentale dei grandi santuari esercitò una grandissima influenza su tutta la produzione plastica dei sarcofagi; in questo periodo si assiste alla comparsa di immagini rappresentanti Cristo in maestà e tra gli apostoli Pietro e Paolo, oltre che alla comparsa delle prime iconografie dogmatiche che riproducono i temi della Trinità e della resurrezione<sup>46</sup>.

Oltre a queste iconografie appena citate, il repertorio figurativo cristiano delle origini poté avvalersi anche di numerosi simboli quali i pesci, le ancore e le navi per richiamare la materia marina che trova una sua corrispondenza in ambito terrestre nella pecora o nell'agnello, a cui si devono aggiungere anche la colomba e il pavone, metafore dell'aria

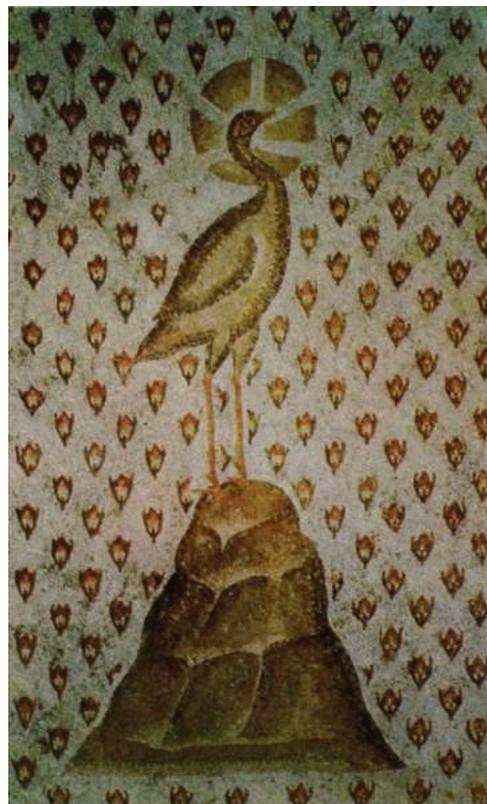
<sup>45</sup>GRABAR, 1967, p. 72

<sup>46</sup>IDEM, p. 37

e del paradiso<sup>47</sup>. Tutti questi elementi, come sottolineato da Fabrizio Bisconti, «contribuiscono a ricreare un'idea metaforica del cosmo, ordinato e coordinato da una forza motrice divina per dar luogo ad una *pax terra marique parta*<sup>48</sup>».

All'elenco degli animali-simbolo appena stilato è interessante aggiungere altri tre animali dalla grande valenza simbolica: la fenice, il pavone e il cervo<sup>49</sup>. La fenice e il pavone, volatili che conosceranno una grande fortuna all'interno del repertorio figurativo cristiano, assumono il significato di resurrezione.

La fenice (*Fig. 6*) è simbolo di rigenerazione per la sua capacità di risorgere dalle proprie ceneri mentre il pavone, alle sue carni, secondo un'antica leggenda, fu concesso di non putrefarsi, incarna il mistero della resurrezione. Al cervo spetta invece il significato battesimale; come ricorda il Salmo 41: «*Come una cerva anela ai corsi d'acqua, così l'anima mia anela a te, Dio*<sup>50</sup>». L'animale diviene allora l'immagine del fedele che cerca il sollievo nelle parole di Dio, così come il cervo lo ricerca nei corsi d'acqua.



*Fig. 6 Museo del Louvre, Parigi. Fenice nimbata - Particolare di un pavimento musivo da Antiochia*

In un momento in cui era necessario servirsi di simboli semplici e di immediata comprensione, il repertorio illustrativo paleocristiano poté avvalersi di numerosi esempi capaci di evocare la dottrina cristiana che, ben presto, si rivelò capace di formulare un nuovo linguaggio espressivo in cui la salvezza acquisì una reale corrispondenza all'interno dell'immaginario artistico dell'epoca.

Tra le immagini simbolo di questa fase fecero la loro comparsa anche numerosi personaggi generalmente rappresentati in atteggiamenti consueti all'arte pagana del tempo: in piedi, seduti o sdraiati<sup>51</sup>. La somiglianza dei soggetti rappresentati non implica

---

<sup>47</sup>GRABAR, 1967, p. 37

<sup>48</sup>BISCONTI 2000, p. 14

<sup>49</sup>IDEM, p.20

<sup>50</sup> Salmo 41,2

<sup>51</sup>GRABAR 1983, p. 52

necessariamente una derivazione dell'arte cristiana da quella pagana; l'apparente corrispondenza dei soggetti suggerisce piuttosto l'esistenza di un linguaggio artistico comune del quale gli artisti pagani e cristiani si servirono alla stessa maniera, attribuendo, però, ai soggetti rappresentati significati differenti<sup>52</sup>.

I soggetti dell'arte pagana e cristiana presentano delle caratteristiche comuni; questo è visibile soprattutto nei soggetti di cui l'arte paleocristiana si servì, in veste di metafore, per rappresentare Cristo e il progetto salvifico della dottrina.

Noto il divieto di dare un volto a Cristo, prima degli editti di tolleranza l'apparato iconografico nascente si servì di figure neutre per la rappresentazione del Salvatore; così, come si è potuto osservare nelle prime testimonianze artistiche degli ipogei funerari e dei sarcofagi, accanto agli animali-simbolo fecero la loro comparsa il Buon Pastore, il Pescatore, il Filosofo e l'Orante. Queste quattro figure sono tradizionalmente organizzate per significato in coppie complementari: mentre il Buon Pastore e il Pescatore rappresentano la *tellus* e l'*oceanus*, le due entità del cosmo, il Filosofo e l'Orante rimandano alla *paideia*, ovvero la trasmissione della sapienza<sup>53</sup>.

La figura del Buon Pastore, di ispirazione tardo-classica, è certamente tra le più note: in epoca romana le raffigurazioni di tipo pastorale erano molto frequenti nelle decorazioni murali ma è nell'arte funeraria in genere che ebbero maggior fortuna (Fig. 7). Nell'arte pagana questa immagine aveva lo scopo di evocare la dimora ideale dell'aldilà mentre nell'arte funeraria cristiana divenne simbolo di salvezza<sup>54</sup>. L'iconografia cristiana ne fece una delle sue immagini in assoluto più rappresentative: il Pastore attorniato dal suo gregge, e con un agnello sulle spalle, divenne



Fig. 7 Musei capitolini, Roma. Statuetta di pastore crioforo

---

<sup>52</sup>IDEM, pp. 51-55

<sup>53</sup>BISCONTI 2000, p.17

<sup>54</sup>IDEM, pp. 56-57

il simbolo di Cristo circondato dai suoi fedeli<sup>55</sup>. Questa immagine, metafora dell'anima cristiana, acquisì il significato di salvezza operata per mano di Cristo e della sua filantropia<sup>56</sup>.

In coppia con il Buon Pastore vi è il Pescatore, immagine certamente nota ai contemporanei tale da godere di una modesta fortuna. Quest'immagine-simbolo, nota nel repertorio artistico cristiano delle origini, riscosse un grande successo grazie alla sua evoluzione che la porterà ad incarnare il ruolo del profeta Giona<sup>57</sup>.

Il ruolo del Pescatore ha da sempre incarnato una delle parabole più conosciute della storia della vita di Cristo; l'atto della pesca, infatti, rimanda direttamente alla conversione con i suoi primi discepoli Pietro e Andrea a cui egli disse: «*Seguitemi e vi farò pescatori di uomini*<sup>58</sup>». Grazie alla trasformazione che la portò ad indossare i panni del profeta Giona, questa allegoria acquisì i significati di salvezza e catechesi.



Fig. 8 Ipogeo degli Aureli, Roma.  
Filosofo - Particolare dell'affresco

La figura del Filosofo consente, più di ogni altra, di riflettere sul linguaggio artistico del periodo; tra le caratteristiche tipiche di questa iconografia si può osservare come la lunga barba e la folta capigliatura facessero parte di quel repertorio comune di cui si è già parlato. In aggiunta a ciò, la figura del Filosofo è solitamente accompagnata da un piccolo volume o da un rotolo, che rimandano alla sua funzione (Fig.8). L'atteggiamento del Filosofo, colto nell'atto di leggere, è metafora di Cristo e della sua missione: è lui il detentore della «vera» filosofia<sup>59</sup>. In questo nuovo ruolo Cristo, così come altri personaggi cristiani, è rappresentato avvolto dall'*exomis* che lascia scoperta una spalla e parte del busto.

L'iconografia del Filosofo non conobbe tuttavia la stessa fortuna del Buon Pastore; come

---

<sup>55</sup>GRABAR 1983, p.56

<sup>56</sup>IDEM, p. 28

<sup>57</sup>BISCONTI 2000, p.17

<sup>58</sup>Mt 4,19

<sup>59</sup>BISCONTI, *op. cit.*, p.28

suggerisce André Grabar, è possibile che la nudità consentita dalla veste abbia limitato l'uso di tale formula tanto da preferire un tipo di personaggio nobile o saggio, poeta o magistrato caratterizzato da una toga drappeggiata o da un mantello, secondo le usanze del periodo classico<sup>60</sup>.

La figura dell'Orante si collega ad un repertorio di immagini che ebbe un grande successo nell'arte cristiana, quello dei personaggi che pregano con le braccia protese<sup>61</sup>. Questo



Fig. 9 Catacombe dei Giordani, Roma. Orante

personaggio, conobbe una grande fortuna sia nell'arte pagana che in quella cristiana; in entrambe era allegoria della *pietas*<sup>62</sup>. L'arte cristiana ha fatto di questo personaggio uno dei suoi favoriti: il gesto di sollevare le braccia al cielo, caro alla religione cristiana, è, allo stesso tempo, sinonimo di preghiera ma anche di invocazione e acclamazione (*Fig.9*). Questo gesto, successivamente, divenne il simbolo del cristiano comune che rivolge a Dio una preghiera continua che non si esaurisce con il suo trapasso terreno, ragione per la quale trovò una grande diffusione nell'arte catacombale<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup>GRABAR 1983, p. 53

<sup>61</sup> IDEM, p.52

<sup>62</sup>GRABAR, *ibidem*

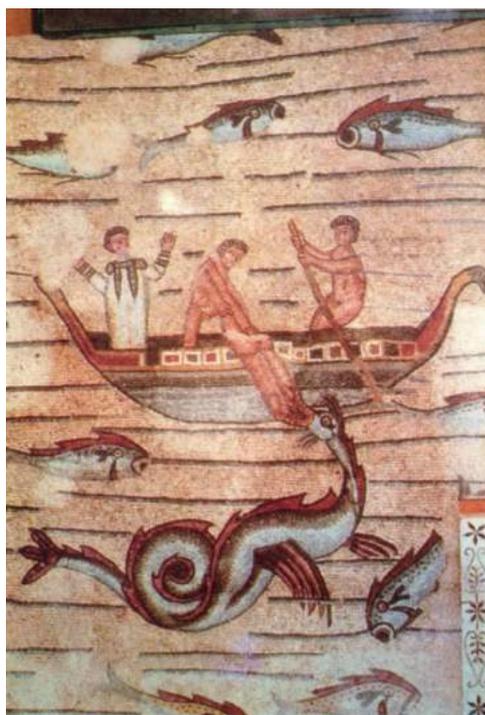
<sup>63</sup>BISCONTI 2000, p. 236

### **1.3 La nascita del racconto ciclico nella primitiva arte cristiana: sviluppi dal III al VI secolo**

All'interno del repertorio artistico dell'iconografia cristiana di III e IV secolo, le immagini salvifiche furono in assoluto quelle maggiormente rappresentate; queste si caratterizzavano per la forte tendenza abbreviativa tale da portare alla formulazione di un linguaggio estremamente sintetico. Per quanto riguarda invece il racconto di avvenimenti che in letteratura si presentano estremamente articolati si assiste, delle volte, all'estrema semplificazione degli stessi. È estremamente interessante la scelta di rappresentare le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento all'interno di una cornice definita nella quale viene trattenuto solo il nucleo del racconto<sup>64</sup>, permettendo in questo di riconoscere con un solo colpo d'occhio di che episodio si tratti.

Come sottolinea Fabrizio Bisconti, esisteva un vero e proprio campionario degli avvenimenti salienti raccontati nella Bibbia, episodi che venivano proposti come «emblematici esempi della salvezza, raccontati attraverso i prodigi dell'Antico Testamento e i miracoli del Nuovo<sup>65</sup>» e presentati dagli iconografi come punti di riflessione per la salvezza operata da Dio.

Tra i primi soggetti trattati nella forma di racconti ciclici organizzati in scene distinte, aventi lo scopo di promuovere la salvezza operata da Cristo, vi è quello relativo alla storia Giona<sup>66</sup>. Le vicende del profeta sono generalmente rievocate in tre scene specifiche che hanno la funzione di illustrare i momenti più significativi della narrazione<sup>67</sup>. Nella prima il profeta, accusato dai suoi compagni di essere la causa della tempesta che aveva investito la nave in cui si trovavano, viene gettato in mare (Fig.10) e ingoiato dalle fauci della pistrice;



*Fig. 10 Basilica teodoriana, Aquileia. Giona gettato in mare - Particolare del mosaico pavimentale*

<sup>64</sup>BISCONTI 2000, p. 236

<sup>65</sup>IDEM, pp. 23-25

<sup>66</sup>Gio 1-4

<sup>67</sup>GRABAR 1983, p.24

nella scena successiva è rappresentato mentre viene rigettato dal grande pesce mostruoso e nella terza scena è colto nell'atto di riposarsi sotto la pergola di cucurbitacee dopo aver assolto al comandamento di Dio. Accade assai di frequente di incontrare accanto a questi tre momenti narrativi un quarto episodio dove la rigogliosa pergola erbacea si dissecca<sup>68</sup>. Questa vicenda, tratta dall'Antico Testamento, conobbe una grandissima fortuna e fu accolta dall'arte cristiana ancora prima della metà del III secolo trovando rappresentazione nella catacomba cristiana di S. Callisto e nel celebre sarcofago di Giona conservato nei Musei Vaticani; inoltre, agli esordi del IV secolo, la si ritrova sul tappeto musivo della celebre cattedrale di Aquileia di epoca teodoriana<sup>69</sup>.

Sono numerosi gli episodi veterotestamentari che conobbero un grande successo in questa prima fase artistica; tra essi è doveroso ricordare la storia dei tre fanciulli ebrei condannati alla fornace, le storie di Susanna e Daniele, il Sacrificio di Isacco e le vicende dei profeti Noè e Mosè. Il racconto biblico trova un equivalente in arte attraverso la narrazione in scene degli episodi più significativi narrati nell'Antico Testamento; sebbene talvolta si incontrino delle differenti scelte iconografiche<sup>70</sup>, è molto interessante osservare la scelta compiuta dagli iconografi di rappresentare in singole scene i momenti più importanti del racconto biblico.



Fig. 11 Catacomba di Priscilla, Roma. I tre fanciulli ebrei nella fornace - Particolare del cubicolo della "Velatio"

Nel libro del profeta Daniele è narrata la condanna dei tre fanciulli ebrei di Babilonia ad opera del re Nabucodonosor perché, fedeli al Dio di Israele, avevano rifiutato di adorare un idolo<sup>71</sup>. Condannati ad essere arsi vivi (Fig. 11) furono salvati dalle fiamme ardenti della fornace per opera di un angelo inviato da Dio.

<sup>68</sup>BISCONTI 2000, p. 21

<sup>69</sup>IDEM, pp. 21-23

<sup>70</sup>GRABAR 1983, p. 24

<sup>71</sup>Dn 3,1-33

L'episodio si manifesta già a partire dal III secolo ed è generalmente organizzato in due scene: il rifiuto e il supplizio<sup>72</sup>. Nella prima i fanciulli si rifiutano di adorare l'idolo e nella seconda scena sono rappresentati tra le fiamme con le braccia alzate al cielo in segno di preghiera mentre una colomba, scendendo dal cielo, pare posarsi su di loro. È singolare, come evidenzia anche Fabrizio Bisconti, il fatto che in questa scena il volto dell'idolo che i giovani si rifiutano di adorare abbia le sembianze del re Nabucodonosor;<sup>73</sup> questa scelta sottolineerebbe infatti la volontà di evidenziare il tema di principale dibattito dell'epoca: il culto degli idoli e, ancor di più, la peculiarità del tutto pagano di considerare divinità i propri sovrani e, pertanto, di inchinarsi davanti ad essi.

Segue la storia di Susanna, giovane donna accusata di adulterio e condannata a morte<sup>74</sup>. Questa vicenda, anch'essa tratta dal libro del profeta Daniele, è generalmente riassunta in tre episodi emblematici: l'insidia, l'accusa e la giustificazione. Nel primo episodio la giovane donna è avvicinata nel giardino della propria abitazione da due uomini anziani che, colti da lussuria, la minacciano di concedersi a loro, pena la condanna a morte; nel secondo momento la giovane donna, rifiutati i due uomini, è accusata di adulterio e, infine, nel terzo episodio, la donna è rappresentata in atteggiamento orante mentre proclama la propria innocenza (*Fig. 12*). Esiste tuttavia anche un'altra versione in cui la



*Fig. 12* Catacombe di Priscilla, Roma. Susanna e gli accusatori - Particolare della Cappella Greca

donna, rappresentata tra i due uomini disposti ai suoi lati, alza le braccia al cielo in gesto di preghiera; quest'ultima iconografia è conosciuta anche in forma metaforica con Susanna trasformata in agnello e i due uomini nella veste di lupi<sup>75</sup>. Questo episodio fu rappresentato già a partire dalla

metà del III secolo nella cappella greca delle catacombe di Priscilla e, in forma metaforica, in un affresco del IV secolo del cimitero romano di Pretestato<sup>76</sup>.

<sup>72</sup>BISCONTI 2000, p. 25

<sup>73</sup>BISCONTI, *ibidem*

<sup>74</sup>Dn 13,1-65

<sup>75</sup>BISCONTI, *op. cit.*, p. 26

<sup>76</sup>BISCONTI, *ibidem*

L'estrema sintesi narrativa adottata per la storia di Susanna trova un suo corrispondente nelle vicende del profeta Daniele che, a causa dell'avidità dei suoi nemici, viene accusato ingiustamente e gettato in pasto ai leoni<sup>77</sup>. Il profeta viene infatti generalmente



Fig. 13 Catacombe dei Giordani, Roma. Daniele nella fossa dei leoni

rappresentato nudo tra i leoni in atteggiamento orante, mentre rivolge preghiere di salvezza a Dio (Fig. 13). È sorprendente osservare come Daniele, ma anche tutti gli altri soggetti di cui si è parlato sinora, nonostante siano rappresentati nel momento della loro condanna, non appaiono mai sopraffatti dal dolore; sono sempre rappresentati giovani e aggraziati e il loro gesto è elegante e nobile<sup>78</sup>. La giovinezza dei personaggi colloca la scena paleocristiana fuori dal tempo; in questo modo tutti i protagonisti, rimanendo eternamente

giovani, conferiscono all'episodio una certa immobilità temporale, rendendolo valido per ogni epoca<sup>79</sup>.

Tra le scene di sacrificio che ribadivano l'alleanza tra Dio e gli uomini vi è quella del sacrificio di Isacco per mano di Abramo, patriarca dell'Antico Testamento. In questo episodio Abramo è rappresentato nel momento in cui si prepara ad eseguire il comandamento ordinatogli da Dio: dopo aver costruito l'altare si accinge ad immolare il suo unico figlio, Isacco<sup>80</sup>. Gli iconografi hanno scelto di rappresentare il momento esatto in cui si sta compiendo il sacrificio di Isacco; infatti Abramo è generalmente rappresentato nel momento in cui dirige il coltello in direzione del figlio. Tuttavia la scena è estremamente immobile: in essa si può scorgere percepire il comandamento di Dio che ordina ad Abramo di risparmiare la vita del fanciullo: «*Non stendere la mano contro il ragazzo e non fargli alcun male! Ora so che rispetti Dio e non mi hai risparmiato il tuo*

---

<sup>77</sup>Dn 6,1-30

<sup>78</sup>GRABAR 1983, p. 24

<sup>79</sup>IDEM, p. 55

<sup>80</sup>Dn 22,1-25

*figliuolo, l'unico tuo figlio*<sup>81</sup>». In questa rappresentazione, utilizzata come esempio di salvezza accordata da Dio a certi fedeli, Isacco è presentato come un *alter ego* di Cristo sulla Croce. Questa iconografia conobbe una grande fortuna in tutto il panorama artistico cristiano; tra le prime testimonianze artistiche vi sono quella del cimitero di San Callisto a Roma risalente alla metà del III secolo e quelle del 244 ca. provenienti dalla Sinagoga di Dura Europos<sup>82</sup>.

Questo messaggio trovò corrispondenza anche in un altro episodio biblico: Noè posto in salvo dal Diluvio universale. Noè è una delle personalità di maggior rilievo della letteratura veterotestamentaria: è colui attraverso il quale Dio rinnova l'Alleanza con gli uomini<sup>83</sup>. L'iconografia di Noè

è estremamente semplice: il patriarca è rappresentato all'interno dell'arca, generalmente raffigurata come un cesto dalla forma di un parallelepipedo talvolta arricchito da elementi decorativi<sup>84</sup>, colto nel gesto dell'*expansis manibus* mentre



Fig. 14 Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, Roma. Noè nell'arca

accoglie la colomba inviatagli da Dio (Fig. 14). Lo schema iconografico, privo di qualsiasi connotazione narrativa, rispetta la semplicità semantica della prima arte cristiana in cui Noè, salvato dal diluvio per opera della benevolenza divina, diviene metafora della salvezza divina. Questa iconografia, già attestata in alcune monete di Apamea nell'Asia Minore dei tempi di Settimo Severo, ebbe una larga diffusione nella pittura cimiteriale romana e nella plastica funeraria con uno schema pressoché costante: il patriarca è rappresentato a mezzo busto mentre protende il proprio braccio per accogliere la colomba, simbolo di salvezza<sup>85</sup>.

Mosè è uno dei patriarchi che conobbero un grande successo nel nascente repertorio artistico paleocristiano. L'iconografia di Mosè si presenta ancora più semplice ed

---

<sup>81</sup>Gn 22,12

<sup>82</sup>BISCONTI 2000, p. 93

<sup>83</sup>Gn 6,9-9,30

<sup>84</sup>BISCONTI, *op. cit.*, p. 231

<sup>85</sup>IDEM, p. 231

essenziale di quella incontrata per gli altri patriarchi: egli è generalmente rappresentato con indosso una lunga tunica e con in mano una *virga*, strumento capace di compiere miracoli (Fig. 15). Sono numerose le iconografie che riconducono a Mosè; le più diffuse sono sommariamente l'uccisione dell'egizio sorpreso a percuotere uno schiavo ebreo della cassetta di Brescia; il matrimonio con Sefora e la



Fig. 15 Catacombe di Priscilla, Roma. Mosè che percuote la rupe - Particolare della cappella greca

chiamata di Dio sull'Oreb rappresentati nei mosaici di Santa Maria Maggiore; nella basilica di San Vitale a Ravenna e nelle catacombe di Domitilla e della Via Latina viene rappresentato nell'atto di sciogliersi i calzari in seguito alla chiamata di Dio; la trasformazione della *virga* in serpente dinnanzi al Faraone nella basilica di Santa Sabina a Roma e, ancora, la traversata del Mar Rosso rappresentata nei sarcofagi paleocristiani di IV secolo e nelle pitture murali di III secolo della Sinagoga di Dura Europos in cui è rappresentato anche l'episodio di Mosè salvato dalle acque del Nilo<sup>86</sup>. La figura di Mosè e gli episodi della sua vita ebbero un grandissimo successo nella produzione artistica paleocristiana: egli fu, infatti, considerato il predecessore del Messia<sup>87</sup>, fu prescelto da Dio per salvare il suo popolo dalla sofferenza; pertanto è da considerarsi allegoria di Cristo.

Come ricordato in precedenza, le prime immagini di ispirazione cristiana fecero la loro comparsa nelle catacombe e nei sarcofagi per poi ricavarsi uno spazio nella decorazione delle pareti, dei tappeti musivi e dei piccoli supporti. Sorge spontaneo domandarsi se esistesse un vero e proprio programma iconografico a seconda dei luoghi destinati ad accogliere degli episodi scelti o se, piuttosto, si trattasse di una scelta casuale. A questo proposito, Fabrizio Bisconti afferma che per la prima fase artistica cristiana, ovvero prima

<sup>86</sup>BISCONTI 2000, pp.223-225

<sup>87</sup>BISCONTI, *ibidem*

degli editti di tolleranza dell'impero, il repertorio artistico non contava su alcun tipo di programma specifico. Il tutto sembra nascere «all'insegna di un'urgenza espressiva che non permette una vera e propria progettazione o, comunque, una riflessione preventiva ed utile ad adattare i temi ai luoghi<sup>88</sup>», indipendentemente dalle sedi destinate ad accogliere queste immagini. Si crea dunque un clima di assoluta libertà artistica in cui queste immagini rappresentative della dottrina cristiana circolano liberamente in Oriente e Occidente. Con gli editti di tolleranza la situazione cambia radicalmente; alla libera circolazione di iconografie spontanee si sovrappone la necessità di creare una propria identità artistica. Per questa ragione diventa estremamente importante il controllo operato dalle gerarchie ecclesiastiche che si impegnano a controllare e adattare le tematiche trattate alla mentalità del tempo, suggerendo una selezione di temi e schemi; tuttavia, nella prima fase, manca un apporto consistente alla codificazione di un linguaggio artistico atto alla definizione di nuovi progetti e scenari iconografici<sup>89</sup>. Per questa ragione ai programmi artistici del tempo ricoprivano generalmente un ruolo salvifico che, come si è già potuto osservare, si caratterizzava per la forza tendenza abbreviativa. A queste iconografie era inoltre attribuito una funzione catechetica: lo stesso Gregorio Magno paragona l'iconografia ad uno dei più validi strumenti di catechesi<sup>90</sup>; per decorare i monumenti paleocristiani fu fatta da parte degli iconografi una accurata selezione di materiali biblici che coinvolse anche il repertorio neotestamentario<sup>91</sup>.

Per quanto concerne l'utilizzo di tematiche tratte dal Nuovo Testamento non ci si deve sorprendere se, in questo caso, furono prediletti episodi che ribadivano la missione salvifica di Cristo. L'arte cristiana delle origini rifiutò infatti, durante i primi quattro secoli, le scene di passione e gli episodi violenti, o comunque negativi, in favore di un programma iconografico positivo in cui, tra le vicende neotestamentarie, ebbero un grande rilievo gli episodi di guarigione.

In questa prima fase, gli episodi che si incontrano con maggiore frequenza sono la resurrezione di Lazzaro, la guarigione del paralitico, dell'emorroissa e del cieco.

---

<sup>88</sup>BISCONTI 2000, p. 30

<sup>89</sup>BISCONTI, *ibidem*

<sup>90</sup>GREGORIO MAGNO 11,10 in BISCONTI, 2000, pp. 25-26

<sup>91</sup>BISCONTI, *op. cit.*, p. 26

L'episodio che narra le vicende relative alla resurrezione di Lazzaro compare assai precocemente nell'arte cristiana e presenta uno schema relativamente canonico (Fig. 16). Il giovane Lazzaro è rappresentato con le sembianze di una mummia all'ingresso del sepolcro nei pressi del quale vi è Cristo che, allungato il braccio, tocca il capo del defunto con la *virga taumaturga*, compiendo in questo modo il miracolo di resurrezione<sup>92</sup>. Il tema della



Fig. 16 Museo cristiano, Città del Vaticano. Resurrezione di Lazzaro - Particolare del fondo di una coppa di vetro

resurrezione di Lazzaro è considerato una prova inconfutabile della natura divina di Cristo, costituisce una prefigurazione della sua resurrezione e pertanto immagine della remissione dei peccati<sup>93</sup>. Proprio per le tematiche di resurrezione futura e per il suo implicito rimando alla salvezza, l'episodio della resurrezione di Lazzaro fu uno degli episodi neotestamentari più diffusi. Le prime testimonianze artistiche di questa tematica, risalenti al III secolo, fecero la loro comparsa nei cubicoli dei Sacramenti a San Callisto



Fig. 17 Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, Roma. Guarigione del Paralitico

e a Pretestato e nelle catacombe di Domitilla<sup>94</sup>.

Tra i miracoli operati da Cristo per dimostrare la sua potenza soterica ebbero una grande diffusione nella primissima fase funeraria gli episodi di guarigione. Il tema della guarigione del compare assai precocemente nel repertorio figurativo paleocristiano: è noto infatti l'episodio del paralitico in cui, attraverso un'iconografia sintetica ed essenziale, è narrata la guarigione del giovane a cui Cristo ordinò di

prendere il suo lettino e di ritornare a casa (Fig. 17). Nell'episodio, rappresentato nelle

<sup>92</sup>BISCONTI 2000, pp. 201-203

<sup>93</sup>IDEM, p. 202

<sup>94</sup>BISCONTI, *ibidem*

catacombe di Priscilla e Callisto, oltre che nella sinagoga di Dura Europos, è riprodotto il momento in cui il giovane, obbedendo al comandamento di Cristo «*prese subito il lattuccio e se ne uscì alla presenza di tutti*<sup>95</sup>».

Gli episodi di guarigione dell'emorroissa e del cieco, si contraddistinguono dal precedente per la funzione taumaturga di Cristo. Nelle vicende legate all'emorroissa è generalmente rappresentato il momento saliente della vicenda, cioè quando la donna sfiora o compie il gesto di toccare il pallio di Cristo (Fig. 18); le prime testimonianze artistiche della vicenda risalgono alla prima metà del III secolo nella catacomba dei santi Pietro e Marcellino e nel cimitero di Pretestato<sup>96</sup>. Per quanto concerne invece l'iconografia della guarigione del cieco si è scelto di



Fig. 18 Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, Roma. Guarigione dell'emorroissa

rappresentare il momento in cui Cristo esegue l'*impositio* delle mani sul malato. Anche in questo caso l'episodio trattato ebbe un grandissimo successo nell'arte funeraria presso la catacomba di Priscilla, in quella dei santi Pietro e Marcellino e nel fronte di alcuni sarcofagi<sup>97</sup>.

A partire dalla metà del IV secolo, il cristianesimo segnò una svolta storica per l'arte religiosa dell'impero romano: le scene e i personaggi ricordati nelle sacre scritture presero il posto degli avvenimenti ispirati dalla mitologia. Sul finire di questo secolo è possibile evidenziare l'evoluzione della pittura paleocristiana: le immagini schematiche dei primi secoli, brevi ed essenziali, aprirono la strada alla raffigurazione di scene più complesse dal carattere ben individualizzato. In questo senso l'arte i cicli storici rappresentati all'interno degli ipogei funerari costituirono l'antecedente dell'iconografia cristiana a carattere storico che si ricavò un posto all'interno delle basiliche cristiane.

---

<sup>95</sup> Mc 2,12

<sup>96</sup>BISCONTI 2000, pp. 171-173

<sup>97</sup>IDEM, p. 200

Con la Pace della Chiesa del 313 d.C. l'attività creatrice degli artisti cristiani subì una grande fioritura; a partire da questo periodo, con il regno di Costantino e dei suoi discendenti, l'arte cristiana si ricavò un posto privilegiato all'interno della produzione artistica dell'impero. Tuttavia, le grandi distruzioni dei primi decenni del IV secolo non hanno risparmiato i monumenti architettonici di stile elevato di cui parlano i testi, senza però fornire alcuna informazione su immagini riferibili all'iniziativa di Costantino e della sua corte prima della metà del IV secolo.

A questa prima epoca cristiana sono riferibili solo delle piccole immagini bibliche in mosaico di cui costituisce un esempio quella collocata nella cupola del mausoleo di Santa Costanza a Roma (Fig. 19). Gli anni che seguirono gli editti di tolleranza restituiscono ben poche



Fig. 19 Mausoleo di Santa Costanza, Roma. Traditio legis - Particolare del mosaico absidale

testimonianze artistiche; come sostenuto da Grabar, sembra che in questo periodo i muri delle chiese non fossero decorati da mosaici e pitture. A questa prima fase, intorno alla prima metà del IV secolo, sono attribuite un certo numero di immagini profane quali gli affreschi del palazzo di Costantino di Treves, la serie dei rilievi trionfali e militari dell'arco di Costantino, numerose medaglie costantiniane e il calendario illustrato del 354<sup>98</sup>. A questa inaugurale fase imperiale si data un caso eccezionale di creazione dell'immagine cristiana del monogramma di Cristo, dato dalla sovrapposizione delle lettere «chi» e «rho». Le origini di questa particolare immagine-simbolo della religione cristiana rimandano alla vigilia della battaglia di Ponte Milvio del 313 in cui una leggenda narra che Cristo apparve in sogno a Costantino invitandolo ad utilizzare il segno della croce contro i suoi nemici.

Il monogramma aveva la funzione di evocare Cristo, fondatore della religione cristiana, a cui l'imperatore desiderava legare le sorti del suo impero: proprio per questa ragione, Costantino lo fece porre sugli scudi dei suoi soldati e sul labaro, lo stendardo imperiale,

<sup>98</sup>GRABAR 1983, p. 59

con la chiara intenzione di porre sotto la protezione di Cristo l'armata imperiale da egli comandata<sup>99</sup>.

Per quanto riguarda la nascita dell'iconografia cristiana di carattere trionfale bisogna volgere lo sguardo agli sviluppi della numismatica sotto Costantino e i suoi figli che aveva lo scopo di celebrare l'immagine del monarca invincibile. Con Costantino fu inventata la formula iconografica del monarca assiso su un trono d'oro, schema un tempo riservato agli dei. A quest'immagine, particolarmente sensibile alla religione cristiana, si aggiunse la rappresentazione della mano di Dio che, scendendo dall'alto, benediva o incoronava l'imperatore in maestà. Attraverso questa iconografia si desiderava dimostrare che «il dio

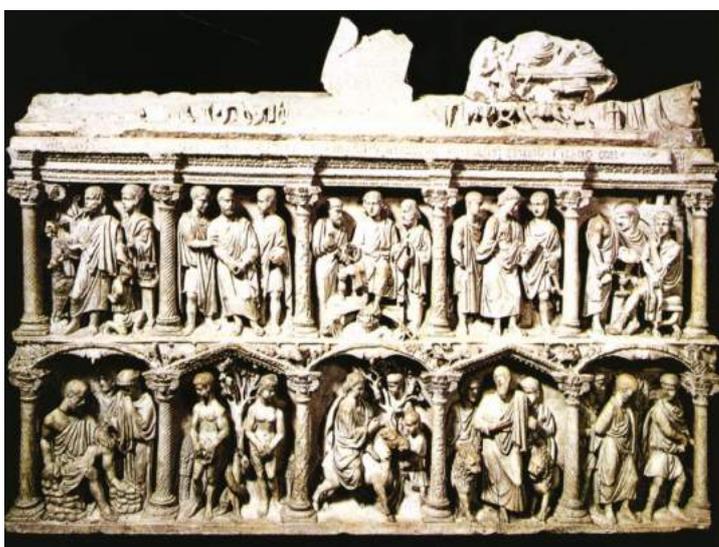


Fig. 20 Museo Pio Cristiano, Città del Vaticano. Sarcophago di Giunio Basso

del cielo era il sovrano celeste del principe terreno<sup>100</sup>».

In epoca costantiniana si assiste dunque all'accettazione del linguaggio iconografico trionfale; questa azione portò all'assimilazione di temi, soggetti e modelli cari all'arte antica per la creazione di immagini

analoghe interpretate dal lessico dell'iconografia cristiana. Tra le immagini più ricorrenti vi è Cristo che consegna il rotolo della Legge a San Pietro alla presenza di San Paolo di cui si trova uno splendido esempio nel sarcofago di Giunio Basso (Fig. 20).

Segue quella di Cristo in trono sul globo, di cui si può ammirare un esempio nell'abside di San Vitale a



Fig. 21 Basilica di San Vitale, Ravenna. Cristo sul Globo - Particolare dell'abside

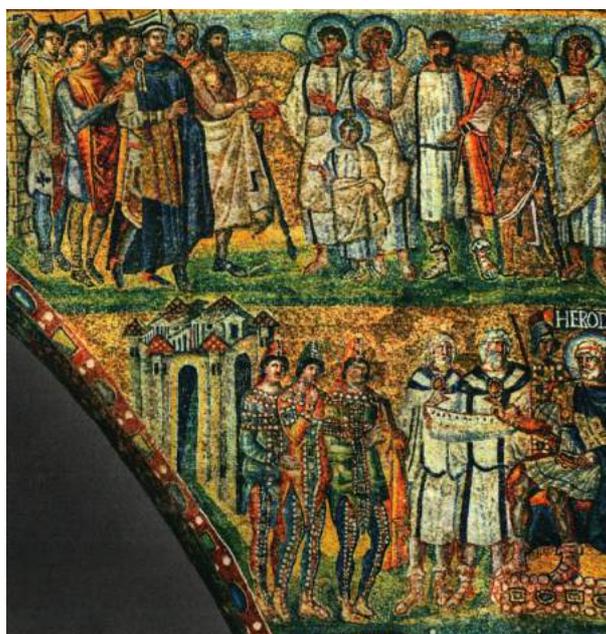
<sup>99</sup> GRABAR 1983, p. 5

<sup>100</sup> IDEM, p. 61

Ravenna e Cristo in trono che presiede un'assemblea di apostoli (*Fig. 21*).

Tra le iconografie di ispirazione imperiale, troviamo anche due temi cari all'arte cristiana delle origini: si tratta dell'entrata di Cristo in Gerusalemme e dell'adorazione dei Magi di cui si conserva una splendida testimonianza nel mosaico dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore. Nell'esecuzione di questi due temi desunti dai testi evangelici, gli artisti furono influenzati dall'iconografia ufficiale, in particolare di quella dell'offerta di corone e doni da parte degli orientali e dei barbari vinti da un imperatore, tratta dal rituale ellenistico e romano del sovrano che visita una città del suo impero o una città conquistata<sup>101</sup>.

L'idea del potere celebrata nell'iconografia imperiale incontrò nel linguaggio artistico cristiano un valido interprete. Il processo di assimilazione di queste tematiche si rivelò molto più semplice di quanto si potrebbe immaginare; in questo senso, i mosaici dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore costituiscono uno degli esempi meglio riusciti di questo tentativo (*Fig. 22*). Tra gli aspetti che furono acquisiti dal nascente linguaggio figurativo cristiano trionfale è doveroso citare



*Fig. 22 Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Scene dell'infanzia di Cristo - Particolare dell'arco trionfale*

l'organizzazione dei vari episodi su registri sovrapposti, di cui si possono incontrare dei validi esempi soprattutto nei sarcofagi istoriati, l'influenza esercitata dai fregi scolpiti con scene militari e dall'iconografia dei tribunali, dei processi, delle condanne e delle esecuzioni reinterpretata in chiave veterotestamentaria.

Nel corso del IV secolo l'arte cristiana si ricavò uno spazio anche all'interno della produzione artistica degli avori scolpiti, com'è testimoniato, per esempio, da uno splendido esemplare di Cofanetto reliquiario conservato al Museo cristiano medievale di Brescia, con rappresentate scene tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento (*Fig. 23*).

---

<sup>101</sup>GRABAR 1983, pp. 66-67

Oltre alle serie di avori è doveroso ricordare anche la diffusione dei simboli cristiani nelle lampade di bronzo e nelle coppe di vetro incise<sup>102</sup>.

Secondo quanto emerso fino a questo momento, gli sviluppi dell'iconografia cristiana si legarono alle vicende politiche dei primi secoli della diffusione della nuova dottrina. Nella prima fase si è potuto osservare come l'opposizione da parte dei Padri della



*Fig. 23 Museo cristiano medievale, Brescia. Cofanetto reliquiario - Particolare del fronte*

Chiesa e dell'Impero abbia pregiudicato lo sviluppo di un'arte puramente cristiana eliminando a più riprese le sue manifestazioni. Con l'editto di Milano del 313, l'arte cristiana uscì dalle catacombe e dagli ambiti funerari e iniziò a ricavarci uno spazio tra le classi dirigenti dell'Impero fino a quando, grazie all'iniziativa di Teodosio I, con l'Editto di Tessalonica del 380 il cristianesimo divenne la sola religione dell'Impero con la definitiva eliminazione del paganesimo e dell'eresia ariana.

Le iniziative promosse da Costantino e dai suoi seguaci si rivelarono un preziosissimo punto di partenza per la formazione di un linguaggio artistico cristiano che giungerà nel V e nel VI secolo alla sua massima espressione grazie al rafforzamento del prestigio del cristianesimo<sup>103</sup>.

Per quanto riguarda il campo d'azione dell'arte cristiana di V e VI secolo bisogna volgere lo sguardo alla vastità di territori che costituivano al tempo l'Impero, prima ancora che avvenisse, dopo la morte di Teodosio (395), la divisione in Impero d'Occidente e in Impero d'Oriente. In campo artistico si tentò di applicare in tutto il mondo cristiano lo stesso linguaggio, sebbene la vastità dei territori, i differenti artefici e le diverse influenze, abbiano dato vita ad un vocabolario espressivo dalle più svariate sfaccettature.

D'altra parte, come evidenzia Grabar, «dall'importanza dell'opera artistica prodotta nel grande centro urbano dipendevano l'originalità di quanto si produceva nella provincia e l'estensione del suo campo di espansione<sup>104</sup>».

<sup>102</sup>GRABAR 1967, pp. 270-278

<sup>103</sup>GRABAR 1966, p. 1

<sup>104</sup>IDEM, p.2

L'affermazione del cristianesimo quale religione di stato diede il via all'edificazione di numerose basiliche su tutto il territorio dell'Impero. Le basiliche cristiane di questa prima fase, che si differenziavano le une dalle altre da pochi dettagli costruttivi, presentavano al loro interno un ricco programma iconografico ispirato agli episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento. Una spinta in questo senso giunse nel V secolo da Papa Leone che diede il via alla nascita di un'iconografia di tipo colto, da applicare alla decorazione dell'abside delle grandi basiliche cristiane<sup>105</sup>. Accanto allo sviluppo pittorico si assiste, sotto Teodosio, al perfezionamento della tecnica musiva che portò dei grandi risultati nel V e nel VI secolo. Quanto alla decorazione a mosaico, nel corso del V secolo i soggetti cristiani venivano rappresentati in chiave allegorica; tuttavia, in questa prima fase, si registrò una certa resistenza nella rappresentazione musiva di soggetti a carattere cristiano dovuta, con tutta probabilità, all'imbarazzo di rappresentare per terra scene sacre<sup>106</sup>. Sono molto pochi gli esempi di mosaici applicati alle pareti delle volte; nella gran parte dei casi, la decorazione delle volte e dei soffitti delle chiese, spesso coincideva con la decorazione musiva pavimentale.

I mosaici parietali, caratterizzati dal grande utilizzo della foglia d'oro nella preparazione delle tessere, dalla totale assenza di prospettiva dovuta al fondo piatto, dalle rappresentazioni bidimensionali e dalla rigidità dei personaggi, riscossero, in tutto l'impero, un grandissimo successo. Si conservano splendidi esempi di mosaici absidali nella basilica di Sant'Apollinare in Classe e in quella di San Vitale a Ravenna, nella basilica dei Santi Cosma e Damiano e di Santa Pudenziana a Roma, con rappresentato Cristo in trono tra gli Apostoli e le figure allegoriche della Chiesa degli Ebrei e della Chiesa dei Gentili, e nell'abside di Santa Maria Maggiore con rappresentata l'incoronazione della Vergine (Fig. 24).



Fig. 24 Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Incoronazione della Vergine - Particolare del mosaico della calotta absidale

<sup>105</sup>GRABAR 1966, p. 101

<sup>106</sup>IDEM, p. 112

A Papa Sisto III si deve la decorazione musiva della basilica di Santa Maria Maggiore in cui appare evidente l'influenza dell'arte trionfale degli imperatori romani di cui si è già parlato in precedenza. A questo proposito, è interessante osservare che il programma iconografico di Santa Maria Maggiore, specie nei mosaici sull'arco trionfale, presenta alcune iconografie di ispirazione apocrifa su cui ritornerò nella sezione riservata al catalogo. A Ravenna, meno di un secolo dopo, il Re dei Goti Teodorico farà decorare a mosaico le pareti laterali della navata centrale della basilica oggi nota con il nome di Sant'Apollinare Nuovo, con episodi a carattere neotestamentario<sup>107</sup>.

Quanto alle pitture murali di V e VI secolo, esse seguono gli stessi schemi dei mosaici<sup>108</sup>; tra esse spiccano le pitture superstiti datate al VI e al VII secolo della diaconia di Santa Maria Antiqua a Roma (*Fig. 25*), sul Foro, coperte di più recenti affreschi collocabili tra il IX e l'XI secolo, di ispirazione classica<sup>109</sup>.



*Fig. 25 Santa Maria Antiqua, Roma. Vergine con Bambino*

Nel corso del V e del VI secolo si registrò un grandissimo utilizzo dell'avorio, materia costosissima ricavata dalle zanne degli elefanti proveniente dall'India e dall'Africa, per la realizzazione di oggetti, in particolare dittici e tavolette, in cui veniva inserito un testo importante. Il grande utilizzo dell'avorio per i dittici d'uso ufficiale fu in seguito destinato anche a oggetti d'uso cristiano e religioso. Tra questi oggetti si ricordano anche le scatole e i cofanetti che potevano avere una decorazione a soggetto pagano, mitologico o cristiano. Ben presto questi cofanetti furono assunsero la funzione di cassette-reliquiario e furono impiegati per custodire al loro interno particelle di reliquie<sup>110</sup>. L'avorio fu utilizzato per la realizzazione di pannelli istoriati che componevano i sedili cristiani di cui costituisce uno splendido esempio la cattedra del vescovo Massimiano conservata presso il museo arcivescovile di Ravenna (*Fig. 26*). L'avorio fu largamente utilizzato anche in oriente: un

<sup>107</sup>GRABAR 1966, pp. 152-55

<sup>108</sup>IDEM, p. 167

<sup>109</sup>GRABAR, *ibidem*

<sup>110</sup>IDEM, p. 278

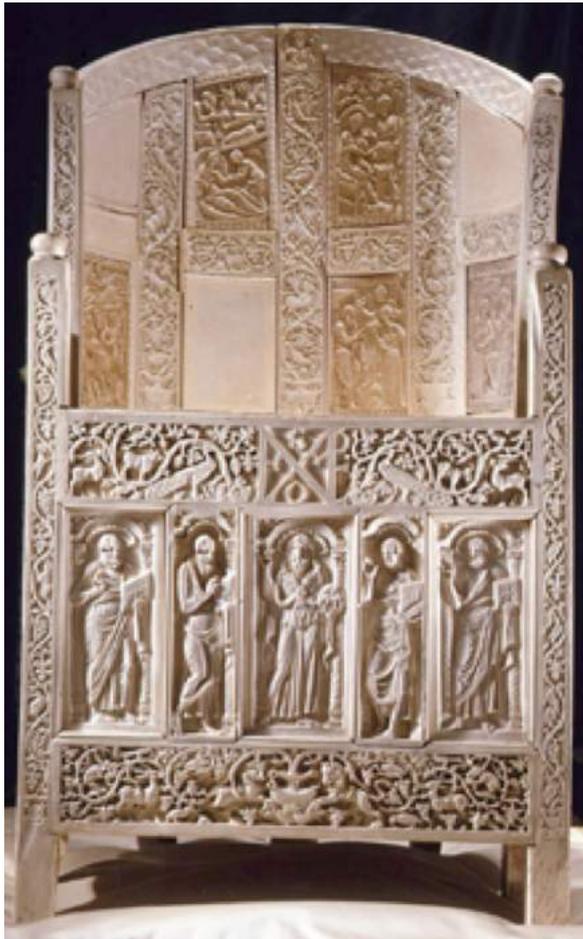


Fig. 26 Museo Arcivescovile, Ravenna. Cattedra del Vescovo Massimiano

gran numero di oggetti diversi, in particolare scatole e pissidi rotonde del VI secolo, viene attribuito alla produzione artistica delle botteghe costantinopolitane.

Nel V e nel VI secolo si verificò anche un grande sviluppo delle arti applicate, in particolare della decorazione di vasi, piatti e coppe che furono decorati con rilievi o incisioni che rimandano al simbolismo cristiano e ad episodi tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento. Tra gli oggetti di lusso in cui venivano rappresentati episodi neotestamentari vi sono anche i gioielli e i tessuti in cui, non troppo di rado, è possibile incontrare rappresentazioni di ispirazione biblica.

Il linguaggio semplice e facilmente comprensibile adottato dall'arte paleocristiana delle origini, oltre la sua grande espressività attraverso cui si esprimevano dogmi e si inviavano messaggi di salvezza, affondò le proprie radici nella letteratura dell'Antico e del Nuovo Testamento senza che ne fosse tralasciato, specie per le iconografie dei personaggi neotestamentari, l'apporto letterario dei Vangeli Apocrifi.

La grande libertà espressiva dei primi secoli del cristianesimo, favorì il propagarsi di scritti, considerati poi apocrifi; grazie ai quali ebbero modo di diffondersi nuovi particolari relativi all'infanzia di Cristo e delle vicende legate alla vita della Vergine e del suo promesso Giuseppe. Ciò si può osservare soprattutto nei racconti ciclici riguardanti gli episodi antecedenti la nascita di Cristo e i suoi primi anni di vita. Nella primitiva fase artistica cristiana ci si trova spesso di fronte ad episodi che non hanno alcuna attinenza con gli scritti neotestamentari; il fatto che l'iconografia mostri episodi tratti dalla letteratura apocrifa costituisce una preziosa testimonianza della libertà letteraria esistente

nei primi secoli dell'età cristiana che ha dato vita allo sviluppo di iconografie diverse e originali.

Comprendere quale sia stata la fonte che ha ispirato le abili mani degli artisti paleocristiani ci permette di intuire quali siano state le rotte iconografiche tracciate agli albori dalla religione cristiana e quale fosse la percezione che si avesse nei primi secoli di questi testi che furono considerati “falsi” e pertanto rigettati a partire dal VI secolo.

Attraverso l'analisi degli scritti apocrifi e neotestamentari si tenterà di comprendere quali siano state le fonti che hanno ispirato alcune iconografie in cui Giuseppe, oggetto di questa ricerca, costituisce uno dei personaggi principali.

## Capitolo 2 - La letteratura: i vangeli canonici e i vangeli apocrifi

### 2.1. Le fonti letterarie

Il termine «vangelo» deriva dal greco *εὐαγγέλιον* ed è formato dalle due parti *εὖ* e *ἀγγέλλω*, rispettivamente “bene” e “io annuncio”<sup>111</sup>, tali da conferire al vocabolo il significato di ‘buon annunzio; solo a partire dal II secolo, il vocabolo vangelo sarà utilizzato per classificare una forma o genere di scrittura. Prima di questa data il termine è rintracciabile in tre lettere scritte dall’apostolo Paolo a cui viene attribuito il significato di lieto annuncio e notizia.

San Paolo, nell’esordio della prima lettera ai Romani, ringrazia Dio per mezzo del suo figlio Gesù per aver esaudito la sua preghiera di giungere a Roma affermando: «*Mi è infatti testimone Dio, al quale servo con il mio spirito nel vangelo del suo Figlio, come faccio sempre menzione di voi in tutte le preghiere [...]*»<sup>112</sup>.

Nella prima lettera ai Corinzi, affrontando il tema della resurrezione dei morti, aspetto fondamentale della dottrina cristiana, il significato di ‘lieto annunzio è reso dall’apostolo in maniera più esplicita: «*Ora fratelli, vi dichiaro il vangelo che vi ho annunciato e che voi avete ricevuto [...]*»<sup>113</sup>.

Il termine «vangelo» acquisisce in questo passo il significato di notizia, già preannunciata dal Salvatore. Infine, nella prima lettera alla Chiesa dei Tessalonicesi san Paolo e i suoi collaboratori Silvano e Timoteo, ministri e amanuensi della lettera, rivolgendosi al popolo affermano: «*[...] perché il nostro vangelo non venne a voi solo in parola ma anche in potenza e in Spirito Santo [...]*»<sup>114</sup>.

Anche l’evangelista Marco, discepolo prima dell’apostolo Paolo, poi di Pietro, si serve del termine «vangelo» in apertura del suo scritto: «*Inizio del vangelo di Gesù Cristo, Figlio di Dio*»<sup>115</sup>; come evidenziato da Claudio Gianotto nella sua edizione critica dei vangeli apocrifi, con il termine «vangelo» san Marco non fa riferimento alla sua opera scritta bensì al contenuto dell’annuncio «*della predicazione svolta da Gesù durante il suo*

---

<sup>111</sup>S.V. *Vangelo*, in *Enciclopedia Italiana*, XXXIV, Roma, 1937, 972

<sup>112</sup>Rm, 1,1.9

<sup>113</sup>1 Cor, 15,1

<sup>114</sup>1 Tess 1,5

<sup>115</sup>Mc, 1,1

*ministero terreno, che si accinge a riferire, oppure quello della proclamazione che ha Gesù come oggetto e costituisce l'obiettivo primario della sua opera scritta*<sup>116</sup>».

In questa prima fase letteraria, grazie alle testimonianze dell'apostolo Paolo e dell'evangelista Marco, si è potuto dimostrare come il vocabolo «vangelo» avesse solo il significato di annuncio. Sarà proprio grazie al modello letterario elaborato da san Marco, che inquadro all'interno di una cornice cronologica e geografica le vicende relative alla vita pubblica di Cristo a partire dal ministero in Galilea, che si conferirà al termine «vangelo» un nuovo significato. Proprio a partire dal II secolo il nuovo genere letterario elaborato dall'evangelista, certamente debitore nei confronti della tradizione precedente, sarà identificato con il termine «vangelo» che, da questo momento in poi, indicherà in maniera esplicita un prodotto letterario in cui sono narrati episodi morali portatori di un "buon annunzio".

L'aggettivo «canonico» deriva invece dal vocabolo greco *κανών*, letteralmente 'canna' e 'asta', ed è sinonimo di 'canone' e di 'regolo per misurare'<sup>117</sup>. Come indicato da Marcello Craveri nell'introduzione ai Vangeli Apocrifi, nel mondo ellenistico ci si serviva del vocabolo *κανών* per indicare la 'misura' e quindi la 'regola e norma' perfetta, sia in arte che in musica e in letteratura<sup>118</sup>. Successivamente, il termine fu utilizzato anche nella sfera morale e religiosa per indicare la lista degli scritti considerati normativi<sup>119</sup>. Con san Paolo il termine canone fa la sua comparsa nella seconda lettera ai Corinzi in cui l'apostolo, ponendosi in maniera polemica contro i suoi avversari che si mostrano quali persone zelanti mentre in realtà sono alla continua ricerca di se stessi, si serve del termine canone con l'accezione di 'misura': «*Noi invece non ci glorieremo oltre misura, ma secondo la misura del campo di azione ripartitoci da Dio [...]*<sup>120</sup>». Nella lettera ai Galati il vocabolo 'canone' assume il significato di norma: «*E quanti incederanno secondo questa norma, pace e misericordia su di loro e sull'Israele di Dio*<sup>121</sup>».

Determinante fu l'utilizzo del vocabolo *κανών* da parte dei Padri della Chiesa che se ne servirono attribuendogli la valenza di 'norma'. A partire dal IV secolo, con la presa di autorità da parte della Chiesa di scegliere ciò che rientrava o meno nella propria 'norma',

---

<sup>116</sup>GIANOTTO, 2009, p. 38;

<sup>117</sup>S.V., *Canone*, in *Enciclopedia Italiana*, VIII, Roma, 1930, 748

<sup>118</sup>CRAVERI, 2014, p. XXIII;

<sup>119</sup>GIANOTTO, 2009, p. 44;

<sup>120</sup>2 Cor, 10,13-16

<sup>121</sup>Gal, 6,16

il termine fu adottato «*per designare decreti conciliari o sinodali, norme disciplinari e giuridiche, momenti della liturgia, parti della messa, elenchi dei membri del clero, e infine anche cataloghi di libri religiosi di cui si autorizzava l'uso*<sup>122</sup>».

Dall'altro lato l'aggettivo «apocrifo», dal greco ἀπόκρυφος, letteralmente 'nascosto' o 'segreto', sinonimo di 'non autentico' ed 'eretico', è attribuito ad uno scritto di natura religiosa, sia esso un vangelo, un atto e un'epistola, tale da considerarsi in contrapposizione al concetto di 'canonico', sinonimo di 'autentico' o 'veritiero'. L'utilizzo del termine apocrifo si affermò sempre di più a partire dal IV secolo quando fecero la loro comparsa gli elenchi degli scritti appartenenti al canone e riconosciuti dunque come sacri e portatori di verità<sup>123</sup>. A tutti i testi sia del Vecchio che del Nuovo testamento esclusi da questo elenco fu assegnato l'aggettivo di apocrifo, che diventò in un certo senso sinonimo di 'falso ed eretico'.

Come suggerito da Marcello Craveri, l'aggettivo apocrifo indicava nella sfera religiosa «*i libri segreti, rivelatori di verità occulte, non facilmente assimilabili dalle masse di fedeli, destinati perciò all'istruzione superiore degli iniziati, adepti di una setta*<sup>124</sup>». Prima del IV secolo, il vocabolo fu utilizzato nell'ambiente cristiano per identificare i testi gnostici di difficile comprensione e quelli destinati solo ad un pubblico capace di comprenderne il linguaggio ermetico ricco di simbolismi e criptogrammi.

Con il trascorrere del tempo, l'aggettivo apocrifo fu sempre più utilizzato con un'accezione negativa per indicare tutta quella serie di scritti non composti sotto diretta ispirazione divina e quelli di natura eretica.

Uno dei documenti più antichi che reca un elenco degli scritti apocrifi è il Canone Muratori che prende il nome dallo studioso Ludovico Antonio Muratori<sup>125</sup>. L'elenco, risalente con ogni probabilità al II secolo, comprende una rapida rassegna della letteratura neotestamentaria in uso a Roma durante il II secolo, tra cui compaiono anche numerosi scritti più tardi esclusi dal Canone tridentino.

Un altro documento ufficiale della prima metà del VI secolo è il *Decretum Gelasianum de libris recipiendis et non recipiendis*, erroneamente attribuito a papa Gelasio e utilizzato da papa Nicola I nell'865<sup>126</sup>. In questo documento sono contenuti il catalogo degli scritti

---

<sup>122</sup>CRAVERI, 2014, p. XXIII

<sup>123</sup>IDEM, p. XXVII

<sup>124</sup>IDEM, p. XXIII

<sup>125</sup>S.V. *Canone Muratori*, in *Enciclopedia Italiana*, XXIV, Roma, 1934, 50

<sup>126</sup>CRAVERI, *op. cit.*, p. XXVII

ritenuti sacri dalla Chiesa e un lungo elenco degli scritti apocrifi, sotto cui sono accomunati sia le opere autenticamente eretiche sia i vangeli delle origini. Si possono inoltre incontrare alcuni libri eretici riguardanti personaggi dell'Antico Testamento e numerose pubblicazioni ecclesiastiche ripudiate dalla Chiesa di Roma.

Un passo decisivo per la definizione dell'elenco degli scritti apocrifi fu compiuto dal Concilio di Cartagine del 397 che stilò la lista definitiva degli apocrifi, lista che sarà ripresa dal concilio di Trento nel XVI secolo. Per quanto riguarda la cronologia degli scritti, è possibile osservare come ne esistano diverse versioni in parte derivanti dall'Antico e in parte dal Nuovo Testamento. Procedendo in ordine cronologico i primi apocrifi, scritti originariamente in siriano, sono da collocare tra il I e il II secolo. Per quanto riguarda gli apocrifi del Nuovo Testamento, i numerosi riferimenti ai vangeli canonici rivelano che quelli apocrifi fossero successivi alla stesura di quelli 'ufficiali, spostando la loro datazione tra il III e il VI secolo; la lingua originale in cui furono redatti fu quella greca, mentre per quelli del Vecchio Testamento l'ebraico e in aramaico. Altre fonti autorevoli quali Origene e Clemente Alessandrino collocano l'inizio della diffusione degli apocrifi a partire dal II secolo.

Tra gli aspetti più interessanti da valutare all'interno della produzione letteraria apocriфа vi è, senza dubbio, l'atteggiamento della Chiesa e la distinzione tra gli apocrifi di chiaro contenuto eretico e quelli ortodossi che si caratterizzano per l'eccessivo gusto per il meraviglioso. È nota infatti la volontà da parte degli autori degli scritti apocrifi di intrattenere i propri lettori con leggende miracolose che avevano lo scopo di celebrare i protagonisti del Nuovo Testamento. Questo tipo di narrazione, ben lontana da quella proposta nei vangeli canonici riconosciuti dai Padri della Chiesa, fu accolta con grande entusiasmo da parte del popolo. Tuttavia, sebbene da un lato la letteratura apocriфа con le sue aggiunte e varianti fu largamente utilizzata dalle istituzioni religiose, al punto di essere fonte di ispirazione per la produzione artistica che arricchì e abbellì gli edifici di culto, oltre che essere un prezioso strumento di insegnamento per gli analfabeti, dall'altro lato i suoi contenuti non furono condivisi da tutti. Questo è il caso del papa Innocenzo I (inizi V secolo) che si scagliò in maniera decisa contro questi scritti affermando che “*non solum repudianda verum etiam noveris esse damnanda*<sup>127</sup>”. La stessa opinione era stata già condivisa alla fine del II secolo da Ireneo, vescovo di Lione, che scagliandosi contro gli scritti apocrifi gnostici scrisse: «*Inoltre presentano una moltitudine di Scritture*

---

<sup>127</sup>S.V., *Apocrifi*, in *Enciclopedia Cattolica*, Roma, 1948, 1627-1633

*apocrife e spurie inventate da loro per impressionare quelli che sono stolti e non conoscono le lettere della verità*<sup>128</sup>». Con Ireneo il termine ‘apocrifo’ riferito agli scritti gnostici, segreti e dunque apocrifi perché utilizzati dagli gnostici per fare impressione sugli ‘stolti’, è stato posto in relazione all’aggettivo ‘falso’. Ben presto l’aggettivo apocrifo divenne sinonimo di illegittimo, al punto che Eusebio di Cesarea, condividendo l’interpretazione di Ireneo, affermò:

*«Nessuno degli autori ecclesiastici che si succedettero nei tempi li ha ritenuti degni di menzione nelle proprie opere: non solo il carattere in cui sono composti questi scritti, di gran lunga differente da quello apostolico, ma anche il pensiero e la dottrina in essi esposti, lontanissimi dalla vera ortodossia, rendono manifesto infatti che sono stati composti da eretici. Pertanto non devono essere annoverati neppure tra le opere non testamentarie, ma rigettati come completamente insensati ed empi.*<sup>129</sup>».

La condanna degli scritti apocrifi da parte di Eusebio di Cesarea appare più decisa soprattutto nella dichiarazione che i loro contenuti, in contrasto con la vera dottrina ortodossa, sono illegittimi e pericolosi.

---

<sup>128</sup>IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie e gli altri scritti*, introduzione, traduzione, note e indici a cura di E. Bellini e per la nuova edizione di G. Maschio, Milano, 1997, I, 20,1

<sup>129</sup>EUSEBIO DI CESAREA, *Storia ecclesiastica*, II, 25,7, p.133

## 2.2. Giuseppe nei vangeli dell'infanzia

Giuseppe, padre putativo di Gesù, è presentato come una figura marginale all'interno del racconto biblico; ciononostante, gli evangelisti Luca e Matteo forniscono una serie di notizie riguardanti la sua vita. È proprio grazie all'analisi dei primi capitoli di questi due testi che si può tratteggiare la personalità di Giuseppe a partire dalla sua genealogia fino al ritorno a Nazareth. Da questo momento in poi, per ragioni cronologiche e letterarie, il racconto dell'infanzia di Cristo, in cui compaiono attivamente Giuseppe e la sua sposa Maria, lascerà il suo posto alla predicazione del Salvatore. Come emerge dalla lettura del nuovo testamento solo Luca e Matteo dedicano la parte preliminare dei loro scritti al racconto dell'infanzia di Cristo. La parte relativa ai primi anni di vita del Salvatore, per le sue caratteristiche formali e per i suoi contenuti, ha da sempre suscitato la curiosità di quanti si sono occupati della predicazione evangelica. Erano infatti numerose le domande che si susseguivano sulla provenienza, nascita e sui primi anni della vita di un personaggio così determinante per tutta la storia del cristianesimo.

### *Il racconto secondo Matteo*

I primi due capitoli del testo di Matteo non si presentano come una biografia o raccolta dei fatti dell'infanzia di Cristo, bensì sembra quasi che l'autore del testo si sia servito di questi fatti per costruire un prologo dell'intera vicenda narrata nei capitoli seguenti.

La parte relativa all'infanzia di Cristo in cui fanno la loro comparsa Giuseppe e la sua sposa Maria, madre del Salvatore, è suddivisa in due sezioni corrispondenti al I e II capitolo. Come evidenziato da alcuni studiosi «*La prima segnala la messianicità di Gesù in base alla sua origine miracolosa; la seconda ne offre la dimostrazione attraverso le vicende egualmente prodigiose della sua infanzia*<sup>130</sup>». L'episodio della natività crea una cesura tra i due capitoli presentando gli eventi miracolosi dell'infanzia di Cristo. Un altro studioso, Thompson, propone invece una ripartizione dei due capitoli in tre atti che evidenziano le tre tappe fondamentali della vita di Cristo: l'imposizione del nome nel momento della nascita, il progressivo ritiro di Giuseppe e Maria e l'attribuzione dell'appellativo nazareno, conseguenza del ritorno a Nazareth<sup>131</sup>. Non mancano altri

---

<sup>130</sup>VOEGTLE A., *Die Genealogie Mt 1,2-16 und die matthäische Kindheitsgeschichte*, 1964, pp. 258-260 in DA SPINETOLI, 1976, p.24

<sup>131</sup>THOMPSON R. J., *The Infancy Gospels of St. Matthew and St. Luke compared*, in *Texte u. Unter* 73, StudEv, 1959, pp. 217-222 in DA SPINETOLI, 1976, pp.24-25

pareri che evidenziano come in quel contesto «*gli episodi sono costruiti secondo una comune struttura ripartita degli episodi legati tra loro da un filo conduttore*<sup>132</sup>», considerando il racconto dei due primi capitoli del vangelo di Matteo come un proemio al resto dello scritto<sup>133</sup>.

Giuseppe fa la sua comparsa all'inizio del testo di Matteo in cui l'apostolo tenta di ricostruire la genealogia di Cristo: «*Genealogia di Gesù Cristo, figlio di Davide, figlio di Abramo. Abramo generò Isacco; Isacco generò Giacobbe; Giacobbe generò Giuda e i suoi fratelli; [...] Mattan generò Giacobbe; Giacobbe generò Giuseppe, lo sposo di Maria, dalla quale nacque Gesù, che è chiamato Cristo*<sup>134</sup>». Attraverso questa ricostruzione Matteo vuole dimostrare che Gesù è figlio di Giuseppe, legittimandone la sua origine e ricollegandolo alla stirpe di Davide. Giuseppe diviene quindi il tramite attraverso il quale Gesù sarà riconosciuto il titolo di «re dei Giudei». La ricostruzione genealogica compiuta da Matteo non si presenta come un fatto isolato all'interno del testo biblico, esistono infatti dei precedenti rintracciabili nell'Antico Testamento, sia nel primo libro delle Cronache<sup>135</sup> che nel libro di Rut<sup>136</sup>.

Seguendo con la lettura del racconto evangelico, è necessario soffermarsi sul paragrafo dedicato alla nascita Gesù, ricco di informazioni su Giuseppe e sulla sua relazione con Maria: «*La nascita di Gesù avvenne in questo modo: sua madre Maria si era fidanzata con Giuseppe; ma prima che essi iniziassero a vivere insieme, si trovò che lei aveva concepito per opera dello Spirito Santo*<sup>137</sup>». Questa breve affermazione fa luce sul legame tra Giuseppe e Maria; Matteo afferma che i due erano semplicemente fidanzati e pertanto non legati da nessun vincolo matrimoniale specificando che i due vivevano separati.

---

<sup>132</sup>RECETTE J., *L'évangile de l'Enfance selon Saint Matthieu*, in *Sciences Ecclésiastiques* 9, 1957, pp. 72-89 in DA SPINETOLI, 1976, pp.25-26

<sup>133</sup>DA SPINETOLI, *ibidem*

<sup>134</sup>Mt 1,1-16

<sup>135</sup>1 Cr 2,10-13 «Ram generò Amminadab; Amminadab generò Nacson, capo dei figli di Giuda. Nacson generò Salma; Salma generò Booz. Booz generò Obed; Obed generò Iesse. Iesse generò Eliab, il promogenito, Abinadab, secondo, Simea, terzo [...]»

<sup>136</sup>Rut 4,18-22 «Quando gli nominò l'arca di Dio, Eli cadde dal seggio all'indietro dal lato della porta, si ruppe la nuca e morì. Egli era infatti vecchio e pesante. Era stato giudice di Israele per quarant'anni. Sua nuora, moglie di Finees, incinta e prossima al parto, quando udì la notizia che l'arca di Dio era stata catturata e che erano morti suo suocero e suo marito, si accasciò e partorì, perché assalita dalle doglie. Mentre stava sul punto di morire le assistenti dicevano: *Non temere perché hai dato alla luce un bambino*. Essa non rispose e non vi prestò attenzione, ma chiamò il bambino Icabod, volendo dire: *Se ne è andata la gloria di Israele*, riferendosi alla cattura dell'arca di Dio, al suo ceppo e a suo marito. Disse dunque: *Se ne è andata la gloria di Israele* perché l'arca di Dio era stata catturata».

<sup>137</sup>Mt 1,18

Anche l'episodio dell'Annunciazione richiama tematicamente gli annunci di nascite straordinarie rintracciabili nell'Antico Testamento<sup>138</sup>; nell'annuncio ad Abramo<sup>139</sup> si ripete lo stesso modulo proposto da Matteo: «*Sara tua moglie ti partorerà un figlio, e lo chiamerai Isacco*<sup>140</sup>» mentre in quello fatto ad Anna, moglie di Elkana, l'annuncio avviene ad opera del sacerdote Eli<sup>141</sup>.

Proseguendo nella lettura del racconto evangelico, Matteo cita in modo molto rapido l'episodio dell'Annunciazione a cui segue la reazione di Giuseppe: «*Il suo sposo Giuseppe, che era giusto e non voleva esporla al pubblico ludibrio, decise di rimandarla in segreto*<sup>142</sup>». Questo passo descrive il momento di forte crisi che attraversata da Giuseppe quando apprende della gravidanza di Maria. Nel Vangelo di Matteo non si fa menzione alcuna all'annuncio da parte dell'arcangelo Gabriele, si fa unicamente riferimento allo Spirito Santo. Giuseppe pertanto, non essendo a conoscenza dei fatti che hanno portato al concepimento di Cristo, è giudicato un uomo giusto perché, contrariamente a quelli che erano i costumi dell'epoca<sup>143</sup>, sceglie di non ripudiarla

---

<sup>138</sup>DA SPINETOLI, 1976, p. 30

<sup>139</sup> Gen. 17-18 «Abram aveva novantanove anni quando il Signore gli apparve e gli disse: *Io sono il Dio onnipotente: cammina nella mia presenza e sii integro. Stabilirò la mia alleanza tra me e te, e ti moltiplicherò grandemente. [...] Ecco la mia alleanza con te: tu diventerai padre di una moltitudine di nazioni. E ti renderò molto, molto fecondo, di te farò delle nazioni e dei re usciranno da te. Farò sussistere la mia alleanza con te e con la tua discendenza, di generazione in generazione, quale alleanza perenne, per essere il Dio tuo e della tua discendenza. [...] Quanto a Sarai tua moglie, non la chiamerai più Sarai, ma Sara è il suo nome. Io la benedirò e anche da lei ti darò un figlio e lo benedirò e diventerà nazioni; e re di popoli nasceranno da lui. [...] Sara tua moglie ti partorerà un figlio e lo chiamerai Isacco. Io stabilirò la mia alleanza con lui quale alleanza perenne, per essere il suo Dio e della sua discendenza dopo di lui».*

<sup>140</sup> Gen. 17,19

<sup>141</sup> Sam. 1-2 «C'era un uomo di Ramataim [...] di nome Elkana [...]. Aveva due mogli: una si chiamava Anna e l'altra Peninna. Peninna aveva figli, Anna invece non ne aveva. [...] Egli amava Anna, sebbene il Signore le avesse reso sterile il seno. La sua rivale le infliggeva continue umiliazioni e la disprezzava, perché il Signore le aveva reso sterile il suo seno. Così avveniva tutti gli anni: ogni volta che saliva alla casa del Signore, essa l'affliggeva. Allora Anna si mise a piangere e non voleva mangiare. [...] Anna si levò, dopo che essi ebbero mangiato e bevuto in Silo, mentre il sacerdote Eli stava seduto sul seggio presso la soglia del tempio del signore. Nell'amarezza della sua anima, pregava davanti al Signore piangendo accoratamente. [...] Mentre ella prolungava la sua preghiera davanti al Signore, Eli stava osservando la sua bocca. Infatti Anna parlava nel suo intimo e soltanto le sue labbra si muovevano, ma non si udiva la voce. Per questo Eli pensò che fosse ubriaca. Le disse dunque Eli: *Fino a quando sarai ubriaca?* [...] Anna rispose dicendo: *No mio signore! Io sono una donna con lo spirito affranto [...] non considerare la tua serva una donna perversa: è l'eccesso della mia tristezza e della mia afflizione che mi ha fatto parlare finora.* Eli le rispose: *Va' in pace! E il Dio d'Israele ti conceda quello che gli hai richiesto».*

<sup>142</sup> Mt 1,19

<sup>143</sup> Nel libro del Deuteronomio (22,23 – 22,27) si può infatti leggere: «Quando una fanciulla vergine è fidanzata e un uomo, trovandola in città, pecca con lei, condurrete tutti e due alla porta di quella città e li lapiderete così che muoiano: la fanciulla, perché essendo in città non ha gridato, e l'uomo perché ha disonorato la donna del suo prossimo. Così toglierai il male da te. Ma se l'uomo trova per i campi

pubblicamente Maria, evitando in questo modo che fosse sottoposta al pubblico giudizio. Segue uno dei momenti più importanti di tutto il racconto evangelico, cioè l'accettazione della gravidanza di Maria grazie all'intercessione dell'angelo inviato da Dio:

*Ora, quando aveva già preso una tale risoluzione, ecco che un angelo del Signore gli apparve in sogno per dirgli: Giuseppe, figlio di Davide, non temere di prendere con te Maria, tua sposa: ciò che in lei è stato concepito è opera dello Spirito Santo. Darà alla luce un figlio e tu lo chiamerai Gesù; egli infatti salverà il suo popolo dai suoi peccati<sup>144</sup>.*

Questi ultimi due passi del Vangelo di Matteo legano in maniera indissolubile la figura di Giuseppe al futuro Salvatore. Dio ha scelto che Giuseppe fosse il padre terreno di Gesù, che diventa diretto discendente della stirpe di David. Gesù così non è solo il figlio di David, ma anche il figlio di Abramo per intercessione di Giuseppe; egli sarà il *restauratore* del trono di David ed erediterà le benedizioni di Abramo. L'angelo stesso preannuncia a Giuseppe quale sarà il ruolo di Cristo: egli salverà il popolo di Israele dai suoi peccati<sup>145</sup>. A tutto ciò si deve aggiungere la verginità incorrotta di Maria che ne sottolineano la dignità del suo mandato ma anche la virtù con la quale egli porterà a termine il suo compito. Il fatto che l'angelo inviti Giuseppe a non ripudiare Maria sottolinea quanto affermato nelle precedenti righe: Maria non ha compiuto alcun peccato e, con l'imposizione del nome da parte di Giuseppe, si vuole conferire al bambino una dignità non solo divina ma anche terrena. Ortensio da Spinetoli nel suo volume dedicato ai vangeli dell'infanzia, prendendo spunto da quanto affermato da Léon-Dufour, suggerisce un'altra interpretazione della reazione di Giuseppe: «*Più verosimilmente la crisi del giovane è stata motivata non dall'ignoranza ma dalla conoscenza dei fatti, dalla notizia cioè che la sposa era stata scelta a madre del Messia davidico. Non volendo intromettersi arbitrariamente nel piano di Dio rimane in disparte, nell'attesa che egli gli faccia conoscere il suo disegno<sup>146</sup>*». Questa affermazione potrebbe trovare conferma nella lettura dei passi successivi del testo di Matteo: «*Destatosi dal sonno, Giuseppe fece come*

---

la fanciulla fidanzata e facendole violenza pecca con lei, allora dovrà morire soltanto l'uomo che ha peccato con lei; ma non farai nulla alla fanciulla. Nella fanciulla non c'è colpa degna di morte: come quando un uomo assale il suo prossimo e l'uccide, così è in questo caso, perché egli l'ha incontrata per i campi: la fanciulla fidanzata ha potuto gridare, ma non c'era nessuno per venirle in aiuto».

<sup>144</sup> Mt 1,20-21

<sup>145</sup> DA SPINETOLI, 1976., pp 67-73

<sup>146</sup> IDEM., p. 56 a proposito di quanto affermato da LÉON-DUFOUR X., *L'annonce à Joseph* in Mél A. Robert, Paris, 1957, pp. 390-97

*gli aveva ordinato l'angelo del Signore e prese con sé la sua sposa; ma non si accostò a lei fino alla nascita del figlio e gli pose il nome Gesù<sup>147</sup>». Giuseppe rispetta la volontà dell'Altissimo: non ripudia Maria e riconosce il figlio che lei ha portato in grembo come suo, ponendogli il nome di Gesù e designandolo come erede della stirpe davidica. Continuando nella lettura del vangelo di Matteo, non si ha alcuna notizia di Giuseppe fino alla fuga in Egitto. L'evangelista descrive l'episodio che ha portato i Magi, guidati da una stella, fino alla casa in cui si trovavano Maria e il bambino. Questo episodio sembra ricalcare il cammino della regina di Saba giunta a Gerusalemme dal deserto arabico per ammirare la saggezza del re Salomone<sup>148</sup> e porgergli dei doni. Giuseppe, che fa la sua ricomparsa nel passo legato alla fuga in Egitto, viene avvertito in sogno, per la seconda volta, dall'angelo che gli consiglia di fuggire portando con sé Maria e il bambino:*

*Dopo la loro partenza ecco che un angelo del Signore apparve in sogno a Giuseppe e gli disse: «Su, alzati, prendi con te il bambino e sua madre e fuggi in Egitto e rimani lì fino al mio nuovo avviso. Erode infatti è in cerca del bambino per ucciderlo». Egli si alzò, prese con sé il bambino e sua madre, nella notte, e partì per l'Egitto<sup>149</sup>.*

Accadde infatti che realizzatasi la profezia della nascita del re dei Giudei, Erode inviò i Magi alla ricerca del bambino, con la promessa che una volta ritrovato avrebbero fatto ritorno da lui per informarlo su dove si trovasse precisamente. Data la minaccia imminente un angelo apparve in sogno a Giuseppe intimandogli di fuggire immediatamente da Betlemme in Giudea per sfuggire alla caccia ordinata da Erode. Lasciata Betlemme Giuseppe, Maria e il bambino vissero per qualche tempo in Egitto. Trascorso qualche tempo, l'evangelista scrive che:

*Dopo la morte di Erode, ecco che un angelo del Signore apparve in sogno a Giuseppe in Egitto e gli disse: «Alzati, prendi con te il bambino e sua madre e va'»*

---

<sup>147</sup> Mt 1,24-25

<sup>148</sup> 1 Re 10-12 «La regina di Saba, avendo sentito parlare della fama di Salomone, venne per metterlo alla prova con enigmi. Essa giunse a Gerusalemme con una numerosa scorta di cammelli che trasportavano aromi, oro in gran quantità e pietre preziose. Presentatasi a Salomone, gli manifestò tutto quello che aveva in testa, ma Salomone delucidò tutti i suoi quesiti, né ci fu cosa oscura che il re non sapesse spiegare. [...] Poi essa diede al re centoventi talenti d'oro, grande quantità di aromi e di pietre preziose».

<sup>149</sup> Mt 2,13-15

*nella terra d'Israele; sono morti infatti quelli che insidiavano la vita del bambino»<sup>150</sup>.*

L'angelo del Signore fa la sua comparsa per la terza volta in sogno a Giuseppe, avvertendolo che non esiste più alcuna minaccia per il bambino e che lui e la sua famiglia possono fare ritorno nelle terre d'Israele. Saputo però che Archelao aveva ereditato il trono di suo padre Erode, Giuseppe ebbe paura di fare ritorno nella terra d'Israele e, di nuovo avvertito in sogno, portò la sua famiglia nella regione della Galilea realizzando la profezia che aveva identificato il Messia come Nazareno<sup>151</sup>.

Come riconosciuto da Ortensio da Spinetoli, la fuga in Egitto e la successiva partenza alla volta di Israele richiamavano la discesa dei patriarchi nella fertile terra del Nilo e la partenza del popolo dell'esodo<sup>152</sup>. Anche Giacobbe, come Giuseppe, aveva ricevuto il comando di partire per l'Egitto di notte: «*Non temere di scendere in Egitto, perché laggiù io farò di te un grande popolo. Io scenderò con te in Egitto e ti farò anche risalire*<sup>153</sup>». La storia di Gesù è qui paragonata a quella di Giacobbe; egli ripercorre le antiche esperienze del popolo eletto per liberarlo dalla schiavitù<sup>154</sup>.

Si può notare come Giuseppe diventi in questi episodi il tramite tra Dio e la vicenda terrena di Gesù. Egli è il personaggio a cui si fa riferimento in questa prima fase della vita del Salvatore; è lui che si occupa di proteggere e, in qualche modo, di esaudire le volontà di Dio, aiutandolo a portare a termine il disegno di cui Gesù è il principale esecutore.

#### *Il racconto secondo Luca*

L'evangelista Luca, discepolo e compagno dell'apostolo Paolo, proprio come Matteo, dedica i primi due capitoli del suo racconto all'infanzia di Cristo. Lo scritto si apre con una preziosa quanto precisa narrazione dei primi fatti riguardanti la giovane vita di Gesù, partendo dall'annuncio a Maria fino alla nascita e al ritorno della famiglia a Nazareth. È senza dubbio molto interessante il parallelo sapientemente creato dall'autore tra la vicenda dell'annuncio a Zaccaria che precede quella di Cristo. Come osservato da Ortensio da Spinetoli, il vangelo di Luca fin dall'inizio si incentra sulla persona e sulla missione di Gesù. L'annuncio a Zaccaria non serve solo da elemento contestualizzante o

---

<sup>150</sup>Mt 2,20

<sup>151</sup>Mt 2,22-23

<sup>152</sup>DA SPINETOLI, 1976, p. 41

<sup>153</sup>Gen., 46,3-4

<sup>154</sup>DA SPINETOLI, *op. cit.*, p. 75

da arricchimento alla vicenda, diviene la prima pedina che muove il programma delle realizzazioni messianiche<sup>155</sup>. I dati cronologici offerti nel testo rendono il racconto continuo e ordinato; Luca stesso, nel proemio del suo scritto dedicato al suo amico Teofilo, afferma:

*Molti hanno già cercato di mettere insieme un racconto degli avvenimenti verificatisi tra di noi [...] Tuttavia anch'io, dopo aver indagato accuratamente ogni cosa fin dall'origine, mi sono deciso a scrivertene con ordine, egregio Teofilo, affinché tu abbia esatta conoscenza di quelle cose intorno alle quali sei stato catechizzato*<sup>156</sup>.

Da queste parole emerge la volontà dell'evangelista di ricostruire cronologicamente le vicende legate alla vita di Cristo: dopo sei mesi dall'annuncio a Zaccaria, Maria ricevette la visita dell'angelo Gabriele; dopo appena otto giorni dalla nascita, in osservanza alle prescrizioni legali dell'epoca, Gesù fu circonciso e, al quarantesimo giorno, fu portato al tempio dove conobbe Simeone e Anna, profeti e custodi del tempio. Il quadro cronologico offerto da Luca contribuisce in maniera sistematica allo sviluppo di una narrazione ambientata in una cornice modesta, dove il racconto degli avvenimenti trova un suo spazio preciso. Nella stesura del testo l'evangelista aveva sicuramente presente il Vecchio Testamento che, come sottolinea Ortensio da Spinetoli, diventa «*un modello ma anche un mezzo attraverso cui l'evangelista esprime i suoi giudizi e le sue vedute sugli avvenimenti salvifici*<sup>157</sup>». Nel primo capitolo del vangelo, come Luca racconta, Giuseppe fa la sua comparsa nell'annuncio a Maria: «*Al sesto mese Dio mandò l'angelo Gabriele in una città della Galilea chiamata Nazareth, a una vergine sposa di un uomo di nome Giuseppe della casa di Davide: il nome della vergine era Maria*<sup>158</sup>». L'evangelista definisce Giuseppe con l'epiteto *sposo* sebbene, come si possa evincere proseguendo nella lettura, quando Maria interroga l'angelo sulla modalità in cui è possibile questo concepimento, lei stessa afferma di non conoscere uomo<sup>159</sup>, alludendo in questo modo alla sua verginità. L'epiteto *sposo* attribuito a Giuseppe e la verginità incorrotta di Maria trovano una spiegazione in quanto affermato Matteo, ovvero che i due erano promessi sposi e che il matrimonio vero e proprio non era ancora stato celebrato. Come affermato

---

<sup>155</sup>DA SPINETOLI, 1976, p. 143

<sup>156</sup> Lc 1,1-4

<sup>157</sup>DA SPINETOLI, *op. cit.*, p. 114

<sup>158</sup> Lc 1,26-27

<sup>159</sup> Lc 1,34

da Paolo Toschi «*il fidanzamento, secondo il costume ebraico, era una promissio de praesenti, e costituiva essenzialmente il vincolo matrimoniale, rendendo gli sposi veri coniugi prima ancora della coabitazione, che era il suggello solenne e definitivo del contratto matrimoniale*<sup>160</sup>». Giuseppe, accettando Maria, conclude l'atto matrimoniale ebraico che riconosceva nell'introduzione della sposa a casa dello sposo l'avvenuto matrimonio<sup>161</sup>. Proseguendo nella lettura, Giuseppe ricompare nelle parole dell'angelo: «*Ecco, tu concepirai nel grembo e darai alla luce un figlio. Lo chiamerai Gesù. Egli sarà grande e sarà chiamato Figlio dell'Altissimo; il Signore Dio gli darà il trono di Davide, suo padre, e regnerà sulla casa di Giacobbe in eterno e il suo regno non avrà mai fine*<sup>162</sup>». Il padre putativo di Gesù fa la sua ricomparsa nel paragrafo dedicato alla nascita, in cui l'evangelista aggiunge preziose informazioni:

*In quei giorni uscì un editto di Cesare Augusto che ordinava il censimento di tutta la terra. [...] Tutti andavano a dare il loro nome, ciascuno nella propria città. Anche Giuseppe della Galilea, dalla città di Nazareth, salì nella Giudea, alla città di Davide, che si chiama Betlemme, perché egli era della casa e della famiglia di Davide, per dare il suo nome con Maria, che era incinta*<sup>163</sup>.

Grazie al prezioso contributo di Luca si sa che Giuseppe, discendente della stirpe di Davide, era originario della Galilea e che si recò in Giudea, a Betlemme per partecipare al censimento. L'evangelista ritornerà però su questo tema un'altra volta ricostruendo, proprio come fece Matteo, la genealogia di Cristo: «*Gesù aveva circa trent'anni, quando incominciò il suo ministero e da tutti si pensava che fosse figlio di Giuseppe, il quale era figlio di Eli, figlio di Mattat, figlio di Levi, [...] figlio di Cainam, figlio di Enos, figlio di Set, figlio di Adamo, figlio di Dio*<sup>164</sup>».

Nel secondo capitolo, dedicato al racconto dei primi avvenimenti legati alla nascita di Cristo, Giuseppe è menzionato molto rapidamente; ciononostante, è molto interessante soffermarsi sui piccoli dettagli offerti dall'evangelista; come si può leggere dal testo, l'autore afferma: «*Mentre si trovavano là, giunse per lei il momento il tempo di partorire e diede alla luce il suo figlio primogenito. Lo avvolse in fasce e lo depose in una*

---

<sup>160</sup> S.V., *Giuseppe*, in *Enciclopedia Cattolica*, VI, 1959, 792

<sup>161</sup> IDEM, *ibidem*

<sup>162</sup> Lc 1,32-33

<sup>163</sup> Lc 2,1-5

<sup>164</sup> Lc 3,23-38

*mangiatoia, perché per loro non c'era posto all'albergo*<sup>165</sup>». L'evento della nascita del bambino non presenta nulla di nuovo rispetto a quanto si è potuto osservare fino a questo momento; tuttavia, le parole di Luca, sembrano quasi far emergere la riservatezza o in qualche modo la solitudine di Maria nel momento del parto; è lei che avvolge il bambino in fasce e lo depone all'interno di una mangiatoia. Giuseppe, secondo quanto testimoniato da Luca, fa la sua ricomparsa nella scena seguente, dove i pastori, avvertiti dall'angelo del Signore che il Messia è nato e giace in una mangiatoia, giungono fino a Betlemme: «*Andarono dunque in fretta e trovarono Maria, Giuseppe e il bambino che giaceva nella mangiatoia*<sup>166</sup>». Altri dettagli informano in maniera indiretta sulla presenza di Giuseppe: dopo otto giorni dalla nascita del bambino, in osservanza alla prescrizioni legali, i due lo «*portarono*<sup>167</sup>» a Gerusalemme. Ancora, in occasione della presentazione al tempio, a Giuseppe è riconosciuto il suo ruolo genitoriale, sebbene si tratti di una paternità a titolo putativo: «*E mentre i genitori portavano il bambino Gesù per fare a suo riguardo quanto ordinava la legge [...]*<sup>168</sup>» e ancora: «*Suo padre e sua madre rimasero meravigliati di quanto era stato detto loro di lui [...]*<sup>169</sup>». Un altro intervento degno di nota è presentato nel paragrafo dedicato al ritrovamento di Cristo nel tempio. Gesù, si staccò dalla carovana che faceva ritorno a Gerusalemme per recarsi al tempio, fu ritrovato dai suoi genitori dopo tre giorni di ricerche:

*Nel vederlo, essi furono stupiti e sua madre gli disse: Figlio, perché hai fatto questo? Ecco, tuo padre e io addolorati, ti cercavamo! Ma egli rispose loro: Perché mi cercavate? Non sapevate che io mi devo occupare di quanto riguarda il Padre mio?*<sup>170</sup>.

Questo passo permette di chiarire diversi aspetti riguardanti la paternità di Giuseppe: Maria preoccupata e addolorata per la scomparsa del figlio, lo rimprovera, sottolineando quanto lei e suo padre fossero preoccupati. Nello stesso passo è evidente come Maria riconosce in Giuseppe la paternità terrena nei confronti di Gesù, il quale, però, smentisce immediatamente l'affermazione della madre assicurando che egli si trovava al tempio perché quello è il luogo in cui si deve occupare delle cose che riguardano suo padre. In

---

<sup>165</sup> Lc 2,6-7

<sup>166</sup> Lc 2,16

<sup>167</sup> Lc 2,22

<sup>168</sup> Lc 2,27

<sup>169</sup> Lc 2,33

<sup>170</sup> Lc 2,48-49

questo passo si contrappongono quindi la paternità terrena, voluta per opera di Dio, di cui Giuseppe è il protagonista, con la paternità ultraterrena che riconosce in Dio il legittimo padre di Gesù. Nel racconto di Luca, Giuseppe interpreta un ruolo del tutto secondario; egli è sempre presente nei momenti importanti dell'infanzia di Gesù, però, sembra quasi che l'autore gli sia completamente indifferente. In questi due primi capitoli Giuseppe non ha un ruolo attivo, rimane sempre ai margini della narrazione, non interviene e non esprime i propri dubbi e le proprie perplessità, funge quasi da contestualizzante agli eventi narrati; nonostante ciò, seppure in maniera indiretta, l'autore ci fornisce preziose informazioni sulle sue origini, legittimando in questo modo l'attribuzione del titolo di padre.

### *I vangeli dell'infanzia a confronto*

I vangeli dell'infanzia di Luca e Matteo attribuiscono a Giuseppe un ruolo secondario all'interno del quadro narrativo dell'infanzia di Cristo; tuttavia, leggendo attentamente i testi, sorgono spontanee le seguenti domande: chi era in realtà Giuseppe? quale era la sua provenienza e quale è stato il suo ruolo nell'intera vicenda?

Sono poche le informazioni che si possono estrapolare dalla lettura di questi scritti, tuttavia, seppure scarse, sono di aiuto nel tracciare il profilo di questo personaggio. Come è possibile osservare dagli scritti di Matteo e Luca, il nome di Giuseppe, sebbene con qualche differenza<sup>171</sup>, figura nella genealogia di Cristo quale diretto discendente della stirpe di Davide, come *sposo*<sup>172</sup> della vergine Maria e come *padre*<sup>173</sup> di Gesù. Egli è inoltre un uomo *giusto*, appartiene alla stirpe di David, è un israelita perfetto, un giudeo modello e un esecutore della volontà di Dio<sup>174</sup>; proprio per questa ragione egli non ripudierà Maria. Un'altra informazione preziosa su Giuseppe arriva dal vangelo di Matteo: «*Non è egli forse il figlio del carpentiere? Sua madre non si chiama Maria e i suoi fratelli Giacomo, Giuseppe, Simone e Giuda? E le sue sorelle non sono tutte fra noi?*<sup>175</sup>». Secondo quanto riferito dall'evangelista, Giuseppe svolgeva la mansione di

---

<sup>171</sup> Esiste una sottile divergenza tra la genealogia lucana (3,23) e quella matteana (1,2-1,6); Matteo afferma che Giuseppe fu generato da Giacobbe mentre Luca identifica Eli quale suo predecessore.

<sup>172</sup> Si fa riferimento ai passi di Mt 1,16; Mt 1,19; Mt 1,20; Lc 1,27; Lc 2,5

<sup>173</sup> Si fa riferimento ai passi di Lc 2,27; Lc 2,33; Lc 2,41; Lc 2,43; Lc 2,48

<sup>174</sup> S.V. *Giuseppe, Santo*, in *Nuovo dizionario patristico e di antichità cristiane*, II, 2007, 2322

<sup>175</sup> Mt 13,55-56

carpentiere e, informazione ancora più preziosa, prima dell'avvento di Cristo ebbe degli altri figli. Il fatto che Giuseppe, prima di Maria avesse avuto un'altra relazione da cui nacquero dei discendenti, consente di affermare che avesse un certo numero di anni; proprio per questa ragione risulta molto difficile che avesse la stessa età della sua giovane sposa Maria.

Anche l'evangelista Marco riprende, in maniera quasi identica, quanto affermato da Matteo e, riferendosi a Gesù, afferma: «*Non è costui il carpentiere, il figlio di Maria, il fratello di Giacomo, di Ioses, di Giuda e di Simone? E le sue sorelle non stanno qui da noi?*»<sup>176</sup>. Da quanto emerge dalle parole di Marco, Gesù, proprio come Giuseppe, svolgeva la mansione di carpentiere o falegname, lavoro che, con ogni probabilità, apprese in bottega da suo padre. Dalla lettura dei testi si è potuto osservare come Giuseppe rimase accanto alla Vergine e a Gesù nei primi anni della sua infanzia; come sottolinea Matteo, egli accettò il dogma della verginità di Maria, e, investito dalla portata divina dell'evento, protesse il bambino e sua madre dai pericoli derivati dalla sua santità.

Nulla si sa invece sulla sua morte che, si ipotizza, avvenne negli ultimi anni della vita nascosta di Gesù<sup>177</sup>. I testi del Nuovo Testamento, a parte i Vangeli di Matteo e Luca che dedicano i primi due capitoli all'infanzia del Salvatore, si occupano principalmente di trattare e celebrare la missione di Cristo, dedicando pochissimo spazio agli altri personaggi. Infatti, come suggerito da Paolo Toschi, la missione di Giuseppe era terminata al momento in cui Gesù e la sua Madre non avevano più bisogno di uomo che li proteggesse nella vita e nell'onore<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> Mc 6,3

<sup>177</sup> Come suggerisce Paolo Toschi, è possibile leggere nelle parole di Marco «Non è costui il carpentiere, il figlio di Maria, il fratello di Giacomo [...]?» che Maria fosse all'epoca già vedova. S.V. *Giuseppe, Santo* in *Enciclopedia cattolica*, VI, 1951, 794

<sup>178</sup> IDEM, *ibidem*

### 2.3. Giuseppe nei vangeli apocrifi

La letteratura apocriфа presenta numerosi episodi della vita di Cristo, trattando nel particolare gli eventi legati alla sua infanzia; ciò ha permesso l'approfondimento della conoscenza del ruolo occupato da Giuseppe che, in questa fase letteraria, si è guadagnato uno spazio ben più ampio di quanto non avesse avuto nei Vangeli sinottici. Dalla lettura di questi testi si possono ricavare preziose informazioni sulla sua vita, seppure, talvolta, esse appaiono caratterizzate da tratti leggendari. I principali scritti apocrifi che si sono occupati di Giuseppe sono il *Protovangelo di Giacomo*, datato al II secolo, il *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, il *Vangelo dell'infanzia armeno*, il *Libro sulla natività di Maria* e, non per ultimo in importanza, la *Storia di Giuseppe il falegname*. Mentre i primi testi citati si occupano principalmente delle vicende legate all'infanzia di Gesù, l'ultimo testo si presenta come una sorta di biografia di Giuseppe raccontata dal figlio ai suoi apostoli.

Secondo quanto riferito nel testo biografico, Giuseppe era di Betlemme, la città dei Giudei e di Davide e in questa svolgeva la sua occupazione di falegname<sup>179</sup>. All'età di quarant'anni<sup>180</sup> prese in moglie una donna di nome Melcha, o Escha<sup>181</sup>, dalla quale ebbe sei figli: Giuda e Joseto, Giacomo e Simeone e due figlie di nome Lisia e Lidia<sup>182</sup>. Il loro matrimonio durò quarantanove anni fino alla morte<sup>della donna</sup><sup>183</sup>. Trascorso appena un anno<sup>184</sup> di vedovanza, in occasione del quattordicesimo compleanno di Maria<sup>185</sup>, i sacerdoti del tempio decisero che per la giovane era giunto il momento di sposarsi e, radunate al tempio tutte le dodici tribù d'Israele<sup>186</sup>, la sorte cadde sulla tribù di Giuda<sup>187</sup>. Gli appartenenti alla tribù di Giuda furono invitati il giorno seguente a presentarsi al

---

<sup>179</sup>*Storia di Giuseppe il falegname*, II, 1-2

<sup>180</sup>IDEM, XIV, 4

<sup>181</sup>S.V., *Giuseppe*, in *Enciclopedia Cattolica*, Roma, 1951, VI, 795

<sup>182</sup>*Storia di Giuseppe il falegname*, II, 3

<sup>183</sup>IDEM, XIV, 4

<sup>184</sup>*Storia di Giuseppe il falegname*, ibidem

<sup>185</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo*, VIII, 1; cfr. *Protovangelo di Giacomo*, VIII, 2

<sup>186</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo* VIII, 2

<sup>187</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo*, ibidem

tempio conducendo con essi una verga<sup>188</sup>. Consegnate le verghe, il sommo sacerdote<sup>189</sup> offrì un sacrificio a Dio e interrogò il Signore che gli disse:

*Metti la verga di tutti dentro il Santo dei Santi, e le verghe restino lì. Intanto ordina loro che domani vengano da te a ritirare le loro verghe, e dall'estremità di una di esse uscirà una colomba e volerà in cielo: a colui nella cui mano la verga restituita avrà compiuto questo prodigio, proprio a lui sia affidata Maria da custodire<sup>190</sup>.*

Il giorno seguente tutti si recarono nuovamente al tempio ma, distribuite le verghe, non si compì nessun prodigio<sup>191</sup>. Il sommo sacerdote allora, rivestitosi dei paramenti sacri, si mise a pregare ed ecco che gli comparve un angelo che gli disse: «C'è qui una piccola verga, molto corta, a cui tu non hai fatto caso, e che hai posato insieme con le altre: se tu la porterai fuori e la consegnerai, proprio in essa apparirà il segno di cui ti ho parlato<sup>192</sup>». Si trattava per l'appunto della verga di Giuseppe ma, come sostenuto dallo *Pseudo-Matteo*, «egli era stato trascurato perché era troppo vecchio<sup>193</sup>»; infatti, facendo

---

<sup>188</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo* VIII, 2

<sup>189</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, *ibidem*. Secondo il *Protovangelo di Giacomo* invece, fu al sommo sacerdote Zaccaria che apparve un angelo del Signore che gli disse: «Zaccaria, Zaccaria, esci e chiama a raccolta i vedovi del popolo; ciascuno di essi porti un bastone e di colui al quale il Signore darà indicazione con un segno miracoloso, essa sarà la sposa».

<sup>190</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, VIII, 2

<sup>191</sup> Nella storia dell'Antico Testamento la verga, oggetto simbolo dell'autorità divina, è sempre stata un tramite tra l'uomo e Dio. Tra tutti i passi in cui si fa riferimento a questo strumento, è doveroso citarne uno del profeta Geremia (48,17) che, meglio di tutti, spiega il grande valore simbolico attribuito a questo bastone: «Come si è spezzata la verga robusta, quello scettro magnifico?». Ancora, nel quarto libro dell'Esodo (4,1-4), a proposito dei prodigi che testimoniano la missione di Mosè, nel dialogo tra Dio e Mosè si può leggere: «Mosè rispose e disse: *Ma ecco, essi non mi crederanno e non ascolteranno la mia voce, perché diranno: Il Signore non t'è apparso*. Allora il Signore gli disse: *Che è quello che hai in mano?* Egli rispose: *Un bastone*. Ed Egli gli disse: *Gettalo in terra*. Lo gettò in terra e quello diventò un serpente e Mosè fuggì davanti ad esso. Allora il signore disse a Mosè: *Stendi la tua mano e prendilo per la coda*. Egli stese la mano e l'afferrò ed esso ridiventò un bastone nella sua mano». Con il profeta Elia (14,5), la verga diviene significato e significante della volontà divina: «Il signore ha spezzato la verga degli iniqui, il bastone dei dominatori». Il passo che, però, meglio di tutti richiama il versetto dello *Pseudo-Matteo*, è contenuto nel Pentateuco, precisamente nei Numeri (17,16-23); qui si cita l'episodio in cui Dio invita Mosè dicendo: «*Parla ai figli d'Israele e prendi da loro una verga, una verga per ogni casa paterna, da tutti i loro principi secondo la loro casa paterna: dodici verghe. Scriverai il nome di ciascuno sopra la loro verga. Il nome però di Aronne lo scriverai sopra la verga di Levi, poiché dovrà esserci una sola verga per ogni capo della propria casa paterna. La riporrai nella tenda del convegno dinanzi al testimoniaio dove io sono solito convenire con voi. Ed avverrà che la verga di colui che io eleggerò fiorirà [...]*». Lo schema proposto dallo *Pseudo-Matteo*, trova corrispondenza nell'episodio della scelta di Aronne; infatti, all'episodio della raccolta delle verghe, segue quello del miracolo della fioritura del bastone. Collocate le verghe dinanzi al Signore nella tenda della testimonianza «ecco che la verga di Aronne, della casa di Levi, era fiorita ed aveva messo delle gemme, aperto dei fiori e maturato delle mandorle».

<sup>192</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, VIII, 3

<sup>193</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, *ibidem*. Nel *Libro sulla natività di Maria* (VIII, 1), è presentata invece un'altra versione della vicenda: «C'era con gli altri Giuseppe, uomo della casa e della famiglia

un breve calcolo, secondo quanto riferiscono le fonti, nel momento in cui Maria fu promessa a Giuseppe, egli doveva avere all'incirca novant'anni<sup>194</sup>.

Il dato cronologico desunto dai testi apocrifi acquisisce un carattere leggendario. Come è stato messo in evidenza, il fatto che a Giuseppe fossero attribuiti così tanti anni non fu altro che un espediente per dimostrare la perpetua verginità di Maria<sup>195</sup>. Paolo Toschi, ritenendo questo pretesto paradossale, afferma che «*non si sarebbe salvata la dignità di Maria – dovendo restare un segreto la concezione verginale – se il suo sposo fosse stato un vecchio decrepito di 90 anni; inoltre non poteva essere ritenuto padre di Gesù un vecchio di tale età*<sup>196</sup>». Di fatti, un tale stacco di età induce a pensare che in realtà all'atto del matrimonio non esistesse una simile differenza anagrafica e che, di conseguenza, si sia trattato unicamente di un espediente letterario per eliminare qualsiasi elemento che mettesse in dubbio la verginità di Maria.

L'età di Giuseppe, tuttavia, non servì da giustificazione e il sommo sacerdote Abiathar, accortosi che proprio il vegliardo non aveva ritirato la verga, lo richiamò affinché ritirasse il suo bastone<sup>197</sup>. Giuseppe accorse spaventato per la veemenza con la quale fu interpellato e, come riferisce lo *Pseudo-Matteo*, «*mentre stendeva la mano per prendere la sua verga, all'improvviso dalla sommità di essa uscì fuori una colomba, più bianca della neve, oltremodo bella [...]*<sup>198</sup>». L'episodio della verga si conclude con il volo della

---

di Davide, già anziano: e mentre tutti per ordine consegnavano le verghe, egli solo sottrasse la sua. Per cui, siccome non appariva nulla in accordo con l'oracolo divino, il pontefice pensò di dover di nuovo consultare Iddio, e questi rispose che tra coloro che erano stati prescelti non aveva portato la sua verga proprio colui al quale si doveva promettere in sposa la vergine. Così Giuseppe fu scoperto». Il *Protovangelo di Giacomo* è meno preciso dei testi precedentemente citati; sembra quasi che Giuseppe accolga immediatamente, seppure per ultimo, il bastone: «Terminata la preghiera, raccolse di nuovo i bastoni, uscì fuori e li restituì loro: ma non apparve su di essi alcun segno. Ma l'ultimo bastone lo prese Giuseppe, ed ecco che una colomba uscì dal bastone [...]

<sup>194</sup> *Storia di Giuseppe il falegname*, XIV, 4; nel *Libro sulla natività di Maria*, Giuseppe è definito «anziano» (VIII, 1)

<sup>195</sup> S.V. *Giuseppe*, in *Enciclopedia Cattolica*, 1951, VI, 795

<sup>196</sup> *Idem*, ibidem

<sup>197</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, VIII, 75

<sup>198</sup> *Idem*, ibidem; cfr. *Protovangelo di Giacomo*, IX, 1; Secondo quanto riferisce il *Libro sulla natività di Maria* (VIII, 1), Giuseppe, dopo essere stato scoperto «appena portò la sua verga e sull'estremità di essa si posò una colomba, calando dal cielo, fu a tutti chiaramente manifesto che a lui doveva essere promessa in sposa la vergine». Contrariamente a quanto affermato dallo *Pseudo Matteo* e dal *Protovangelo di Giacomo*, la colomba non esce dalla verga ma, arrivando dai cieli, si posa su di essa. Nel *Vangelo dell'infanzia armeno*, a proposito dell'elezione di Giuseppe, è invece presentata un'altra versione dei fatti; Zaccaria, interrogato Dio nel Santo dei Santi, ordina che si rechino al Tempio tutti i celibi, ciascuno con una tavoletta su cui fosse scritto il proprio nome «e quando diede a Giuseppe l'ultima, sulla quale era scritto il nome della santa vergine Maria, ecco che una colomba, uscendo dalla tavoletta, andò a posarsi sul capo di Giuseppe».

colomba che, come preannunciato dall'angelo, sale al cielo. Questo significativo episodio è un'esclusiva unicamente apocrifia; infatti, come si è potuto osservare, i vangeli canonici dell'infanzia non si soffermano su questo episodio, sebbene, proprio come gran parte della letteratura sinottica, possiedano dei rimandi all'Antico Testamento.

Successivamente, Giuseppe, designato da Dio quale sposo di Maria, fa la sua ricomparsa nell'episodio della rivelazione della gravidanza della Vergine. Giuseppe, lasciata la giovane Maria nella sua casa<sup>199</sup> in compagnia di cinque vergini<sup>200</sup> intente a preparare il velo per il Tempio<sup>201</sup>, si diresse a Cafarnao<sup>202</sup> per «*lavorare*<sup>203</sup>» alle sue «*costruzioni*<sup>204</sup>». Qualche tempo dopo la partenza di Giuseppe, l'angelo del Signore apparve a Maria e le rivelò la sua gravidanza ad opera dello Spirito Santo<sup>205</sup>. Dovette trascorrere qualche mese dall'annuncio dell'angelo perché, quando Giuseppe fece ritorno nella sua casa<sup>206</sup>, egli si rese subito conto che Maria era incinta e, allora «*si picchiò il viso e si gettò a terra, sulla stuoia, e pianse amaramente*<sup>207</sup>». A nulla valsero le parole di difesa delle fanciulle che erano rimaste tutto il tempo in compagnia di Maria<sup>208</sup>. Giuseppe «*cominciò ad essere agitato e incerto nell'animo, perché non sapeva che cosa veramente dovesse fare: non voleva infatti abbandonarla, perché era un giusto, né esporla ad infamia, col sospetto di*

---

<sup>199</sup>*Protovangelo di Giacomo*, IX, 3

<sup>200</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo*, VIII, 5. L'autore riporta i nomi delle cinque vergini: Rebecca, Sefora, Susanna, Abigea e Zahel. Nel *Libro sulla natività di Maria* (VIII, 2) le fanciulle sono sette.

<sup>201</sup>*Protovangelo di Giacomo*, X, 1; cfr *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, IX, 1

<sup>202</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo*, X, 1

<sup>203</sup>*Protovangelo di Giacomo*, IX, 3

<sup>204</sup>*Idem*, ibidem. Come evidenziato da Marcello Craveri «la tradizione ama considerare Giuseppe falegname, ma il testo evangelico (*Mt.* XIII, 55) dice τέκτων, che si può intendere *costruttore edile*, legnaiolo e muratore ad un tempo». Quanto affermato dal *Protovangelo* e dallo *Pseudo-Matteo* non trova corrispondenza in quanto è presentato nel *Libro sulla natività di Maria*. In questo testo si afferma che Giuseppe non si sarebbe allontanato per occuparsi dei suoi lavori ma che, invece, si recò a Betlemme per allestire la casa che li avrebbe accolti e provvedere in questo modo a tutte le cose che occorreavano per le nozze.

<sup>205</sup>*Protovangelo di Giacomo*, XI, 1-3; cfr. Luca 1,28-42

<sup>206</sup> Sono diverse le opinioni a proposito: nel *Libro sulla natività di Maria* (X, 1) si può leggere: «erano trascorsi tre mesi e stava passando il quarto dal momento in cui gli era stata promessa»; nella *Storia di Giuseppe il falegname* (V, 2): «A tre mesi dalla gravidanza, tornò il candidato Giuseppe dal suo viaggio»; nel *Protovangelo di Giacomo* (XIII, 1): «Giunse per lei il sesto mese, ed ecco tornò Giuseppe dalle sue costruzioni, ed entrato in casa sua, la trovò incinta»; nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* (X, 1): «Giuseppe era in Cafarnao [...] e lì rimase nove mesi. Tornato a casa sua trovò Maria incinta».

<sup>207</sup>*Protovangelo di Giacomo*, XIII, 1

<sup>208</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo*, X, 1

*fornicazione*<sup>209</sup>», tanto che, preso dalla paura, pensò di rimandarla in segreto<sup>210</sup> e, angosciato per quanto stava accadendo, si ritirò a meditare sulle parole della giovane Maria che, davanti alle sue accuse, si professò innocente, dichiarando di non aver commesso alcun peccato e di non essere stata con nessun uomo<sup>211</sup>. Fu allora che un angelo del Signore gli apparve in sogno e gli disse: «*Giuseppe, figlio di Davide, non temere di accettare Maria come tua moglie, poiché quello che è nel suo ventre viene dallo Spirito Santo. Ed essa partorerà un figlio che sarà chiamato Gesù, perché egli farà salvo il suo popolo dai peccati*<sup>212</sup>». Il sogno ricoprì un ruolo fondamentale in tutta la vicenda cristologica, infatti, senza la comparsa dell'angelo, intercessore della volontà divina, Giuseppe difficilmente avrebbe accettato come veritiere le parole della giovane Vergine e delle fanciulle che rimasero con lei tutto il tempo in cui Giuseppe era assente. Come c'era da aspettarsi, la gravidanza di Maria non passò inosservata. Il *Protovangelo di Giacomo* e il *Vangelo dello Pseudo-Matteo* offrono due versioni profondamente differenti. Nel *Protovangelo* si racconta che Giuseppe, ricevette la visita dello scriba Anna il quale, accortosi della gravidanza di Maria, si recò di corsa dal sommo sacerdote per informarlo dell'accaduto. Giuseppe fu condotto al Tempio del Signore insieme a Maria per essere giudicati<sup>213</sup>. Nello *Pseudo-Matteo* invece, non è specificato il modo in cui si seppe della gravidanza di Maria: «*Avvenne in seguito che si diffuse la voce che Maria era gravida. E Giuseppe, arrestato dagli inservienti del Tempio, fu condotto davanti al pontefice*<sup>214</sup>». Accaduto quanto di più temuto da Giuseppe<sup>215</sup>, i due furono interrogati dal sommo sacerdote che li accusò di non aver rispettato la legge del Tempio. Entrambi, fermamente consapevoli che in Maria si era manifestata la volontà divina,

---

<sup>209</sup>*Libro sulla natività di Maria*, X, 1

<sup>210</sup>*Storia di Giuseppe il falegname* V, 2; cfr. *Protovangelo*, XIV, 1; cfr. Mt. 1,19

<sup>211</sup>*Protovangelo di Giacomo*, XIII, 3; cfr. Luca 1,31

<sup>212</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo*, XI, 1; il *Protovangelo di Giacomo* (XIV, 1-2) riferisce in maniera quasi identica le parole dell'angelo; nel *Libro sulla Natività di Maria* (X, 2), che riprende quanto affermato dall'evangelista Matteo (1,19-24), l'angelo pronuncia queste parole: «Giuseppe, figlio di Davide, non temere: cioè, non avere sospetti di fornicazione riguardo alla vergine, non pensare a qualche cosa di sinistro, e non esitare a prenderla in moglie, perché ciò che in lei è generato, e ora angustia il tuo animo, non è opera di uomo, ma dello Spirito Santo. Unica fra tutte, infatti, la vergine partorerà un figlio di Dio, e tu gli metterai nome Gesù, cioè Salvatore, perché egli farà salvo il popolo suo dai loro peccati».

<sup>213</sup>*Protovangelo di Giacomo*, XV, 1-2

<sup>214</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo*, XII, 1

<sup>215</sup>*Protovangelo di Giacomo*, XIV, 1: «Se io nasconderò il suo fallo, mi trovo in contrasto con la legge del Signore, e se la denuncerò ai figli d'Israele, temo che non provenga davvero da un angelo quello che è in lei, ed allora mi troverò ad aver sottoposto un sangue innocente a un giudizio di morte»

furono sottoposti alla prova dell'acqua amara<sup>216</sup>. I due testi apocrifi presentano diverse versioni circa le modalità della prova a cui furono sottoposti Maria e Giuseppe. Secondo la versione proposta dal *Protovangelo di Giacomo*, bevuta l'acqua della prova, i due furono mandati al monte e fecero ritorno indenni<sup>217</sup>; nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* si può invece leggere:

*Fu chiamato anche Giuseppe davanti all'altare e gli venne data l'acqua della bevanda del Signore che, se l'avesse bevuta un uomo mentitore e avesse fatto sette volte il giro dell'altare, Dio gli avrebbe fatto comparire qualche segno sul volto*<sup>218</sup>.

Anche Maria fu sottoposta alla medesima prova, bevve l'acqua e girò sette<sup>219</sup> volte attorno all'altare «*ma non fu trovata in lei alcuna macchia*<sup>220</sup>». Riconosciuti innocenti furono assolti e il popolo di Israele accolse con grande gioia la notizia.

Il rito dell'acqua amara richiama le prescrizioni rituali contenute nel libro biblico dei Numeri nel quale sono presentate le istruzioni date da Dio al popolo d'Israele mentre era in cammino verso le pendici del monte Sinai. Tra le prescrizioni rituali si cita un insegnamento lasciato dal Signore a Mosè:

*Se un uomo ha una moglie ha una moglie che si è traviata e ha commesso un'infedeltà verso di lui e un altro uomo ha avuto rapporti con lei, ma la cosa è rimasta nascosta agli occhi del marito ed ella si è resa impura in segreto, non vi sono testimoni contro di lei e non è stata colta sul fatto, qualora uno spirito di gelosia si impadronisca del marito [...], il marito condurrà sua moglie al sacerdote. [...] Il sacerdote farà avvicinare la donna e la farà stare davanti al Signore. Poi il sacerdote prenderà acqua santa in un vaso di terra; prenderà anche un po' della polvere che sul pavimento della Dimora e la metterà nell'acqua. Il sacerdote farà quindi stare la donna davanti al Signore [...] la farà giurare e dirà alla donna: Se nessun altro uomo si è coricato con te e se non ti sei traviata rendendoti impura con un altro mentre appartieni a tuo marito, sii tu dimostrata innocente da quest'acqua di amarezza, che porta maledizione*<sup>221</sup>.

---

<sup>216</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, XII, 2; cfr. *Protovangelo di Giacomo*, XVI, 2

<sup>217</sup> *Protovangelo di Giacomo*, XVI, 2

<sup>218</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, XII, 2

<sup>219</sup> La ricorrenza del numero sette, rinvia a mio giudizio, al primo versetto del nono capitolo del libro dei proverbi: «La sapienza si è costruita la sua casa, ha intagliato le sue sette colonne»

<sup>220</sup> IDEM, XII, 3

<sup>221</sup> Num, 5,11-19

Secondo quanto trasmesso da Dio a Mosè, per comprendere se coloro che erano stati sottoposti alla prova dell'acqua amara fossero colpevoli si sarebbero manifestate una serie di conseguenze; le indicazioni sono molto precise: «*l'acqua che porta maledizione entrerà in lei per produrre amarezza; il ventre le si gonfierà e i suoi fianchi avvizziranno*<sup>222</sup>». Proprio come l'episodio della verga di Giuseppe, anche quello delle acque amare è un'esclusiva tipicamente apocrifa; il rimando al numero sette, chiaramente ispirato all'antico testamento, è prova della conoscenza dei testi dell'Antico Testamento e conferisce, pertanto, autorità all'analisi di questa vicenda.

Poco tempo dopo la prova delle acque amare, fu reso noto un decreto del re Erode (detto Cesare Augusto) che ordinava un censimento nelle sue terre, per cui, ogni abitante dell'impero doveva recarsi nella propria città d'origine<sup>223</sup>. Giuseppe, pertanto, si mise in cammino alla volta di Betlemme<sup>224</sup> portando con sé la giovane Maria. Giunti in prossimità di Betlemme, ecco che Giuseppe scorse sul viso della Vergine i primi segni del travaglio<sup>225</sup>; nella sua anima si alternavano infatti momenti di gioia e momenti di tristezza<sup>226</sup>. Mentre erano in cammino giunse il momento del parto e Maria, smontata dalla giumenta, trovò riparo in una grotta<sup>227</sup> che, al suo ingresso e per tutta la sua permanenza, fu pervasa da una luce divina<sup>228</sup>. Lasciata Maria all'interno della grotta, Giuseppe si diresse verso il paese di Betlemme in cerca di una levatrice<sup>229</sup> che potesse aiutare la giovane nelle manovre del parto<sup>230</sup>. Il *Protovangelo* e lo *Pseudo-Matteo*

---

<sup>222</sup>Num, 5,27

<sup>223</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo*, XIII, 1; cfr. Lc, 2,2

<sup>224</sup>Come riferisce il *Vangelo dello Pseudo-Matteo* (XIII,1) egli si recò a Betlemme con Maria, sua sposa, perché «egli era di là e Maria era della tribù di Giuda, della casa e terra di origine di Davide»

<sup>225</sup>*Protovangelo di Giacomo* XVII, 2

<sup>226</sup>*Protovangelo di Giacomo, ibidem*; si fa riferimento alle visioni di Maria: gioisce per il popolo dei Gentili che ha creduto in Dio e si dispiace per il popolo dei Giudei che, invece, si è allontanato da Dio. Lo *Pseudo-Matteo* (XIII, 1) racconta invece che Giuseppe mise a tacere Maria perché spaventato per le sue parole e, apparsogli un angelo davanti, gli spiegò il motivo della visione di Maria: il popolo dei Gentili è ridente perché si è avvicinato al Signore, «come Egli aveva promesso ai nostri patriarchi Abramo, Isacco e Giacobbe», e, pertanto, sarà concessa a tutte le sue genti la benedizione divina. Le parole dell'angelo richiamano quelle di Dio ad Abramo contenute nella Genesi (12,3): «Benedirò coloro che ti benediranno e maledirò chi ti maledirà, e in te saranno benedette tutte le tribù della terra».

<sup>227</sup>*Protovangelo di Giacomo*, XVIII.

<sup>228</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo* (XIII, 2); il testo racconta che fu l'angelo del Signore a condurre Maria in una grotta sotterranea in cui mai era penetrata la luce e che, al suo ingresso, «tutta la grotta cominciò ad avere splendore e a rifulgere tutta di luce».

<sup>229</sup>Lo *Pseudo-Matteo* (XIII, 3) afferma, come si vedrà in seguito, che le levatrici chiamate fossero più di una.

<sup>230</sup>*Protovangelo di Giacomo*, XVIII, 1; nella *Storia di Giuseppe il falegname* (VII, 3), si narra invece che Maria diede alla luce Gesù «lungo la via del ritorno a Betlemme, presso la tomba di Rachele, la

propongono a questo proposito un'interessantissima descrizione dell'accaduto. Nel *Protovangelo* si racconta che Giuseppe incontrò una donna che scendeva dalla montagna e le raccontò il miracolo che si era appena compiuto. Recatasi con Giuseppe alla grotta, la donna, che altro non era che una levatrice, innalzò inni al Signore perché era divenuta testimone del prodigio divino<sup>231</sup>. Lasciata la grotta si imbatté in lei la levatrice Salomè a cui raccontò quanto aveva appena assistito. Salomè, non credendo che una vergine potesse partorire e al tempo stesso mantenere incorrotta la propria natura, volle esaminare Maria e a causa della sua incredulità si scagliò su di lei una punizione divina<sup>232</sup>. Similmente, nella versione proposta dallo *Pseudo-Matteo* Giuseppe, lasciata Maria nella grotta, fece ritorno portando con sé le levatrici Zelomi e Salomè. Ciò che è interessante è che lo *Pseudo-Matteo* dichiara il nome delle due levatrici sebbene, come si può leggere nel *Vangelo dell'infanzia armeno* il nome della prima levatrice che accompagna Giuseppe è Eva<sup>233</sup>. Dopo nove mesi dall'annuncio della nascita di Gesù, giunsero alla grotta i Magi guidati dalla stella. Infatti, quando l'angelo del Signore annunciò alla Vergine la nascita di Cristo, i Magi furono avvertiti dallo Spirito Santo di mettersi in cammino per andare ad adorare il Salvatore<sup>234</sup>. Prima di arrivare nei pressi della grotta, i tre Magi – Melkon, re dei Persiani, Gaspar, re degli Indi e Balthasar, re degli Arabi<sup>235</sup> - fecero visita ad Erode che, visibilmente preoccupato per la sorte del suo impero, chiese loro di comunicargli in quale luogo si trovasse il bambino affinché potesse recarsi anch'egli per adorarlo<sup>236</sup>. I tre Magi, entrati nella grotta, aprirono i loro scrigni e offrirono splendidi doni a Gesù, Maria

---

moglie del patriarca Giacobbe, madre di Giuseppe e di Beniamino». Il passo della *Storia di Giuseppe il falegname*, richiama la morte di Rachele narrata nel libro della Genesi: «Così morì Rachele e fu sepolta lungo la strada verso Efrata, cioè Betlemme. Giacobbe eresse sulla tomba una stele. È la stele della tomba di Rachele che esiste ancora oggi».

<sup>231</sup> IDEM, XIX, 1-3

<sup>232</sup> *Protovangelo di Giacomo*, XX; estratta la mano dalla natura di Maria, questa parve «arsa dal fuoco» e solo dopo aver accostato la mano dolente al bambino questa guarirà.

<sup>233</sup> *Vangelo dell'infanzia armeno*, VIII, 1; «Giunti alla grotta, Giuseppe ed Eva la vedono illuminata da una luce che scende dai cieli e odono canti angelici». A mio giudizio, il rimando ad Eva, la prima madre, non è da considerarsi una casualità; questo fatto potrebbe sottintendere il compiersi di un progetto divino; Eva fu prescelta da Dio assieme ad Adamo e, infranto il comandamento, furono cacciati dal paradiso terrestre. Eva si macchiò di un grandissimo peccato nei confronti dell'umanità intera e l'attribuzione del nome Eva alla levatrice che credette senza bisogno di alcuna prova al miracolo dell'incarnazione, fa di lei un esempio per tutti coloro che, accettando il mistero della fede, ricevono il perdono divino.

<sup>234</sup> *Vangelo dell'infanzia armeno*, *ibidem*

<sup>235</sup> IDEM, *ibidem*

<sup>236</sup> *Protovangelo di Giacomo*, XXI,2; cfr. Mt, 2,8

e Giuseppe<sup>237</sup>. Non essendo a conoscenza delle cattive intenzioni di Erode, dopo aver reso omaggio al Signore Gesù, i Magi desideravano rimettersi in cammino per avvertire il re su dove si trovasse il bambino; ecco, però, che un angelo del Signore li ammonì del pericolo consigliandogli di non fare ritorno in Giudea ed essi, presa un'altra via, fecero ritorno al loro paese<sup>238</sup>. Il racconto apocrifo continua con l'episodio del sogno di Giuseppe. Saputo che Magi si misero in cammino per fare ritorno nelle loro terre, Erode, infuriato, ordinò che tutti i bambini al di sotto dei due anni fossero uccisi<sup>239</sup>. Allora un angelo apparve in sogno a Giuseppe ordinandogli: «Prendi Maria e il bambino e per la via del deserto recati in Egitto<sup>240</sup>». Anche in questo caso la volontà divina è espressa per intercessione di un angelo che comunica a Giuseppe come comportarsi; fu così che Giuseppe, presi Maria e il bambino, accompagnati dalla levatrice Salomè<sup>241</sup>, partirono immediatamente per l'Egitto e rimasero là un anno «finché i vermi si impadronirono del corpo di Erode, per cui egli morì, a causa del sangue di bambini innocenti, che egli aveva versato<sup>242</sup>». Durante il viaggio che li portò in Egitto Giuseppe e Maria furono testimoni dei primi miracoli di Cristo bambino. Stanchi per il viaggio, al terzo giorno, Maria chiese di poter scendere dalla giumenta per riposarsi; sedutasi all'ombra della palma ecco che, per placare la sua fame, Cristo ordinò alla palma di piegarsi e di offrire loro i suoi frutti rigogliosi; dopo essersi sfamati, la palma rimase piegata in attesa dell'ordine di Cristo di potersi rialzare e, ricevuto l'ordine<sup>243</sup>, le fu chiesto di dissetarli, facendo sgorgare dalle

---

<sup>237</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, XVI,2

<sup>238</sup> *Protovangelo di Giacomo*, XXI,4; cfr., Mt 2,12; nel *Vangelo dell'infanzia armeno* (XIII) si rende noto che Erode fu informato da un uomo di nome Begor che i Magi non avrebbero fatto da lui ritorno perché ormai erano in cammino per fare ritorno ai loro paesi: «I Magi che tu hai mandato a Betlemme e ai quali hai ordinato di tornare da te non sono ritornati, ma recatisi là hanno trovato un bambino neonato, che essi hanno chiamato figlio di re, e gli hanno regalato ogni sorta di cose e di doni che avevano con sé, poi sono tornati ai loro paesi per un'altra via»

<sup>239</sup> *Protovangelo di Giacomo*, XXII,1

<sup>240</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, XVII,2; il *Protovangelo di Giacomo* (XXII,2) riferisce invece che «Maria, avendo udito che si uccidevano i bambini, spaventata, prese il bimbo, lo avvolse nelle fasce, e lo pose dentro una mangiatoia dei buoi»; secondo quanto riferisce il *Vangelo dell'infanzia armeno* «Giuseppe, svegliatosi di soprassalto, prese il bambino e sua madre e fuggì ad Ascogon, detta Askalon, città posta sull'Oceano e di là ad Hebron, dove vissero nascosti per sei mesi», avvertito Erode che il bambino si trovava in quella città, Giuseppe e Maria, venuti a conoscenza di ciò, si misero in cammino alla volta dell'Egitto.

<sup>241</sup> Il *Vangelo dello Pseudo-Matteo* (XVIII,1) riferisce che Giuseppe, la Vergine e il bambino, erano accompagnati, oltre che dalla levatrice, anche da tre ragazzi.

<sup>242</sup> *Storia di Giuseppe il falegname*, VIII,3

<sup>243</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, XX,2: «Rialzati, palma, e riprendi vigore, e sii compagna dei miei alberi, che sono nel paradiso di mio padre». Lo Pseudo Matteo fa chiaramente riferimento al paradiso terrestre, ricco di frutti e di alberi, illustrato nel libro della Genesi (Gen, 2,8), in cui Dio pose Adamo

proprie radici acqua «*a nostra sazieta*<sup>244</sup>». Mentre erano ancora in viaggio verso l’Egitto ecco che Giuseppe, stanco per il viaggio e per il caldo, propose a Cristo di poter prendere la strada che passava per il mare<sup>245</sup>. Infatti, secondo quanto riferisce il vangelo, per giungere in Egitto essi avrebbero dovuto camminare per altri trentasette giorni<sup>246</sup>. Gesù, però, compì un altro miracolo: essi videro passare davanti ai loro occhi i monti dell’Egitto e le sue città, e nello spazio di un giorno compirono il lunghissimo viaggio che li attendeva<sup>247</sup>. Secondo quanto riferisce il *Vangelo dell’infanzia armeno*, arrivati in terra egiziana, rimasero a lungo tempo nella piana di Tanis<sup>248</sup>, presso la città di Sotine<sup>249</sup>. Proprio in quella città, secondo quanto riferisce lo *Pseudo-Matteo*, quando Maria e Gesù entrarono al tempio tutti gli idoli crollarono a terra e si spezzarono completamente. Afrodisio, governatore della città, saputo quanto accaduto, si precipitò al tempio con il suo esercito e, varcata la soglia del sacro edificio, vedendo tutti gli idoli prostrati a terra sulla loro faccia, si diresse verso Maria e Gesù e disse: «*Se costui non fosse il Dio dei nostri dei, i nostri dei non sarebbero certamente caduti sulla loro faccia dinanzi a lui, né giacerebbero prostrati al suo cospetto*<sup>250</sup>». Questo episodio, poco noto alle fonti e riportato unicamente nello *Pseudo-Matteo*, proprio come altri evidenziati nella lettura del testo, era certamente conosciuto all’epoca della diffusione degli scritti apocrifi; esso servì certamente da esempio per ribadire la potenza della religione cristiana che, ancora quando Cristo era appena un bambino, si sovrappose al culto degli idoli, particolarmente diffuso in Oriente.

Trascorsi sei mesi, Giuseppe, la sua sposa e il piccolo Gesù – che doveva avere all’incirca due anni e mezzo- si diressero presso i confini dell’Egitto, in una «*città che si chiama Cairo*<sup>251</sup>». Nel tempo che rimasero in Egitto, peregrinando di luogo in luogo, iniziò a manifestarsi la potenza divina<sup>252</sup> ad opera dei miracoli compiuti da Cristo. Tuttavia,

---

ed Eva: «Poi il Signore piantò un giardino in Eden, ad oriente, e vi collocò l’uomo che aveva plasmato».

<sup>244</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo*, XX,2

<sup>245</sup>IDEM, XXII,1

<sup>246</sup>IDEM, *ibidem*

<sup>247</sup>IDEM, *ibidem*

<sup>248</sup>*Vangelo dell’infanzia armeno*, XV,3

<sup>249</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo*, XXII,2

<sup>250</sup>IDEM, XXIV

<sup>251</sup>*Vangelo dell’infanzia armeno*, XV,3

<sup>252</sup>IDEM, XV-XVIII

nonostante fossero riusciti a fuggire dalla minaccia del re Erode, i suoi eserciti continuarono a dare la caccia a Gesù fino alla sua morte; trascorso ormai diverso tempo da quando si trovavano in Egitto, «quando questo empio Erode morì<sup>253</sup>», essi fecero ritorno «in una città della Galilea, che si chiama Nazareth<sup>254</sup>». Giuseppe fa la sua ricomparsa in un altro significativo episodio della vita di Cristo; secondo quanto riportato nel *Vangelo dell'infanzia armeno*, una notte l'angelo del Signore apparve a Giuseppe e gli disse: «Levati, prendi il fanciullo e sua madre e va' nella città di Nazareth. Fermati là e non allontanarti più. Ti costruirai una casa e vi dimorerai per lungo tempo, fino a quando il Signore Iddio, nella sua bontà, ti darà un avvertimento<sup>255</sup>». Destatosi dal sonno, Giuseppe prese Gesù e Maria e si diressero nella città di Nazareth<sup>256</sup>. Quando la sacra famiglia giunse a Nazareth, secondo quanto attestano gli scritti apocrifi, Gesù aveva appena quattro anni<sup>257</sup> e lì dimorarono per diciotto anni<sup>258</sup>.

A questo punto della narrazione le informazioni sulla vita di Giuseppe si interrompono per lasciare spazio alle vicende pubbliche della vita di Cristo. La *Storia di Giuseppe il falegname* esiste in tre versioni che derivano, verosimilmente, da un originale greco di IV secolo in cui sono evidenti gli influssi di credenze religiose dell'antico Egitto<sup>259</sup>. Il testo presenta numerose analogie con i Vangeli dell'infanzia di Matteo e Luca, sebbene manchino alcuni episodi come, ad esempio, il ritrovamento di Gesù tra i Dottori del tempio. Come evidenziato in precedenza, nella *Storia di Giuseppe il falegname* la voce narrante di Cristo racconta la vicenda personale della vita del santo fino al momento della sua morte: «vi voglio raccontare la vita di mio padre Giuseppe, il vecchio falegname, benedetto» e come si può leggere, sono numerosi i dettagli che emergono dal racconto della sua vita:

*Quando prese moglie aveva raggiunto l'età di quarant'anni. Visse altri quarantanove anni in matrimonio con sua moglie. Dopo che essa morì, passò un anno da solo. Poi, mia madre trascorse altri due anni nella sua casa, avendola egli ricevuta dai sacerdoti con queste parole: «Custodiscila fino al momento in cui si*

---

<sup>253</sup>*Storia di Giuseppe il falegname*, IX,1

<sup>254</sup>IDEM, *ibidem*

<sup>255</sup>IDEM, XXV,1

<sup>256</sup>IDEM, IX,1; cfr. Mt 2,23

<sup>257</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo*, XXVI,1

<sup>258</sup>*Vangelo dell'infanzia armeno*, XXV,2

<sup>259</sup>CRAVERI, 2014, p. 227

*celebrerà il vostro matrimonio». All'inizio del terzo anno da che essa abitava nella sua casa – ed era per lei il quindicesimo anno della sua vita – mi mise al mondo in un modo misterioso [...]»<sup>260</sup>. Il totale dei giorni della vita di mio padre Giuseppe, il benedetto vegliardo, fu di centoundici anni, secondo quanto aveva stabilito il mio buon Padre<sup>261</sup>.*

I dati forniti da Cristo consentono di ricostruire le tappe della vita di Giuseppe; in questo caso non si fa riferimento agli avvenimenti di Gesù bambino ma, a grandi linee, si tenta di enunciare i momenti più importanti della vita di Giuseppe, sottolineando la sua vecchiaia al momento del matrimonio con Maria e il fatto che fosse considerato da Cristo stesso, suo padre. Come racconta Cristo, la malattia colpì improvvisamente il corpo e l'animo del vecchio Giuseppe; Gesù riferisce che fino a poco tempo prima egli aveva continuato a dedicarsi in maniera instancabile alle sue occupazioni di falegname<sup>262</sup>: «*era come un uomo giovane, sebbene la sua età avesse raggiunto, in una venerabile vecchiaia i centoundici anni*<sup>263</sup>». Fu così che il vecchio Giuseppe, quando il suo corpo si ammalò, ricevette la visita di un angelo che lo avvertì della sua morte imminente che avvenne:

*Il giorno che egli lasciò il suo corpo fu il 26 del mese di Epep. In quel tempo l'oro puro che era la carne di mio padre Giuseppe cominciò ad alterarsi, e l'argento della sua intelligenza e della sua saggezza si modificò. Si dimenticò di bere e di mangiare e la sua abilità nel proprio mestiere venne meno<sup>264</sup>.*

Accompagnato all'ingresso del sepolcro, Gesù descrive le sembianze del corpo di Giuseppe, affermando che «*il suo aspetto era quello di un bambino*<sup>265</sup>».

Si conclude in questo modo la storia di Giuseppe di cui gli apocrifi hanno messo in risalto l'estrema importanza coinvolgendolo, meglio della letteratura canonica dell'infanzia, nello sviluppo del racconto cristologico. Queste informazioni rappresentano una base preziosa per lo studio dell'iconografia del “padre putativo” di Cristo che, come si vedrà

---

<sup>260</sup> *Storia di Giuseppe il falegname*, XIV, 4-6

<sup>261</sup> IDEM, XV, 1

<sup>262</sup> IDEM, XXIX, 4 : «Eli si era infiacchito, ma si era occupato del suo mestiere di falegneria fino al giorno che si ammalò dell'infermità di cui doveva morire»

<sup>263</sup> IDEM, X

<sup>264</sup> *Storia di Giuseppe il falegname*, *ibidem*

<sup>265</sup> IDEM, XXIX, 3

nell'analisi delle iconografie relative a Giuseppe del terzo capitolo, costituiscono una preziosa fonte di ispirazione per gli artisti paleocristiani.

## Capitolo 3 – San Giuseppe: dalla letteratura all’iconografia

### 3.1. *Cenni sulla vita di Giuseppe*

La letteratura neotestamentaria e, ancor di più, quella apocrifa, attribuiscono a Giuseppe un ruolo attivo nell’attuazione del programma divino. I vangeli canonici, a testimonianza della scelta non casuale di Giuseppe per il ruolo di futuro padre *terreno* del Salvatore, ripercorrono la genealogia del Santo e lo indicano quale discendente diretto della stirpe di Davide<sup>266</sup>.

Nella trama narrativa la vita di Giuseppe si intreccia con quella della giovane Maria, una delle vergini del Tempio, scelta da Dio per ricoprire il ruolo di madre del Salvatore. Secondo quanto riferiscono i Vangeli apocrifi, quando Maria giunse all’età<sup>267</sup> di di matrimonio furono convocati i vedovi del popolo, ciascuno dei quali fu incaricato di portare con sé la propria verga, strumento attraverso il quale si sarebbe dovuta manifestare la volontà divina<sup>268</sup>. Richiamati al Tempio di Dio tutti gli uomini della tribù di Giuda, ecco che, proprio per mezzo della verga, si palesò la scelta di Dio: dall’estremità di una di esse uscì una colomba e che volò in cielo<sup>269</sup>. Colui sul quale scese questa benedizione fu proprio Giuseppe che, a causa della sua età avanzata, non fu tenuto in considerazione al momento dell’elezione.

Questo particolare permette di aprire una parentesi su un aspetto di fondamentale importanza nell’interpretazione iconografica di San Giuseppe: la sua età. Gli scritti apocrifi trasmettono che nel momento in cui Maria gli fu affidata egli doveva avere all’incirca novant’anni<sup>270</sup> mentre nei vangeli canonici non si fa alcuna menzione a tal proposito. Questa divergenza d’opinione ha fatto sì che si sviluppassero due iconografie

---

<sup>266</sup> Mt 1,16-20; Lc 2,4; 3,23

<sup>267</sup> *Protovangelo di Giacomo*, 8,2: «Ma quando ella compì dodici anni, i sacerdoti tennero consiglio e dissero: “Ecco che Maria è giunta all’età di dodici anni nel Tempio del Signore: che faremo ora di lei, perché non abbia a contaminare il Tempio del Signore?”». Per la legge ebraica le mestruazioni erano considerate una grave impurità e, pertanto, era necessario che Maria fosse data in sposa perché non poteva più vivere nel tempio.

<sup>268</sup> Nella versione offerta dal *Vangelo dello Pseudo-Matteo* (8,2) rispetto a quella proposta dal *Protovangelo di Giacomo* presenta delle piccole differenze; Maria, al momento di essere affidata in custodia ha quattordici anni e la scelta del suo sposo, fra le dodici tribù d’Israele, cadde tra gli appartenenti della tribù di Giuda. Tra essi, tutti coloro che non avevano una moglie furono chiamati a recarsi il giorno dopo al Tempio di Dio in mano una Verga.

<sup>269</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo* 8,3; *Protovangelo di Giacomo* 9,2

<sup>270</sup> Cfr. p. 27

differenti: nella prima Giuseppe veste i panni di un giovane in tunica esomide mentre nella seconda, in cui si caratterizza per i tratti fisionomici maturi, è rappresentato come un uomo di mezza età, con la barba e indosso tunica e pallio. In quest'ultimo caso ci si trova davanti ad una scelta iconografica precisa in cui il padre *putativo* di Cristo assume le vesti di un vegliardo a scapito di un'ideale comune che, fin dalle prime testimonianze artistiche risalenti al IV secolo, lo aveva presentato nei panni di un giovane il cui aspetto vigoroso meglio si concordava con i vari spostamenti che si susseguirono nei primi anni di vita di Cristo. È molto interessante osservare come l'iconografia di Giuseppe subisca nel corso dei secoli una certa evoluzione: da giovane e imberbe, nelle prime attestazioni artistiche risalenti, egli si trasforma, a cominciare dal V secolo, in un uomo maturo in età avanzata<sup>271</sup>. Le prime attestazioni iconografiche concordano, a mio giudizio, col nascente ideale artistico paleocristiano che vedeva nella giovinezza uno strumento capace di conferire eternità alla scena, rendendola immobile nel tempo<sup>272</sup>.

All'episodio della verga seguirono il trasferimento della giovane Maria nell'abitazione di Giuseppe e l'imminente partenza del santo in direzione di Cafarnao<sup>273</sup> per motivi di lavoro; egli era infatti un artigiano, ricordato nei testi con l'attributo di *falegname*. Nel lasso di tempo compreso tra la partenza e il ritorno di Giuseppe un angelo del Signore comparve a Maria annunciandole che sarebbe diventata la madre del Salvatore. Ritornato dal suo viaggio Giuseppe dovette pertanto affrontare questa situazione di estrema complessità: credendo che qualcuno si fosse approfittato in sua assenza della giovane Maria, egli era preoccupato per la reazione dei sacerdoti del Tempio che lo avrebbero accusato di essere il responsabile della gravidanza. Ecco però che un angelo inviato da Dio gli apparve in sogno, e rassicurandolo che quanto accaduto era opera di Dio, lo designò come padre terreno di Gesù<sup>274</sup>. Un episodio di natura apocrifa si inserisce in questo particolare momento narrativo: scoperta la gravidanza di Maria, i sacerdoti del tempio accusarono Giuseppe di essersi approfittato di lei e, per stabilire se fosse vero che Giuseppe non avesse alcuna responsabilità e che Maria non si fosse macchiata del peccato di adulterio, sottoposero i due alla prova delle acque amare. Una volta appurato che

---

<sup>271</sup> CONIDI 2000, p. 197

<sup>272</sup> Cfr. nota 69

<sup>273</sup> Cfr. note 93, 94

<sup>274</sup> Mt 1,20-21

quanto si stava verificando era effettivamente espressione della volontà divina, la giovane Vergine e Giuseppe fecero ritorno nella loro abitazione.

Durante gli ultimi tempi della gravidanza di Maria uscì un editto di Cesare Augusto che ordinava un censimento; pertanto Giuseppe, che apparteneva alla casa di Davide, si diresse in Giudea, in una città chiamata Betlemme, per dare il suo nome e quello di Maria, sua sposa<sup>275</sup>. Ecco però che nei pressi di Betlemme giunse il momento di partorire e Maria diede alla luce il suo figlio primogenito a cui, come indicato dall'angelo nel sogno di Giuseppe, fu posto il nome di Gesù. A questo punto del racconto, alle indicazioni fornite dai Vangeli dell'infanzia, nelle prime rappresentazioni iconografiche dell'episodio si aggiungono numerosi dettagli desunti dagli scritti apocrifi. L'iconografia della Natività presenta generalmente due versioni: nella prima, estremamente essenziale, Gesù è generalmente rappresentato avvolto nelle fasce all'interno di una mangiatoia con ai lati Maria e Giuseppe<sup>276</sup>; nella seconda iconografia, di ispirazione totalmente apocrifia, l'episodio si presenta molto più complesso: rappresentati su diversi livelli di lettura è possibile incontrare, oltre alla sacra famiglia, due o tre levatrici che si occupano del bambino<sup>277</sup>.

Alla rappresentazione della nascita del bambino segue generalmente l'Adorazione dei Magi che dopo essersi recati da Erode per chiedere dove si trovasse il re dei Giudei, ripresero il cammino indicato dalla stella che dall'oriente li aveva guidati fino in Giudea, giungendo fino al luogo in cui si trovavano Gesù e sua madre Maria<sup>278</sup>. Nell'episodio dell'Adorazione dei Magi raccontato nel Vangelo di Matteo non si fa riferimento alcuno alla presenza di Giuseppe; tuttavia, in alcune iconografie, è possibile riconoscere la presenza di una figura maschile accanto a quella di Maria, rappresentata generalmente su uno sgabello con il bambino seduto sulle sue gambe.

Passati gli otto giorni dalla nascita ed eseguito il rito di purificazione, in osservanza alla legge di Mosè, Giuseppe e Maria condussero Gesù a Gerusalemme per offrirlo al Signore<sup>279</sup>. Questo episodio, narrato nel Vangelo di Luca, non è menzionato in alcun modo in quello di Matteo; è possibile ipotizzare che la visita dei Magi, per una questione

---

<sup>275</sup> Lc 2,1-5

<sup>276</sup> Lc 2,6

<sup>277</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo* 13,3

<sup>278</sup> Mt 2,1-12

<sup>279</sup> Lc 2,21-23. «Come sta scritto nella legge di Mosè: “Ogni maschio primogenito sarà considerato sacro al Signore”»

di cronologia ma anche per l'ambientazione stessa della scena descritta da Matteo, sia avvenuta prima della presentazione al tempio preceduta, a sua volta, dalla circoncisione. A questo episodio seguì un altro di estrema importanza non solo dal punto di vista narrativo ma anche figurativo: un angelo del Signore apparve in sogno a Giuseppe esortandolo a prendere con sé la sua famiglia per fuggire in Egitto perché il re Erode, avvisato dai Magi della nascita del Salvatore, lo sta cercando per ucciderlo<sup>280</sup>.

Una volta fuggiti, Giuseppe, Maria e Gesù rimasero in Egitto fino a quando, morto Erode, un angelo del Signore apparve a Giuseppe avvisandolo che poteva fare ritorno nella terra di Israele<sup>281</sup>.

Come illustrato nel primo capitolo, l'ultimo episodio in cui Giuseppe viene menzionato nei Vangeli dell'infanzia canonici è in occasione del ritrovamento di Gesù tra i dottori del tempio. Giuseppe, Maria e Gesù si recarono, come erano soliti fare ogni anno, a Gerusalemme per celebrare la festività della pasqua; giunto il giorno del ritorno in Galilea Gesù, che all'epoca aveva dodici anni, si staccò dalla carovana per fare ritorno a Gerusalemme e recarsi al tempio. Dopo tre giorni di ricerche, Giuseppe e Maria ritrovarono Gesù tra i dottori intenti ad ascoltare le sue parole<sup>282</sup>.

Si conclude in questo modo la partecipazione di Giuseppe nelle vicende narrative ed iconografiche degli scritti neotestamentari ed apocrifi. Tuttavia, se da un lato gli scritti neotestamentari non forniscono alcuna informazione sulla vita di Giuseppe a parte la sua dinastia d'origine, dall'altra gli apocrifi riportano numerosi episodi relativi all'infanzia. Nelle pagine apocrife emerge in maniera evidente il ruolo attivo di Giuseppe nell'educazione del giovane Gesù, proprio come se fosse suo padre. Nelle pagine del *Vangelo di Giuseppe il falegname* è Cristo che racconta con estrema commozione la vita di Giuseppe, definendosi egli stesso suo figlio.

---

<sup>280</sup> Mt 1,13

<sup>281</sup> Mt 2,19

<sup>282</sup> Lc 2,41-52

### 3.2. *L'iconografia di Giuseppe: dalla rivelazione del programma divino all'infanzia di Cristo*

Prima di tentare di definire in che modo sia nata e si sia sviluppata l'iconografia di Giuseppe è necessario tener conto che nell'arte cristiana delle origini confluirono le grandi correnti artistiche d'Oriente e d'Occidente e, con esse, la preponderante corrente artistica di ispirazione popolare che raccolse un grande consenso grazie al suo carattere semplice e di immediata comprensione<sup>283</sup>. Quando si parla dell'iconografia di Giuseppe non si può prescindere dall'influenza artistica del popolo che, fino alla pace della chiesa, si amalgamò perfettamente con il culto ufficiale. In questa fase la venerazione dei fedeli contribuì in modo consistente alla formulazione delle iconografie. Accade così che negli avvenimenti relativi all'infanzia di Cristo si incontrino dei particolari che, a mio giudizio, proprio per merito di questa urgenza espressiva di natura popolare, rendono le rappresentazioni molto più umanizzate, restituendo, agli occhi di chi guarda, una versione umile e comune di vicende da considerare, in realtà, straordinarie. Giuseppe è da considerare, in questo senso, uno dei maggiori esponenti di questa corrente artistica che «ne forgiò di tempo in tempo l'immagine primitiva e l'iconografia<sup>284</sup>».

Detto ciò, risulta estremamente interessante comprendere in che modo fosse percepito il ruolo di Giuseppe dei teologi del tempo. La patristica dei primi secoli gli attribuì un ruolo provvidenziale nell'attuazione del disegno della redenzione associando, talvolta, la sua figura a quella «degli apostoli che portano Cristo ai gentili e dei pastori della chiesa<sup>285</sup>». Questa associazione trova riscontro alla visione della critica ottocentesca che ha identificato Giuseppe nei panni del pastore della Natività, che spesso compare nelle rappresentazioni della nascita di Cristo, e nel personaggio stante dietro Maria nell'Adorazione dei Magi<sup>286</sup>. Questa attribuzione non fu tuttavia condivisa dallo storico dell'arte Paolo Testini che, in un saggio dedicato alla figura di San Giuseppe, afferma: «Il personaggio che talora compare nelle scene di Natività vestito di esomide, giovane e imberbe con *baculus* o bastone pastorale, non ha titolo alcuno di essere riconosciuto come

---

<sup>283</sup> TESTINI 1972, p. 272

<sup>284</sup> TESTINI, *ibidem*

<sup>285</sup> CONIDI 2000, p. 197

<sup>286</sup> TESTINI 1972, p.273. Con l'espressione *critica ottocentesca* si fa chiaro riferimento al saggio del 1865 dal titolo *Delle immagini di S. Giuseppe nei monumenti dei primi cinque secoli* di Giovanni Battista De' Rossi e all'*Apologia* dello stesso anno del gesuita Raffaele Garrucci.

Giuseppe<sup>287</sup>». Infatti, come suggerito da Joseph Wilpert, i pastori, con il loro abbigliamento semplice e generalmente rappresentati in atto di venerazione o ad additare la stella, si guadagnarono fin da subito un posto nelle rappresentazioni della natività, tanto da essere addirittura preferiti alla figura di Maria e Giuseppe<sup>288</sup>. Circa il soggetto che si trova in compagnia di Maria, Gesù e dei tre Magi nella rappresentazione dell'Adorazione, Paolo Testini e Joseph Wilpert, almeno per quanto riguarda le rappresentazioni antecedenti alla fine del IV secolo, sono concordi nell'identificare questo personaggio come un profeta<sup>289</sup>.

Tuttavia, nonostante la critica più recente abbia opposto resistenza all'identificazione di Giuseppe nei panni del giovane in tunica esomide e nel personaggio rappresentato nell'Adorazione, alla luce della forte componente popolare di cui si è parlato in precedenza non credo si debba escludere l'ipotesi che i soggetti rappresentati in entrambi gli episodi non siano altro che due differenti versioni di Giuseppe.

Inoltre, per quanto riguarda le primissime rappresentazioni artistiche degli episodi della Natività e dell'Adorazione, si deve assolutamente tener conto dell'influenza degli scritti apocrifi. In questi episodi si oppongono le due differenti versioni offerte dalla letteratura canonica e apocrifia: nei vangeli dell'infanzia canonici di Luca<sup>290</sup> e Matteo<sup>291</sup> non viene menzionata la presenza di Giuseppe mentre, nella letteratura apocrifia egli partecipa in maniera attiva allo svolgimento di entrambe le vicende. Nell'episodio della Natività, giunto il momento del parto, Giuseppe si mette alla ricerca di una levatrice che possa aiutare la Vergine a partorire<sup>292</sup> mentre nell'episodio dell'Adorazione è esplicitamente dichiarato che i Magi, trovato il bambino, «aprirono i loro scrigni e offrirono splendidi doni a Maria e Giuseppe<sup>293</sup>». La tesi a favore dell'adozione di spunti provenienti dagli apocrifi trova riscontro nelle numerose testimonianze artistiche attribuite a questa prima fase; si ricordano la prova delle acque amare, la rappresentazione delle levatrici e la rappresentazione di Giuseppe nei panni di un uomo in età avanzata.

---

<sup>287</sup> TESTINI 1972, p.274

<sup>288</sup> WILPERT 1932, p.282

<sup>289</sup> TESTINI 1972, p.282

WILPERT 1934, p. 282

<sup>290</sup> Lc 2,1-20

<sup>291</sup> Mt 1,18-2,12

<sup>292</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo* 13,2-7

*Protovangelo di Giacomo* 18; 19; 20

<sup>293</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo* 16

Inoltre, nonostante la presenza di Giuseppe non venga dichiarata esplicitamente nei due episodi neotestamentari ciò non implica che gli iconografi l'abbiano, a loro volta, volutamente esclusa. Fu proprio Giuseppe a condurre Maria, ancora incinta, a Betlemme, in Giudea, per partecipare al censimento ordinato da Cesare Augusto e fu proprio lui che, dopo la Visitazione dei Magi, prese con sé la Vergine e Gesù per condurli in Egitto. Perché dunque identificare i due personaggi come un pastore e un profeta escludendo a priori che si possa invece trattare di Giuseppe?

Alla luce della forte influenza esercitata dalla componente popolare, dalla presenza non esplicitamente dichiarata da parte dei Vangeli canonici dell'infanzia e dall'effettiva ispirazione apocrifia di taluni soggetti e dettagli che ricorrono in questa prima fase artistica, ritengo che sia possibile rimettere in discussione l'opinione di quanti hanno escluso a priori l'identificazione di Giuseppe nel personaggio della Natività e in quello dell'Adorazione dei Magi, riconoscendo invece in esso diverse influenze iconografiche.

#### *Il Sogno e lo Sposalizio con Maria*

Nel racconto biblico l'episodio del Sogno succede, cronologicamente, all'Annunciazione. Ritornato nella sua dimora dopo mesi di assenza, Giuseppe trova Maria incinta e, per non esporla al pubblico ludibrio, decide di rimandarla in segreto<sup>294</sup>. Ecco che però un angelo inviato dal Signore gli apparve in sogno e, rassicurandolo sull'intervento divino, lo invitò ad accettare il bambino e ad accogliere Maria come sua sposa. Nell'iconografia di questo episodio Giuseppe, steso sul suo giaciglio mentre dorme su un fianco, è rappresentato in compagnia dell'angelo che gli apparve in sogno. L'atteggiamento in cui viene ritratto Giuseppe sembra ispirato a quello a due dei personaggi più noti dell'intero repertorio figurativo mitico e biblico: Endimione e di Giona<sup>295</sup>. Endimione trova un suo spazio all'interno dell'arte classica nei panni di un giovane rappresentato addormentato perché la Dea Luna, innamoratasi di lui, lo condannò ad un sonno eterno pur poterlo baciare<sup>296</sup>; di Giona è invece noto il suo riposo sotto una pergola di cucurbitacee dopo la conversione degli abitanti della città di Ninive<sup>297</sup>.

---

<sup>294</sup> Mt 1,19

<sup>295</sup> TESTINI 1972, p.293

<sup>296</sup> S.V. *Endimione*, in *Enciclopedia Italiana*, XIII, Roma, 1932, pp. 954-955

<sup>297</sup> Gio 4,5

L'episodio dello Sposalizio succede, cronologicamente, al Sogno di Giuseppe; in esso Giuseppe, obbedendo all'invito dell'angelo, accoglie Maria come sua sposa. Nella letteratura canonica e apocrifa non si fa alcun riferimento alla celebrazione del matrimonio. Tuttavia, il fatto che nel Vangelo di Matteo si faccia riferimento all'intenzione di Giuseppe di ripudiare Maria in seguito alla scoperta della sua gravidanza<sup>298</sup> e la conseguente prova delle acque amare raccontata negli scritti apocrifi<sup>299</sup>, lascia pensare che tra i due vi fosse più di un semplice fidanzamento.

Nell'iconografia dello sposalizio sono rappresentati Maria e Giuseppe, colti nell'atto di tenersi per mano e, tra essi, un sacerdote che officia la celebrazione. Questo schema ricalca perfettamente la nota scena della *dextrarum iunctio*, iconografia molto a partire dagli ultimi decenni dell'età repubblicana in cui l'atto di stringere la mano costituisce il simbolo dell'unione matrimoniale. L'iconografia della scena rimase fin dalle sue origini sempre costante: il marito regge con la mano sinistra un rotolo, considerato l'atto ufficiale del matrimonio, mentre la moglie regge il lembo del mantello che le copre il viso<sup>300</sup>. Talvolta l'atto della *dextrarum iunctio* avveniva sopra un altare sul quale bruciava un fuoco, simbolo del carattere sacro del matrimonio<sup>301</sup>. Anche l'abbigliamento rimane invariato: Giuseppe, solitamente ritratto barbuto e non più tanto giovane, indossa una tunica esomide mentre Maria è vestita con tunica, palla e velo<sup>302</sup>.

Paolo Testini ritiene che l'aspetto dei due personaggi sottolinei il loro compito: l'abbigliamento della vergine esalterebbe, a suo giudizio, il suo ruolo di «regina delle vergini<sup>303</sup>», mentre l'abbigliamento dimesso di Giuseppe suggerisce l'umiltà al volere divino, sebbene la solennità del momento suggeriva un'altra rappresentazione<sup>304</sup>.

Come si avrà modo di vedere nel prossimo capitolo, i due episodi, tra loro complementari, ebbero un grande successo nell'arte funeraria romano-pagana e cristiana e non di rado, inoltre, è possibile incontrarli quali episodi singoli nelle arti minori.

---

<sup>298</sup> Mt 1,19

<sup>299</sup> Si veda la pagina seguente

<sup>300</sup> S.V. *Dextrarum iunctio*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, III, Roma, 1960, pp. 82-85

<sup>301</sup> IDEM, *ibidem*

<sup>302</sup> TESTINI 1972, p. 292

<sup>303</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo* 8,5

<sup>304</sup> IDEM, *ibidem*

### *La Prova delle acque amare*

L'episodio della prova delle acque amare fa parte della fase che precede la nascita di Cristo e, come si è avuto modo di illustrare nel primo capitolo, questa vicenda è raccontata nel *Protovangelo di Giacomo*, nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* e nel *Vangelo dell'Infanzia Armeno*. In tutte e tre le versioni, seppure con qualche piccola variante, viene raccontato l'episodio che coinvolge Giuseppe e la Vergine: dopo la scoperta della gravidanza di Maria, i due furono convocati al tempio dai sommi sacerdoti affinché fosse chiarita questa situazione. Il fatto che Maria, una delle giovani consacrate al tempio e affidata a Giuseppe, fosse rimasta incinta, provocava uno scandalo che metteva in dubbio la purezza di entrambi e, pertanto, era necessario l'intervento di Dio<sup>305</sup>. La coppia fu perciò sottoposta alla prova delle acque amare, una pratica molto antica e già nota nell'Antico Testamento<sup>306</sup>, capace di provare l'infedeltà delle donne e degli uomini adulteri. Dopo aver bevuto l'acqua e pronunciato il giuramento per cui, in caso di colpevolezza, sarebbe caduta su di loro la maledizione divina, nella versione offerta dal *Protovangelo di Giacomo*, Giuseppe e Maria furono inviati sul monte in attesa che l'«acqua amara di maledizione<sup>307</sup>» sortisse il suo effetto<sup>308</sup>. Nella versione offerta nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* i due dovettero compiere, per ben sette volte, il giro dell'altare<sup>309</sup>. Queste prove non sortirono su di essi alcuna conseguenza: i loro volti non si deformarono e fecero ritorno sani e salvi dal monte.

Questo episodio di ispirazione totalmente apocrifia trova posto all'interno del panorama artistico paleocristiano. L'iconografia più diffusa, estremamente semplice e riassuntiva, rappresenta l'episodio in un'unica scena: Maria e Giuseppe sono ritratti generalmente in compagnia di un angelo mentre recano in mano una coppa e una brocca. Come si vedrà nel capitolo dedicato alle immagini, esiste però un'altra variante molto diffusa in cui Maria viene rappresentata in compagnia di un sacerdote nell'atto di accostare le labbra alla coppa, mentre Giuseppe è rappresentato in una posizione defilata rispetto ai due personaggi. L'episodio si arricchisce dunque con due nuovi personaggi: l'angelo, generalmente rappresentato con le ali dispiegate, e il sacerdote colto nell'atto di offrire la coppa a Maria. Per comprendere che invece il personaggio rappresentato è Giuseppe

---

<sup>305</sup> MASSARA 2000, p. 95

<sup>306</sup> Cfr p.22

<sup>307</sup> MASSARA, *op. cit.*, p.95

<sup>308</sup> *Protovangelo di Giacomo* 16,1-3

<sup>309</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo* 12,1-3

diventa estremamente importante, dal punto di vista tipologico, la presenza della *virga* che, in questo caso, identifica, senza che ci sia alcun dubbio, il personaggio con Giuseppe. Questa iconografia, che fece la sua comparsa a partire del VI secolo, è considerata di origine orientale; a favore di questa tesi bisogna aggiungere che la maggioranza delle testimonianze artistiche è in avorio, materiale apprezzato in Oriente in cui nacque la tecnica dell'intaglio eburneo<sup>310</sup>.

### *Il Viaggio a Betlemme*

L'iconografia del Viaggio a Betlemme prende spunto dall'episodio che narra la partenza di Giuseppe e Maria che si recarono in Galilea per prendere parte al censimento indetto da Cesare Augusto<sup>311</sup>. Questo episodio è rappresentato in maniera molto schematica: Maria è rappresentata seduta su un'asina condotta, talvolta, dalla mano di un angelo, con Giuseppe al seguito della cavalcatura. Come già si è potuto constatare, gli episodi che coinvolgono l'infanzia di Cristo presentano molti dettagli desunti dai Vangeli apocrifi: in questo episodio, accanto a Maria e Giuseppe, si è spesso voluto riconoscere nella figura di un giovane in tunica e pallio uno dei figli di Giuseppe<sup>312</sup>. L'episodio del Viaggio a Betlemme, per il suo schema in cui ricorrono Maria, Giuseppe e l'asina, fu spesso scambiato con l'evento della Fuga in Egitto.

Sono due i dettagli che aiutano a identificare le scene: per quanto riguarda la Fuga in Egitto è la presenza del bambino in fasce mentre, per quanto riguarda, il Viaggio a Betlemme è di estrema importanza la collocazione di questo episodio all'interno di un ciclo narrativo tra la Prova delle acque amare e la Natività. Si ha una maggiore difficoltà nell'identificazione degli episodi quando questi sono rappresentati isolati; in questo caso i segni evidenti dell'avanzata maternità o la mano della Vergine posata sulla spalla di Giuseppe<sup>313</sup> rimandano all'evento del Viaggio a Betlemme mentre la presenza del bambino e il ventre non pronunciato di Maria possono alludere alla Fuga in Egitto<sup>314</sup>.

---

<sup>310</sup> TESTINI 1972, p. 301

<sup>311</sup> Lc 2,1-5

<sup>312</sup> *Protovangelo di Giacomo* 17

<sup>313</sup> *Protovangelo di Giacomo* 17

<sup>314</sup> Mt 2,13

## *La Natività*

L'episodio della Natività è senz'altro uno dei momenti più importanti della storia del cristianesimo: la sua rievocazione aveva lo scopo di affermare l'incarnazione del Salvatore e la realizzazione della sua profetizzata missione terrena. La rappresentazione di questo evento trova ispirazione sia negli scritti canonici che in quelli apocrifi, seppure con delle varianti.

Nei Vangelo dell'infanzia canonici di Luca e Matteo si racconta che la nascita di Cristo avvenne nella città di Betlemme. Sul luogo in cui si verificò questo episodio il vangelo di Matteo e quello di Luca offrono due versioni: Matteo non riporta alcun dettaglio nella descrizione della nascita ma afferma che i Magi, che dall'Oriente seguirono la stella per far visita al nuovo re dei Giudei, trovarono Maria e il bambino in una «casa<sup>315</sup>»; l'evangelista Luca afferma, invece, che Maria, dopo aver avvolto il bambino nelle fasce, lo mette in una mangiatoia perché «per loro non c'era posto all'albergo<sup>316</sup>». A ciò si deve aggiungere anche la visita dei pastori che, avvertiti dall'angelo del Signore della nascita del Salvatore, si recarono a Betlemme per far visita a Gesù<sup>317</sup>.

Ai personaggi appena menzionati, da considerare comunque non sempre fissi, nell'iconografia della Natività furono aggiunti il bue e l'asino, ricordati nelle profezie di Isaia<sup>318</sup> e Abacuc a cui si fa riferimento nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo*<sup>319</sup>. A questo particolare di matrice apocrifia si accosta un altro dettaglio che compare meno di frequente ma che, comunque, è di grande rilevanza per comprendere l'influsso che ebbero gli scritti apocrifi nella formulazione dell'iconografia della Natività: si tratta della presenza delle levatrici che, come si è già visto nel primo capitolo<sup>320</sup>, sono menzionate nel *Protovangelo*

---

<sup>315</sup> Mt 2,11

<sup>316</sup> Lc 2,6

<sup>317</sup> Lc 2,8-20

<sup>318</sup> Is 1,3: «Il bue riconosce il suo proprietario e l'asino la mangiatoia del suo padrone, ma Israele non conosce, il mio popolo non comprende»

<sup>319</sup> Nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* si può leggere: «E così si adempì ciò che era stato preannunziato dal profeta Abacuc, che aveva detto: “Ti farai conoscere in mezzo a due animali”». In verità, per quanto concerne questa profezia è stato rivelato dagli studiosi che si verificò un errore di traduzione. Come evidenziato da Marcello Craveri il testo greco dei Settanta, l'espressione “*en meso duo zoon*” (=in mezzo a due età, che è l'esatto pensiero di Abacuc (3,2): «Signore, ho udito parlare di te, ti temp, Signore, per l'opera tua. In questo tempo rinnova, in questo tempo falla conoscere»). ) stata tradotta in latino “*In medio duorum animalium*” (=in mezzo a due animali) per la sottile somiglianza tra il genitivo plurale di “zoè” (=età) e il genitivo plurale di “zoon” (=animale).

<sup>320</sup> Cfr. pp. 23-24

di Giacomo, nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* e nel *Vangelo dell'infanzia armeno*<sup>321</sup>. La presenza di queste donne, solitamente due, chiamate da Giuseppe per andare in aiuto a Maria che stava dando alla luce il bambino, ricorre assai frequentemente nelle rappresentazioni della Natività di provenienza orientale. Le donne sono rappresentate nell'atto di prendersi cura del bambino appena nato: mentre una versa dell'acqua in una fonte, l'altra è colta nell'atto di avvicinarvi il neonato per fargli il bagno. Appurate le varianti dovute alle diverse fonti di ispirazione, si può affermare che l'iconografia della Natività, a parte qualche eccezione, presenta uno schema fisso in cui sono rappresentati Maria, adagiata su un giaciglio e rappresentata in forma di mandorla o seduta, Gesù, addormentato nella mangiatoia con ai lati il bue e l'asino, mentre Giuseppe è talvolta rappresentato accanto a Gesù o, molto più spesso, in una posizione defilata ai lati della composizione<sup>322</sup>. Accanto a questi che sono da considerare i personaggi principali si trovano talvolta anche i pastori e le levatrici.

Per quanto riguarda la figura Giuseppe, oggetto di questo approfondimento, è interessante osservare come venga identificato, anche in questo episodio, nei panni di un uomo di una certa età. Rappresentato anziano e con una lunga barba, indossa generalmente una tunica esomide e un lungo pallio mentre con una sua mano sostiene o un arnese da lavoro, come ad esempio una sega<sup>323</sup>, oppure la *virga*, evidente richiamo ai modelli che rimandano a temi dello stesso ciclo narrativo. Ciò che colpisce maggiormente la mia attenzione è in assoluto l'atteggiamento con il quale viene ritratto Giuseppe: sebbene partecipi all'evento della Natività egli è rappresentato, quasi sempre, in una posizione marginale. Questo atteggiamento defilato è riscontrabile anche nelle rappresentazioni in cui si trova accanto alla mangiatoia: la sua mano sinistra, posta sotto il mento, sostiene il viso rivolto in una direzione opposta a quella del bambino.

A mio parere, questo gesto non deve essere considerato una casualità: è come se gli iconografi avessero voluto comunicarci qualcosa di cui, nei Vangeli canonici e in quelli apocrifi, non si fa riferimento. Ma di che cosa si potrebbe trattare? È possibile che in questo gesto si sia voluto preannunciare il messaggio dell'angelo che invitava Giuseppe a portare Maria e il bambino in Egitto? Oppure si cela una riflessione del mistero dell'Incarnazione di cui fu avvertito in sogno?

---

<sup>321</sup> CENTINI, FRANCHINO, 2009, pp. 46-51

<sup>322</sup> CONIDI 2000, p. 225-228

<sup>323</sup> TESTINI 1972, p. 315

Tutti questi interrogativi rimangono purtroppo senza risposta. A mio giudizio, l'atteggiamento di Giuseppe è spia della riservatezza che da sempre ha caratterizzato questo personaggio; si ricordi ad esempio quando, venuto a conoscenza della gravidanza di Maria, egli pensò di rinnegare la giovane in segreto mentre, secondo la legge del tempo, avrebbe potuto farlo pubblicamente. È come se questa volontaria esclusione rivelasse il grande rispetto e l'atteggiamento pudico di un personaggio che si inchina al volere divino mentre, con la mano sotto il mento, medita sul futuro che attende il bambino.

Appare molto più complesso ipotizzare un modello di ispirazione per la figura di Giuseppe. Paolo Testini si discosta da quanti hanno riconosciuto l'Ercole seduto di Lisippo come un valido modello iconografico per l'iconografia di questo specifico atteggiamento<sup>324</sup>, proponendo una possibile derivazione dalla Demetra, da lui riconosciuta come fonte iconografica per la figura di Maria ritratta in atteggiamento simile a quello di Giuseppe, seduta con la mano sotto il mento e con lo sguardo triste<sup>325</sup>.

#### *L'Adorazione dei Magi*

L'iconografia dell'Epifania trae ispirazione dal racconto di Matteo che ripercorre le vicende che spinsero i Magi dall'Oriente fino alla città di Betlemme per adorare il nuovo re dei Giudei<sup>326</sup>. I Magi, presentati nel passo di Matteo come dei pii sapienti appartenenti con tutta probabilità alla classe sacerdotale della religione persiana, vista sorgere la stella della natività, si misero in cammino alla volta del Salvatore<sup>327</sup>. L'evangelista Matteo non riferisce però il loro nome, il numero ed altri particolari che, però, vengono rivelati dagli scritti apocrifi. Nel *Vangelo dell'Infanzia Armeno* si può leggere che «questi re dei Magi erano tre fratelli: il primo era Melkon, re dei Persiani, il secondo Gaspar, re degli Indi, e il terzo Balthasar, re degli Arabi<sup>328</sup>». Come sottolineato da Francesca Paola Massara, l'esegesi tradizionale li ha sempre indicati come i rappresentanti delle nazioni pagane, assegnando ad ognuno dei doni da loro offerti un valore simbolico: la realtà per l'oro, la divinità per l'incenso e l'umanità per la mirra<sup>329</sup>.

---

<sup>324</sup> TESTINI 1972, p. 333

<sup>325</sup> *Ibidem*

<sup>326</sup> Mt 2,1-12

<sup>327</sup> MASSARA 2000, pp. 205-211

<sup>328</sup> *Vangelo dell'Infanzia Armeno* 11,3

<sup>329</sup> MASSARA 2000, p. 206

Lo schema iconografico più diffuso raffigura i Magi inginocchiati nell'atto di offrire i loro doni al bambino sostenuto da Maria; Giuseppe, come sostenuto in precedenza<sup>330</sup>, potrebbe essere indentificato nel personaggio che talvolta compare dietro lo sgabello in cui seduta la Vergine oppure al suo fianco sinistro. I Magi sono solitamente rappresentati con il loro caratteristico abbigliamento orientale: berretto frigio, una tunica corta e stretta in vita, pantaloni aderenti, un mantello e alti calzari. La Vergine indossa una lunga tunica e un mantello mentre il bambino è rappresentato ancora in fasce mentre tenta di sostenersi sulle ginocchia della madre. La figura che li accompagna, da me identificata come Giuseppe, ipotesi che trova sostegno in quanto affermato nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo*<sup>331</sup>, indossa una tunica esomide, abbigliamento riferibile a quello del vegliardo e già incontrato nelle precedenti iconografie.

La rappresentazione dell'*Adorazione* sembra trarre ispirazione dallo schema iconografico dei rituali della corte imperiale; questa corrispondenza trova conferma anche nella presenza del *suppedaneum* su cui posa i propri piedi la Vergine che conferendo solennità alla scena, sembra quasi identificarla un'imperatrice seduta in trono<sup>332</sup>.

#### *La presentazione al tempio*

Tra gli episodi in cui Giuseppe ricopre il ruolo di personaggio fisso vi è la Presentazione al tempio. In questa iconografia, tratta dal Vangelo di Luca, è rappresentato il rituale di purificazione: Gesù fu portato a Gerusalemme e, in osservanza della legge di Mosè, furono offerte due colombe al Signore. Il bambino fu accolto da Simeone, uomo giusto e pio che godeva nella grazia di Dio, e da Anna, profetessa della tribù di Aser<sup>333</sup>, la quale dopo la sua verginità era vissuta sette anni col marito<sup>334</sup>.

In questa iconografia sono rappresentati Maria che tiene in braccio il bambino, Giuseppe, il vecchio Simeone e la profetessa Anna. Gli iconografi hanno scelto di rappresentare il momento in cui Simeone avanza con le braccia aperte in direzione del bambino mentre Giuseppe, con lunga barba e lunghi capelli, è sempre ritratto abbigliato con tunica e pallio mentre reca nelle proprie mani le colombe, simbolo dell'offerta.

---

<sup>330</sup>Cfr. pp. 26-27

<sup>331</sup>Cfr. p. 26, nota 115

<sup>332</sup>MASSARA 2000, p. 206

<sup>333</sup>Lc 2,25-38

<sup>334</sup>*Vangelo dello Pseudo-Matteo* 15,3; Lc 2,36

Questa vicenda è narrata anche nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* in cui viene descritto il gesto di Simeone di accogliere il bambino tra le proprie braccia.

### *La fuga in Egitto*

L'episodio della *Fuga in Egitto* evoca uno dei sogni ammonitori di Giuseppe che viene avvertito dall'angelo del Signore di fuggire con Maria e Gesù per mettere in salvo la sua famiglia da Erode, il quale, sentitosi minacciato, aveva inviato i suoi uomini a cercare il bambino: «Su, alzati, prendi con te il bambino e sua madre e fuggi in Egitto e rimani lì fino a mio nuovo avviso. Erode infatti è in cerca del bambino per ucciderlo<sup>335</sup>». Nell'iconografia del *Sogno* Giuseppe, proprio come si è potuto vedere nell'iconografia del sogno precedente nel corso del quale l'angelo lo invitava ad accogliere Maria come sua sposa, è rappresentato sdraiato su un giaciglio con, accanto, l'angelo che lo avverte della minaccia di Erode. L'abbigliamento e l'aspetto di Giuseppe si può dire che, a parte qualche rara eccezione, rimangono invariati: egli indossa, come si è già visto nelle precedenti iconografie, una tunica con sopra un lungo pallio.

Per quanto riguarda invece la rappresentazione della *Fuga in Egitto*, la fonte ufficiale a cui fare riferimento è, senza dubbio il *Vangelo di Matteo* sebbene l'episodio sia citato anche nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, nel *Vangelo dell'Infanzia arabo-siriaco* e nella *Storia di Giuseppe il Falegname*. L'episodio si ricollega alla profezia biblica di Osea che, spiegando i rapporti tra Dio e il suo popolo, preannuncia: «e dall'Egitto chiamai mio figlio<sup>336</sup>». La rappresentazione della Fuga in Egitto segue lo stesso schema iconografico del Viaggio a Betlemme, con cui, talvolta rischia di confondersi se non fosse, come abbiamo già visto<sup>337</sup>, per la presenza di Gesù tra le braccia di Maria<sup>338</sup>. Come nel caso del Viaggio a Betlemme, la Vergine è rappresentata seduta su una giumenta guidata da Giuseppe e, talvolta, sono accompagnati da un terzo personaggio, identificato come uno dei figli di Giuseppe<sup>339</sup>.

Sporadicamente, accanto alla rappresentazione dell'episodio della Fuga in Egitto compare la rappresentazione di un'altra iconografia di derivazione apocrifa: la *conversione di Afrodizio*<sup>340</sup>. Giuseppe, Maria e il Bambino, giunti alla città di Sotine,

---

<sup>335</sup> Mt 2,13

<sup>336</sup> Os 11,2

<sup>337</sup> Cfr. p.30

<sup>338</sup> MASSARA 2000, p. 184-185

<sup>339</sup> *Protovangelo di Giacomo* 17

<sup>340</sup> CENTINI, FRANCHINO, 2009, pp. 134-135 *Vangelo dello Pseudo-Matteo* 23, 24

poiché non vi era nessun conoscente nella città che potesse ospitarli, entrarono nel tempio in cui erano collocate trecentosessantacinque statue di idoli, ai quali si tributavano, un giorno per ciascuno, onori divini<sup>341</sup>. Proprio all'ingresso di Maria e di Gesù all'interno del tempio si avverò la profezia del Isaia: «Ecco, il Signore cavalca su una nube leggera ed entra in Egitto. Vacillano gli idoli dell'Egitto davanti a lui e nel petto viene meno il cuore degli Egiziani<sup>342</sup>»; tutti gli idoli degli egiziani caddero e si distrussero.

Afrodisio, governatore della città, si precipitò subito al tempio con l'intento di punire i responsabili del crollo delle statue. L'iconografia della *Conversione di Afrodisio* rappresenta il momento in cui il governatore, entrato nel tempio, si accostò alla Vergine per venerare il Bambino che lei portava tra le sue braccia. Con questo gesto infatti egli considerava il bambino l'unico vero Dio, al cui cospetto si piegarono le statue degli idoli. Nell'iconografia di questo episodio sono rappresentati la sacra famiglia accompagnata da alcuni angeli e il governatore Afrodisio accompagnato dal suo seguito<sup>343</sup>.

---

<sup>341</sup> *Vangelo dello Pseudo-Matteo* 22,2

<sup>342</sup> Is 19,1

<sup>343</sup> MASSARA 2000, p. 185

# **SCHEDE**

## La capsella di Samagher

### Dettaglio del pannello posteriore



Datazione: fine IV- inizi V sec. d. C.

Materiale: avorio con guarnizioni in argento dorato

Dimensioni: 18,5X20,5X16,1 cm

Stato di conservazione: discreto, numerosi frammenti sono andati perduti

Provenienza: Samagher, cava di Valledlunga, Pola

Collocazione: Venezia, Museo archeologico. Inv. Gemme e Avori, 279/52

Bibliografia: ANGIOLINI 1970, BISCONTI 2009, GUARDUCCI 1978, LONGHI 2006, ANDALORO 2000

La capsella di Samagher, nota anche come la capsella di Pola, è un reliquiario a forma di scatola con coperchio piatto. La capsella, realizzata con un avorio particolarmente pregiato che oggi ha assunto un colore bruno scuro, è di piccole dimensioni e presenta una solida struttura e proporzioni equilibrate (ANGIOLINI 1970, pp. 5-7). Il cofanetto è costituito da cinque pannelli intagliati con figurazioni a bassorilievo: uno sul coperchio e quattro sulle facce della cassetta. Ogni pannello è composto da tre registri decorativi e da

una lastra inferiore recante motivi floreali che percorre l'interno perimetro inferiore del cofanetto. Il registro superiore è parte del margine inferiore del coperchio, mentre gli altri due, che incorniciano sopra e sotto i pannelli della cassa, sono occupati dalle scene principali (LONGHI 2006, p. 217). Agli angoli sono presenti rinforzi in lamina d'argento con decorazioni ad ovoli (GUARDUCCI 1978, p. 7). Il reliquiario fu rinvenuto nel 1906 all'interno di un ricettacolo nell'area sottostante l'altare della chiesa paleocristiana di Sant'Ermagora da alcuni operai che lavoravano nella cava di Vallelunga a Samagher (o Samagor) presso Pola (GUARDUCCI 1978, p. 5). La capsella, ridotta in frammenti, fu inviata nel 1907 dall'allora "conservatore dei monumenti del litorale" Antonio Gnris, al Kunsthistorisches Museum a Vienna, dove si tentò di ricostruire il suo aspetto originario fissando i frammenti su fusti di legno con l'ausilio di armature metalliche (BISCONTI 2009, p. 218; LONGHI 2006, p. 9). A partire dal 1960, grazie all'intervento di Rodolfo Pallucchini e di Bruna Forlati Tamaro, la capsella fu assegnata al Museo Archeologico di Venezia, dove si trova tuttora (LONGHI 2006, p. 10). Per quanto riguarda datazione e provenienza, Margherita Guarducci e Anna Angiolini sono concordi nel collocarla tra la fine del IV e la prima metà del V secolo attribuendo l'esecuzione ad un'officina romana (ANGIOLINI 1970, pp. 101-106; GUARDUCCI 1978, p. 11).

La capsella presenta su ogni lato una quadruplici divisione orizzontale che si ripete su ogni pannello. I lati del coperchio, costituenti la fascia superiore della capsella, presentano un motivo comune che si ripete su ogni fianco: quattro colombe, di cui si è voluto evidenziare il piumaggio, rappresentate di profilo e divise in due gruppi, con al centro una croce greca ornata da gemme dalla forma ovale e rettangolare. Il terzo profilo, costituente l'estremità superiore della capsella, presenta sulle quattro facce un motivo di agnelli, caratterizzati da un vello dalle linee ondulate e da una grossa coda ricurva, che escono da porte di città in muratura (GUARDUCCI 1978, pp. 13-15). Sulle facce anteriore e posteriore, quelle più larghe, gli agnelli rappresentati sono quattro, divisi in due coppie, mentre procedono verso una croce monogrammatica fiancheggiata dalle lettere *alpha* e *omega*, circondata da una corona d'alloro; sulle facce laterali, gli agnelli singoli procedono in direzione di una Croce latina (GUARDUCCI 1978, pp. 13-15). I pannelli centrali dei quattro fianchi della capsella e la parte superiore del coperchio contengono invece le scene più importanti e significative. Sul pannello del coperchio è rappresentata la *Traditio legis*: Cristo, posto al centro tra i suoi apostoli Pietro e Paolo, è colto nell'atto di consegnare il rotolo della Legge a Pietro (?) (LONGHI 2006, pp. 41-42). Il pannello anteriore presenta invece sei figure, intervallate da alberi di palma, che procedono in

direzione di un trono gemmato sotto il quale è posto un agnello rappresentato sulla sommità di un monte, evidente richiamo al monte *Sion*; ai lati del trono è possibile riconoscere solo le figure degli apostoli Pietro e Paolo (LONGHI 2006, p. 43). Il pannello posteriore presenta una struttura architettonica arricchita da sei colonne tortili che rimandano, secondo gli studiosi, al presbiterio dell'antica basilica Vaticana. La decorazione di questo pannello si caratterizza per la suddivisione spaziale dei personaggi in essa rappresentati: sul lato sinistro sono rappresentate due figure femminili, sul lato destro due figure maschili e al centro un uomo e una donna. La decorazione di questo pannello rimanda secondo gli studiosi alla rappresentazione della *memoria apostolica* (LONGHI 2006, pp. 53-54; (GUARDUCCI 1978, pp. 16-58). Il pannello sinistro riprende lo schema del pannello posteriore e presenta, inquadrati sotto le nicchie, tre diversi gruppi di personaggi: nei lati destro e sinistro sono rappresentati rispettivamente due donne e due uomini; al centro è possibile invece riconoscere un uomo che apre ad una donna e ad un bambino l'ingresso di un luogo sacro identificato da Margherita Guarducci come l'ingresso della Basilica romana di Santa Croce in Gerusalemme (GUARDUCCI 1978, p. 106). Il lato destro si presenta in uno stato di evidente degrado. A causa delle grandi lacune presenti sull'area sinistra e centrale del pannello, parte della composizione è andata completamente perduta: sono presenti solo le teste delle due figure maschili sul lato sinistro e la quasi totalità delle due figure femminili sul lato destro. Una grande lacuna nella zona centrale impedisce la lettura della scena in cui è solo visibile una figura femminile, identificata da Davide Longhi come una pellegrina, rappresentata con la destra



levata in atto acclamazione (LONGHI 2006, pp. 106-108). Il registro più basso è costituito da un ripetersi di rami d'alloro con foglie stilizzate, racchiuso entro listelli dentellati, con al centro una croce latina con i bracci leggermente espansi. Per quanto concerne la destinazione di questo oggetto, è possibile che la capsella fosse stata progettata come un semplice reliquiario riservato ad uso individuale.

Come evidenziato da Maria Andaloro, nel pannello posteriore della capsella è rappresentata una scena di incerta identificazione incorniciata da sei colonne tortili che sorreggono l'architrave e il baldacchino centrale, da lei individuata come la struttura marmorea che Costantino fece erigere sopra la tomba dell'apostolo Pietro (ANDALORO

2000, p.81). Per quanto riguarda l'identificazione dei personaggi rappresentati al centro della composizione sono state avanzate diverse proposte: secondo Margherita Guarducci si tratterebbe di due personaggi di rango imperiale in atteggiamento di riverenza sulla



tomba di San Pietro, il primo in gesto di acclamazione e la seconda in atteggiamento di preghiera (GUARDUCCI 1978, p. 96); secondo Davide Longhi si tratterebbe invece di una pellegrina colta nell'atto di porgere al personaggio di sinistra, probabilmente un

religioso, una pisside (LONGHI 2006, p. 100); per Anna Angiolini si tratterebbe invece di due sposi colti nell'atto di compiere dei gesti rituali e di preghiera che rimandano ad una memoria apostolica alla quale ci si recava in pellegrinaggio (ANGIOLINI 1970, p. 29). Come si può dedurre dall'osservazione del pannello, il personaggio maschile e quello femminile, di proporzioni inferiori rispetto agli altri personaggi perché rappresentati all'interno dell'edificio, indossano rispettivamente una tunica con il mantello e la *palla* con il manto. Le due figure sono separate da una struttura dalla forma di cassa dotata di un basamento su cui pare inginocchiarsi il personaggio femminile. La lacuna in prossimità della figura maschile impedisce di verificare se anche questa fosse adagiata alla base della struttura. Per quanto riguarda la gestualità è possibile osservare come la figura femminile regga tra le mani un oggetto, forse una ciotola, che pare avvicinare al proprio volto; la figura maschile invece è rappresentata nell'atto di allungare la mano destra. Sullo sfondo una nicchia, da cui emergono dei motivi decorativi, una croce al centro e ai lati le sagome di due personaggi. La gestualità di questi due personaggi, di cui è ancora dubbia l'identificazione, può ricordare quella del pannello della cattedra di Massimiano rappresentate la *Prova delle Acque Amare*. Qui, come nella cattedra del vescovo di Ravenna, la figura femminile, Maria, regge tra le proprie mani una ciotola dalla forma ovale che orienta alla sua bocca. Sono numerose le analogie con la formella eburna di Ravenna: entrambe le figure maschili, oltre ad interpretare gli stessi gesti, sono abbigliate allo stesso modo e hanno barba e capelli simili; affini anche l'abbigliamento e

l'atteggiamento della figura femminile con Maria, entrambe colte nell'atto di avvicinare alle proprie labbra la ciotola. A ciò si deve aggiungere che la cassa su cui Maria è inginocchiata e appoggia i propri gomiti, individuata dalla Guarducci come la tomba dell'apostolo Pietro, potrebbe essere interpretata anche come un altare. Il *Vangelo dello Pseudo-Matteo* descrive in maniera abbastanza dettagliata le modalità della prova: Giuseppe e Maria furono condotti al Tempio e chiamati davanti all'altare gli venne data da bere l'acqua amara di maledizione; dopo averla bevuta, secondo la tradizione biblica, avrebbero dovuto compiere ben sette volte il giro dell'altare. Se essi fossero stati realmente colpevoli l'acqua amara avrebbe fatto comparire qualche segno sui loro volti. La gestualità dei due personaggi rappresentati all'interno di un edificio e la presenza delle due coppie di uomini e donne ai lati della composizione in atteggiamento orante e di stupore, sono da spunto per nuove interpretazioni iconografiche.

## Dittico di Milano

### Dettaglio della Natività



Datazione: metà del V secolo

Materiale: Avorio scolpito

Dimensioni: 28,1X37,5 cm

Stato di conservazione: buono

Provenienza: Tesoro del duomo di Milano, inv. 1385

Bibliografia: BOVINI 1969, BOSSAGLIA CINOTTI 1978, VOLBACH 1977, VOLBACH 1978

Il dittico di Milano, è noto anche con il titolo di ‘dittico dalle cinque parti’, in quanto il fronte e il retro sono formati da cinque tavolette eburnee accostate l’una all’altra, viene datato alla metà del V secolo. Il dittico, caratterizzato da un intaglio particolarmente raffinato, presenta una composizione ben organizzata e una buona distribuzione delle singole parti. Come evidenziano le figure rappresentate all’interno di ghirlande nella parte superiore ed inferiore delle lastre eburnee, il dittico era destinato a ricoprire un Evangelario. Nei due pannelli di avorio gli episodi della vita di Cristo incorniciano le formelle centrali in cui sono rappresentati al centro l’*Agnus Dei*, entro una *corona triumphalis*, formata da frutti, spighe di grano e ramoscelli d’ulivo e da una croce formata da gemme ovali e rettangolari (BOVINI 1969, pp. 65-67). Il pannello costituente la

copertina dell'Evangelario presenta al centro una lamella con la rappresentazione dell'*Agnus Dei*; nella parte superiore è rappresentata la *Natività* con ai lati due tondi con i simboli degli evangelisti Luca e Matteo, l'Angelo e il Vitello alato; nella lamella verticale posta sul lato sinistro sono rappresentati gli episodi dell'Annunciazione presso la fonte, di ispirazione apocrifia, i Magi che indicano la stella e il Battesimo di Gesù; nella lamella verticale posta sul lato destro della composizione sono rappresentati nel primo riquadro una donna, probabilmente Maria, che accede al Tempio, Cristo tra i Dottori e l'Ingresso di Cristo in Gerusalemme; nel pannello inferiore, tra le due corone in cui sono rappresentati i busti degli evangelisti Luca e Matteo, è invece riprodotto l'episodio della Strage degli innocenti. Il pannello posteriore, presenta al centro una lamella con la rappresentazione di una Croce gemmata posta all'interno di un'architettura e collocata sopra una montagna da cui scaturiscono i quattro fiumi del paradiso; nella parte superiore è rappresentata la Visita dei tre Magi con ai lati due corone con i simboli del Leone alato e dell'Aquila; nella lamella verticale posta sul lato sinistro della composizione sono rappresentati la Guarigione del cieco, la Guarigione del paralitico che porta via il proprio lettino sulle spalle e la Resurrezione di Lazzaro; nella lamella verticale di destra sono rappresentati gli episodi di Cristo seduto sul Globo che riceve in offerta due corone, il Convito celeste e l'Obolo della vedova povera mentre nel pannello inferiore è rappresentato il miracolo della Trasformazione dell'acqua in vino alle nozze di Cana tra due corone con rappresentati i busti degli evangelisti Marco e Giovanni (BOVINI 1969, pp. 68-69). Il numero esiguo di personaggi rappresentato nelle singole scene, generalmente tre o quattro, ad eccezione nella lamella superiore ed inferiore della struttura, restituisce alla realizzazione del dittico una certa eleganza e scioltezza narrativa. Secondo il Bovini, l'esecuzione del dittico è da attribuire ad una bottega di artigiani di alta qualità (*eburarii*) attiva in quel periodo a Milano esperti nell'intaglio e nell'incastonatura di pietre preziose (BOVINI 1969, p. 70); di tutt'altro parere è invece Volbach che attribuisce il dittico, per i suoi caratteri tecnici e per l'iconografia, ad una scuola di Ravenna (BOSSAGLIA, CINOTTI 1978, p. 237; VOLBACH 1977, p. 13; VOLBACH 1978, p. 279).



Al centro della lastra superiore, tra due corone con rappresentati i simboli degli evangelisti Luca e Matteo, è rappresentato l'episodio della Natività. Da sinistra verso destra sono rappresentati Giuseppe, l'asino, il Bambino, il bue e la Vergine. Gesù, posto al centro della

composizione, è rappresentato in fasce assiso su quella che dovrebbe essere una mangiatoia riempita di paglia; in realtà la struttura che sostiene il Bambino non è stata realizzata in legno ma con delle pietre squadrate sopra cui è stato adagiato un manto dalle evidenti pieghe. Accanto alla mangiatoia vi sono il bue e l'asino, il primo posto sul lato destro e il secondo ai piedi di Gesù. La mangiatoia è sormontata da una struttura a baldacchino, quasi una tettoia, avente lo scopo di proteggere il Bambino. Sul lato destro della composizione è rappresentata Maria, seduta su una roccia. La Vergine indossa una lunga tunica ed è rappresentata nell'atto di avvicinare al proprio volto un lembo del mantello; il suo sguardo è rivolto in direzione di Cristo. Allo stesso modo, dall'altro lato, è rappresentato Giuseppe barbuto e con dei lunghi capelli con indosso una tunica esomide. Il padre putativo di Cristo, è rappresentato seduto su un masso con la mano destra posata su di esso mentre con la mano sinistra regge una sega la cui seghettatura della lama è stata rappresentata con estrema cura. La presenza di un oggetto legato all'arte della falegnameria rimanda alla professione svolta da Giuseppe e ricordata dalla fonte apocrifia relativa alla sua vita. Questo frammento è confrontabile con la porzione del pannello eburneo della cassetta di Werden conservato al Victoria and Albert Museum rappresentante l'episodio della Natività. In entrambi i frammenti eburnei la mangiatoia è sormontata dalla particolare struttura a baldacchino e Maria e Giuseppe sono rappresentati nel medesimo atteggiamento. Inoltre, in entrambe le rappresentazioni, Giuseppe reca nella mano sinistra la sega, attributo che lo identifica come falegname. Il pannello del Dittico di Milano si contraddistingue tuttavia per una migliore resa del rilievo e per una più precisa realizzazione. Mentre nel pannello di Werden la mangiatoia e la sega sono appena abbozzati, qui sono resi con particolare cura.

## Arco trionfale di Santa Maria Maggiore

### Scene dell'infanzia di Cristo



Datazione: 432-440

Materiale: mosaico

Dimensioni: non rilevabili

Stato di conservazione: molto buono

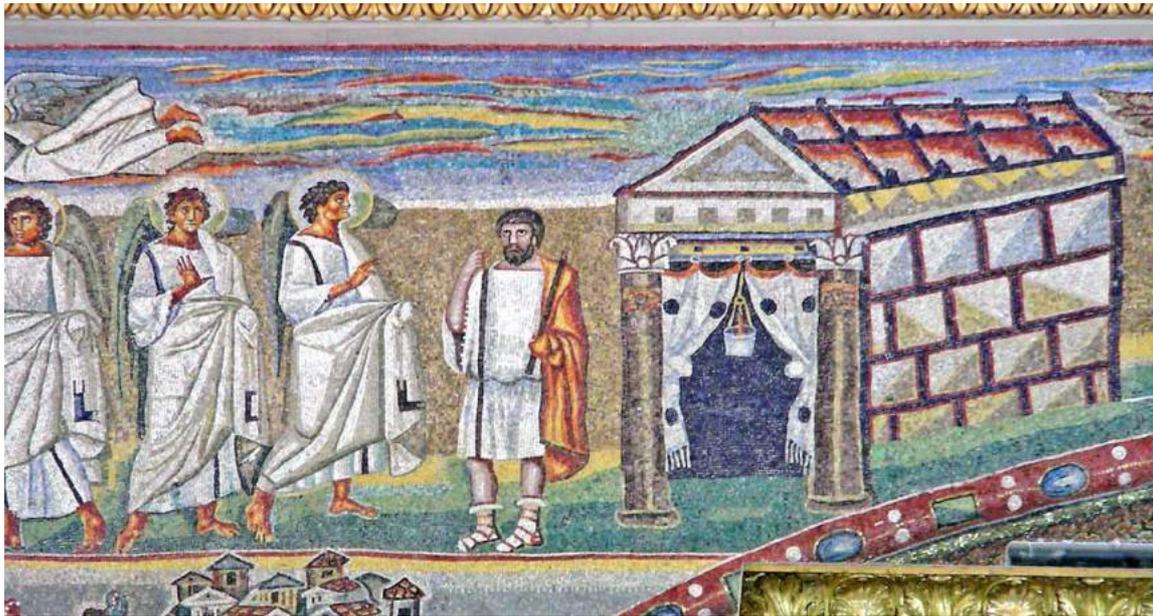
Provenienza: Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma

Bibliografia: CECHELLI 1956, DE BRUYNE 1936, GANDOLFO 1988, FERNANDEZ-ALONSO 1988, MARINI CLARELLI 1996

La decorazione musiva dell'arco trionfale di Santa Maggiore risale al tempo del pontificato di Sisto III, al quale si riferisce anche la costruzione dell'edificio. L'attribuzione a Sisto III è stata confermata dal *Liber Pontificalis* e da due iscrizioni coeve: la prima, ancora visibile, è collocata sull'arco trionfale mentre la seconda, ormai scomparsa ma di cui si conserva una memoria attraverso alcune sillogi altomedievali, era collocata sulla porta all'interno della facciata e conteneva la dedicazione della basilica alla Madonna, Madre di Dio: *Virgo Maria tibi Xystus nova tecta dicavi / digna salutifero munera ventre tuo. Tu genitrix viri te denique feta / visceribus salvis edita nostra salus / ecce tui testes uteri sibi praemia portant / sub pedibusque iacet passio cuique sua / ferrum flamma ferae fluvius saevumque venenum / tot tamen has mortes una corona manet*

(FERNANDEZ-ALONSO 1988, p. 20; GANDOLFO 1988, p. 87). L'iscrizione posta al centro dell'arco trionfale, precisamente sotto l'immagine del Trono divino affiancato dai Santi Pietro e Paolo, contiene invece la dedica del papa al popolo cristiano: *Xystus episcopus plebi Dei* (FERNANDEZ-ALONSO 1988, p. 20). La basilica a tre navate fu costruita per volontà di Sisto III all'indomani del Concilio di Efeso del 431 in cui venne definito il dogma della maternità divina di Maria e fu concepita come monumento per la glorificazione di Maria come Madre di Dio. Nella decorazione dell'arco trionfale, avente lo scopo di illustrare l'*Infantia Salvatoris*, è possibile osservare l'assenza dell'episodio della Natività, evento cruciale della storia di Cristo. Questa mancanza trova una spiegazione nella dedicazione della basilica alla Vergine: la decorazione dell'arco trionfale aveva come obiettivo quello di glorificare Maria, in accordo alla decisione del concilio di Efeso (FERNANDEZ-ALONSO 1988, pp. 20-21). La decorazione dell'arco trionfale è organizzata in scene condotte lungo registri sovrapposti. Il ciclo narrativo, interrotto al centro dal motivo del trono vuoto, dalla rappresentazione dei Santi Pietro e Paolo e dai quattro animali apocalittici (CECCHELLI 1956), inizia in alto a sinistra con la rappresentazione dell'*Annunciazione*, in cui Maria è ritratta seduta su un trono mentre fila la porpora; segue, senza soluzione di continuità, la rappresentazione dell'*Annuncio a Giuseppe*. Il racconto continua dall'altro lato dell'arco trionfale con la rappresentazione della *Presentazione al Tempio* e con il *Sogno di Giuseppe* in cui l'angelo gli ordina di fuggire in Egitto. Nel registro inferiore è rappresentata una particolarissima *Adorazione dei Magi*, al cospetto di Maria e Giuseppe, in cui Gesù è rappresentato seduto in trono; dall'altro lato si ha invece la rappresentazione dell'*Incontro con Afrodizio nella città di Sotina*, episodio di ispirazione apocrifa. Sul terzo registro, sono raffigurati a sinistra la *Strage degli Innocenti* e a destra i *Magi e gli scribi davanti ad Erode*. Il ciclo musivo si conclude con la rappresentazione delle città, come confermano le iscrizioni sovrastanti, di Gerusalemme, a sinistra, e Betlemme, a destra. La decorazione dell'arco trionfale è strettamente legata a quella delle pareti della navata centrale, il cui programma iconografico glorificava l'aiuto miracoloso offerto da Dio al popolo ebraico per la riconquista della terra promessa (GANDOLFO 1988, pp. 115-116).

## Miracolo della Verga



In alto a sinistra, sul primo registro, accanto alla raffigurazione dell'Annunciazione con la Vergine seduta in trono che fila la porpora destinata al Tempio, è rappresentato il *Miracolo della Verga*. Le due scene, rappresentate sullo stesso registro, sono disposte una di seguito all'altra; un angelo, il quarto da sinistra, fa da legante con la scena seguente in cui è rappresentato un quinto angelo rivolto in direzione di Giuseppe. La scena è ambientata su uno sfondo color oro che presenta nella parte superiore un cielo caratterizzato dalle più diversificate striature di colore. Giuseppe, protagonista indiscusso di questa scena, indossa una tunica che gli arriva alle ginocchia, un pallio di colore arancione brillante che gli copre il braccio sinistro e dei calzari molto particolari che gli arrivano fino a metà polpaccio sotto cui sembra indossare delle calze. Giuseppe, rappresentato con l'aspetto di un uomo forte dalla barba e i capelli che presentano delle striature più chiare, è posizionato tra l'angelo ed un edificio che presenta all'ingresso due colonne sormontate da un architrave. L'edificio, di cui l'artista ha sapientemente evidenziato i particolari della muratura e delle tegole, presenta al suo ingresso una tenda dai pannelli raccolti in due nodi in corrispondenza delle colonne con al centro una lampada accesa. Il fatto che la tenda all'ingresso sia stata volutamente rappresentata aperta, suggerisce che Giuseppe, con tutta probabilità, poco prima si trovasse al suo interno. Per quanto riguarda l'individuazione di questo edificio gli storici sono concordi nell'identificarlo come la dimora privata di Giuseppe, attribuendo a questa scena la

rappresentazione del *Sogno* in cui l'angelo messaggero gli appare per convincerlo a prendere Maria come sua sposa (GANDOLFO 1988, p. 109; CECHELLI 1956, pp. 203-204; DE BRUYNE 1936, p. 247). Sebbene questa scena sia preceduta dalla rappresentazione dell'Annunciazione, ci si trova davanti, a mio giudizio, al momento che precede o segue l'elezione di Giuseppe quale sposo di Maria, avvenuta tramite il miracolo della Verga e



raccontata negli scritti apocrifi. Questa proposta trova riscontro in numerosi particolari presenti all'interno di questa rappresentazione: innanzitutto, Giuseppe reca nelle proprie mani la verga, attributo che fu richiesto dai sacerdoti del tempio come strumento di elezione. Come è ricordato nel Vangelo apocrifo dello *Pseudo-Matteo* e nel *Protovangelo di Giacomo*, giunto il momento di dare in sposa Maria, la sorte cadde sulla tribù di Giuda. Tutti gli appartenenti a tale tribù furono invitati a presentarsi al tempio conducendo con sé una verga; al proprietario della verga dalla cui estremità sarebbe uscita una colomba, simbolo della volontà divina, sarebbe stata affidata Maria. Questa versione trova inoltre riscontro nell'individuazione dell'edificio rappresentato accanto a

Giuseppe come il tempio in cui fu convocato per prendere parte alla scelta. Il fatto che si tratti di un tempio e non di un'abitazione privata è visibile dal confronto con l'edificio rappresentato a sinistra dell'Annunciazione. In quest'ultimo l'ingresso dell'abitazione presenta i due pannelli di legno, realizzati con un motivo ad incrocio, socchiusi e, nella parte superiore, è possibile intravedere una tenda aperta e, non raccolta, come nel caso dell'ingresso dell'edificio collocato alle spalle di Giuseppe. Confrontando l'edificio accanto a lui con quello rappresentato nel primo registro del lato destro dell'arco, nella cui scena è ambientato l'episodio della *Presentazione al Tempio* al cospetto del sacerdote Simeone e della profetessa Anna, è possibile osservare come i due edifici presentino un ingresso molto simile: in entrambi la porta di accesso si caratterizza per la tendina aperta con al centro la lampada accesa. L'ipotesi che si tratti dell'episodio della Verga, quindi di un episodio di natura apocrifia, trova riscontro anche nella presenza di un altro episodio di totale ispirazione apocrifia rappresentato sul secondo registro del lato destro dell'arco: la *Conversione di Afrodizio*, in cui Giuseppe è rappresentato sempre con la verga nella mano sinistra, attributo che conferma l'ispirazione apocrifia di entrambi gli episodi.

## Presentazione al Tempio



In alto a destra si estende su quasi tutto il primo registro la rappresentazione dell'episodio della *Presentazione al Tempio*. Questa scena, popolata da numerosi personaggi, ha come protagonisti Maria, il Bambino, Giuseppe, la Profetessa Anna e Simeone. Un piccolo corteo composto da tre angeli accompagna Maria, il Bambino e Giuseppe. Maria è qui rappresentata come una regina; la semplice tunica con sopra il mantello e il velo che le copre il capo sono stati sostituiti da un abito gemmato e da una preziosissima collana degna di un'imperatrice. Sia la tunica che il mantello recano delle decorazioni preziose: gemme di diversi colori e decorazioni realizzate con fili di color porpora impreziosiscono i suoi abiti. Il capo scoperto mette in risalto una pettinatura molto ricercata e, ai lati del volto, è possibile riconoscere degli orecchini con dei pendenti a forma di perle. Con un gesto che si potrebbe definire tutt'altro che naturale, regge tra le proprie mani il Salvatore che, finemente abbigliato, indossa una tunica. Al centro della composizione, tra il Bambino e Simeone, sono rappresentati Giuseppe, un angelo e la Profetessa Anna. Giuseppe è raffigurato anziano: rispetto alla scena precedente il suo volto si caratterizza per capelli e barba bianchi. L'abbigliamento è tuttavia invariato: indossa una tunica che gli arriva alle ginocchia, un pallio arancione brillante sul braccio sinistro e dei calzari. Giuseppe è rappresentato nell'atto di presentare il Bambino alla Profetessa Anna e a Simeone: egli infatti porge le proprie mani in direzione di Anna mentre volge il proprio sguardo al Bambino tenuto in braccio da Maria. Di seguito a Giuseppe, in secondo piano,

è rappresentato un angelo, vestito di tunica e pallio, che assiste alla scena. La Profetessa Anna, come si può evincere dall'osservazione dei piedi in movimento, procede in direzione del Bambino. Anna indossa una lunga tunica e un mantello color porpora che le copre il capo e indica con l'indice della mano destra Gesù. Dietro di lei è Simeone che, colto nell'atto di compiere uno slancio, procede in direzione del Bambino a braccia aperte. Simeone indossa tunica e pallio, reca ai propri piedi dei calzari molto raffinati e mostra capelli e barba bianchi. Alle sue spalle una schiera di sacerdoti assiste alla scena, tranne uno che volge lo sguardo in direzione opposta, servendo da unione tra la rappresentazione di questa scena e quella successiva. I due sacerdoti immediatamente alle spalle di Simeone indossano la lacerna, il mantello dei sacerdoti ebraici, mentre gli altri indossano una tunica stretta in vita (GANDOLFO 1988, p. 112). Questa rappresentazione è verosimilmente identificabile con la *Presentazione al Tempio*: alle spalle di Simeone, accanto alla processione di sacerdoti che lo seguono, è possibile osservare un tempio sui



cui gradini sono rappresentate due tortore e due colombi. Sull'architrave, caratterizzato nella cornice inferiore da una serie di teste, è rappresentata una statua che ricorda il tipo della Dea Roma, peculiarità che, secondo Gandolfo, sottolineerebbe l'impronta romana dell'ambientazione (GANDOLFO 1988, pp.112). Questa rappresentazione mostra, nella sua totalità, un'iconografia che si discosta per diversi aspetti dalla

versione proposta nel Vangelo di Luca (2,22-38). L'evangelista racconta che, giunto il tempo della purificazione, Maria e Giuseppe, secondo la legge di Mosè, portarono Gesù al tempio per offrirlo al Signore; seguendo le prescrizioni della Legge del Signore tramandata da Mosè, affinché si compisse l'atto di sacrificio, era necessario che portassero con sé «una coppia di tortore o di giovani colombi». Come si può però osservare dalla rappresentazione, sui gradini del tempio di Simeone si riconoscono quattro animali, due colombi e due tortore, espressamente indicati nel vangelo extra-canonico dello Pseudo-Matteo (15): «Allora Giuseppe portò il bambino al Tempio del Signore, e siccome il bambino aveva ricevuto la circoncisione, offrirono per lui un paio di tortore e due colombi giovani». La concitata gestualità di Simeone ha lo scopo di

sottolineare il riconoscimento del Bambino che Maria tiene tra le braccia come il Messia. Simeone non è rappresentato in una posa consuetudinaria: egli sembra dirigersi affannosamente in direzione del Bambino e le sue mani sono velate dal mantello. Il Vangelo di Luca non fornisce alcuna informazione in merito a questa particolare rappresentazione; lo Pseudo-Matteo, invece, riferisce che Simeone, visto Gesù, si affrettò ad adorarlo e poi «*prendendolo nel suo mantello lo adorò di nuovo*». Una fitta rete di archi a tutto sesto fa da sfondo alla scena; è interessante osservare che i personaggi sono suddivisi in diversi gruppi: a sinistra vi è Maria e il Bambino seguita da due angeli; al centro vi è Giuseppe che, con un gesto eloquente, introduce Gesù al cospetto della Profetessa Anna e di Simeone, posto a capo dell'altro gruppo e seguito da una schiera di sacerdoti.

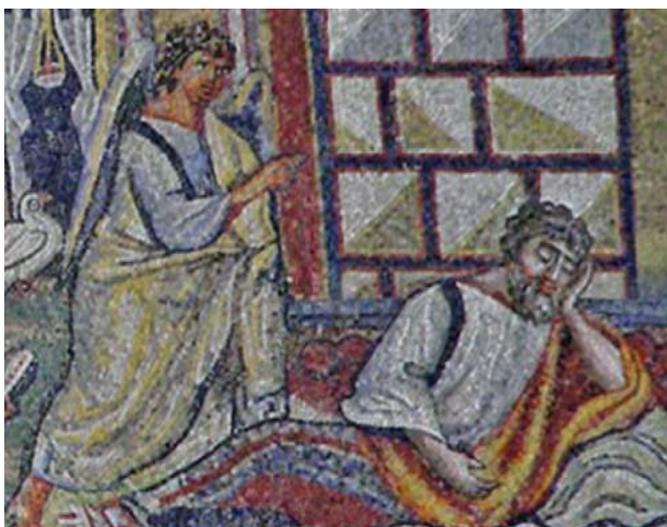
### Il Sogno di Giuseppe



Sull'angolo in alto a destra, accanto alla raffigurazione della *Presentazione al Tempio* che occupa quasi tutto il registro, è rappresentato il *Sogno di Giuseppe*. Questi è rappresentato assiso su un giaciglio chiaro con la mano sinistra posta a sostegno del volto. La parte

inferiore del suo corpo è coperta da un manto colorato. In questa rappresentazione Giuseppe ha barba e capelli corti di colore grigio con striature di bianco.

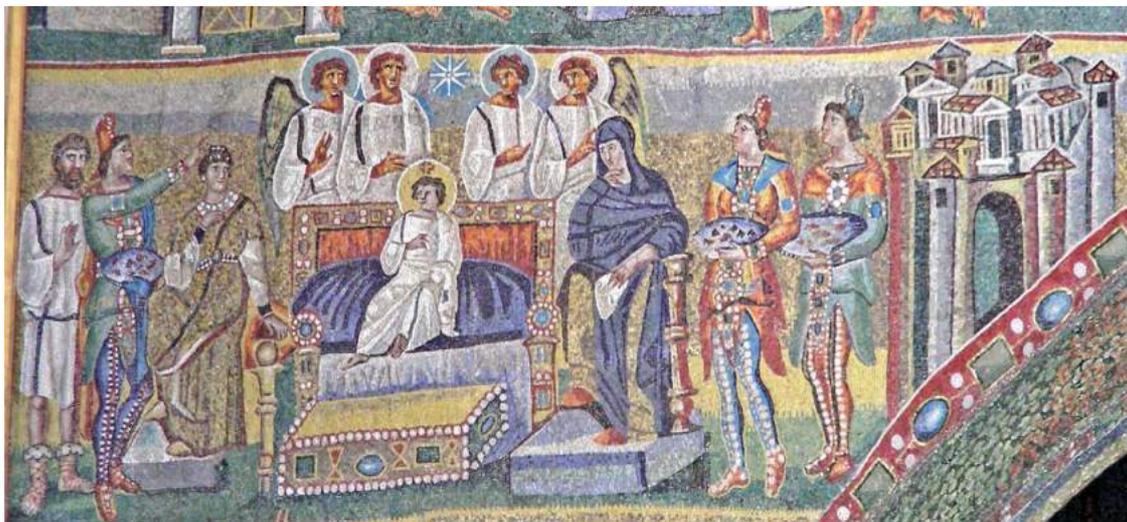
Come nelle precedenti rappresentazioni, indossa la tunica e il manto di un luminoso color arancione che gli copre il braccio sinistro e parte del busto. In corrispondenza dei suoi piedi è rappresentato un angelo che, come suggeriscono le pieghe del manto e il piede semi staccato da terra, procede in sua direzione. Questo episodio, collocato all'estrema



destra nel registro, è stato tagliato dalla parasta angolare rifatta dal cardinale Pinelli (CECHELLI 1956, p. 220). Questa scena, interpretata come il *Sogno di Giuseppe* che precede la Fuga in Egitto, è raccontata nella stessa versione nel Vangelo di Matteo (2,13) e nello scritto extra-canonico dello *Pseudo-Matteo*

(17,2) in cui l'angelo avverte Giuseppe dicendogli: «*Alzati e prendi il bambino e sua madre e fuggi in Egitto, e rimani là fin quando te lo dirò io; accadrà infatti che Erode cercherà il bambino per ucciderlo*». Non esiste alcun dubbio che si tratti del sogno che precede la fuga in Egitto e non del Sogno in cui l'angelo, invitando Giuseppe a prendere Maria come sua sposa, proclama l'innocenza di Maria. Vi è un dettaglio di natura cronologica che ci consente di screditare questa seconda interpretazione: se si fosse trattato del Sogno del dubbio, questo sarebbe stato collocato dopo l'*Annunciazione* e prima della *Presentazione al Tempio*. La scelta di collocare questa rappresentazione sull'angolo destro del primo registro è probabilmente dovuta ad una questione di spazio: il secondo registro infatti, a causa dell'andamento dell'arco, dispone di una minore porzione di superficie. È dunque possibile che gli iconografi abbiano scelto di collocare l'episodio in questa posizione in modo da creare un collegamento per la lettura della scena raccontata sul registro sottostante. Inoltre, in accordo a quanto sostenuto dalla Marini Clarelli, la rappresentazione del Sogno è collocata in modo da appartenere virtualmente al registro sottostante» in cui è rappresentata una scena che allude al soggiorno in Egitto.

## L'Adorazione dei magi



In alto a destra si estende su tutto il secondo registro la rappresentazione dell'episodio dell'*Adorazione dei Magi*. Questa scena, popolata da ben undici personaggi, reca sullo sfondo a destra, in corrispondenza dell'incurvatura dell'arco, la rappresentazione della città di Gerusalemme. Il margine sinistro di questo registro è stato interessato nel corso del novecento da una serie di integrazioni; infatti, a causa dell'inserimento di un semi-pilastro dovuto all'intervento del cardinale Pinelli, si è verificata la perdita di una grande quantità di superficie musiva, che ha determinato la scomparsa della figura di Giuseppe, la cui presenza è oggi dovuta alle integrazioni novecentesche (GANDOLFO 1988, pp. 112-113). Il padre putativo di Gesù, la cui ricostruzione è fedele alla sua rappresentazione



all'interno primo registro, è rappresentato sul margine sinistro della composizione. Accanto a lui vi è uno dei tre Magi abbigliato alla maniera orientale, che indica con il braccio destro la stella guida posta sopra il trono in cui è seduto il Bambino. In prossimità del trono è rappresentata Maria, elegantemente abbigliata con la mano destra sul petto e quella sinistra sul cuscino, che volge lo sguardo in direzione di Gesù. Al centro della composizione sono rappresentati Gesù bambino seduto sopra un grande cuscino posto sul trono impreziosito da gemme e perle, con alle sue spalle quattro angeli divisi in gruppi di due, intenti ad ammirare la stella posta sopra la testa del Bambino. A destra del trono, dalla parte opposta rispetto alla rappresentazione di Maria regina, è rappresentata una figura

femminile che, come riporta Cecchelli la Marini Clarelli, è stata variatamente interpretata come «*la Sibilla, l'Ecclesia ex circumcissione, l'Ecclesia ex gentibus, l'Ecclesia tout-court, la levatrice degli apocrifi, Eva, Anna madre di Maria, Rachele, la Sapienza divina e infine la stessa Maria che sarebbe così raffigurata due volte, come Vergine e come Madre*» (MARINI CLARELLI 1996, p. 336; CECHELLI 1956, p. 226). QUESTA FIGURA FEMMINILE, DI DIMENSIONI SUPERIORI A QUELLE DELLA VERGINE, È SPLENDIDAMENTE AMMANTATA. IL SUO VISO È RIVOLTO IN DIREZIONE DEL BAMBINO E POSA LA MANO DESTRA SOTTO IL MENTO MENTRE CON LA SINISTRA APPOGGIATA SOPRA UN BRACCIOLO TIENE UN ROTOLO SEMI APERTO. DIETRO DI LEI DUE MAGI, I CUI VOLTI SONO STATI RIFATTI, INDOSSANO UN BERRETTO FRIGIO; ANCHE ESSI, COME IL MAGO RAPPRESENTATO VICINO GIUSEPPE, INDOSSANO DEI CALZARI, UNA GIACCA MOLTO ADERENTE E UNA CINTURA. I MAGI, RAPPRESENTATI IN MOVIMENTO IN DIREZIONE DEL TRONO, RECANO NELLE PROPRIE MANI DEI PIATTI CON SOPRA DEI DONI.

### La conversione di Afrodizio



Nel secondo registro situato sul lato destro dell'arco trionfale è rappresentato l'episodio della *Conversione di Afrodizio*. Sul lato sinistro, seguendo l'andamento dell'arco, è rappresentata una città da cui esce un consistente numero di persone di diversa astrazione sociale, identificata come la città di Sotina. Il gruppo è preceduto da una figura in clamide affiancata sulla destra da un uomo con il torso semiscoperto, con la barba lunga e con una lunga verga in mano. Sul lato destro della composizione è rappresentata la Sacra Famiglia



con al seguito quattro angeli nimbati. Gesù indossa una tunica, un mantello e dei calzari. Giuseppe, subito dietro di lui, abbigliato con una tunica e un mantello color arancione, sostiene con la mano sinistra una verga, attributo di tradizione apocrifia. Accanto a lui vi è Maria che, come è possibile osservare nei registri precedenti, indossa un abito color oro con inserti preziosi. La scena qui rappresentata è stato interpretata come il miracolo della conversazione di Afrodizio, narrato nel testo extra-canonico dello Pseudo-Matteo (24) (MARINI CLARELLI 1996, p. 338). Secondo il racconto, Giuseppe, Gesù e Maria, giunti alla città egiziana di Sotine, non avendo alcuna conoscenza nel luogo presso cui potessero essere ospitati, entrarono nel tempio, detto il Campidoglio d'Egitto, causando l'immediata caduta e distruzione di ben trecentosessantacinque idoli. Afrodizio, governatore della città, subito avvertito dell'accaduto, si precipitò al tempio assieme a tutto il suo esercito. Giunto al cospetto del Bambino, anziché infliggere ai responsabili un castigo esemplare che tutti si aspettavano, si accostò a Maria e adorò Gesù, invitando tutti i cittadini a fare altrettanto. Nel mosaico manca tuttavia la rappresentazione di ogni tipo di riferimento architettonico che alluda al tempio, luogo nel quale si sarebbe svolto l'incontro.

## Reliquiario con pietre e frammenti lignei

### Scene della vita di Cristo

Datazione: VI sec. d. C.

Materiale: tempera su legno

Dimensioni: 24X18,5X4 cm

Stato di conservazione: molto buono

Provenienza: Palestina

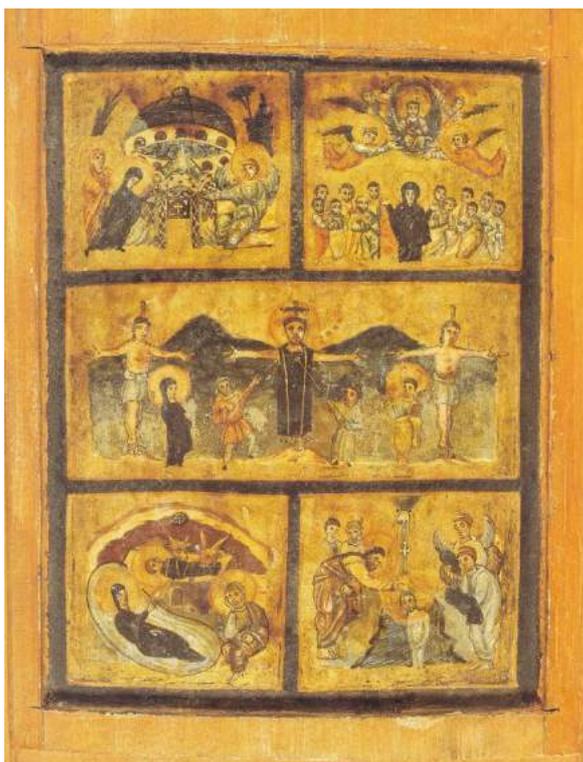
Collocazione: Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, inv. 1883 A-B

Bibliografia: DELLA VALLE 1990

Nel coperchio di questo reliquiario ligneo facente parte della collezione dei Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana sono rappresentate scene della vita di Cristo, Questa cassetta contiene nel suo vano interno una serie di pietre e frammenti lignei che presentano delle scritte in greco risalenti a prima dell'VIII secolo (DELLA VALLE 1990 p.140). Le iscrizioni in esse contenute

testimoniano la provenienza di questi reperti dalla Terra Santa; infatti, come riportato da della Valle, le iscrizioni ancora leggibili sono state tradotte in questo modo: «dal luogo vivificatore della Resurrezione», «dal Monte degli Ulivi», «da Betlemme» e «da Sion» (DELLA VALLE 1990 p.140). Lo studioso evidenzia inoltre la mancata concordanza tra le scene dipinte sul lato interno del coperchio mobile e il contenuto della cassetta e ipotizza che questo genere di cofanetti, costituenti al tempo oggetti di uso comune tra le classi elevate della società, venissero fabbricati indipendentemente da quello che sarebbe divenuto il loro contenuto. Le scene, posizionate nella faccia interna del coperchio, si sono conservate in un ottimo stato. Questa posizione, considerata svantaggiosa, ha permesso invece che le pitture si conservassero in un ottimo stato, tale da consentire l'individuazione e la lettura delle scene in esso rappresentate. Al contrario, il coperchio esterno, in cui è rappresentata una Croce all'interno di una mandorla posizionata in cima ad un monte identificabile come il Golgota, si presenta in uno stato di avanzato degrado.





La decorazione del pannello si compone da cinque scene suddivise in tre registri. Nel primo riquadro a sinistra del registro superiore, è rappresentato l'episodio delle Marie al Sepolcro alla presenza di un angelo, mentre nel riquadro destro è raffigurata l'Ascensione, in cui quattro angeli sorreggono la mandorla con all'interno rappresentato Cristo. Nel secondo registro è rappresentato in un unico episodio la Crocefissione di Gesù e dei due ladroni con Maria e San Giovanni. Sull'ultimo registro sono invece rappresentati l'episodio della Natività e del Battesimo di Gesù in cui

dall'altro spunta la mano di Dio che designa Cristo come suo figlio. Il reliquiario, grazie all'analisi degli episodi delle Marie al Sepolcro e della Crocefissione, è stato datato da Morey al VI secolo (MOREY 1926, pp 151-167 da DELLA VALLE 1990 p.140). La proposta fu accolta da Weitzmann che confrontò i due episodi con i soggetti rappresentati sulle ampolle di Monza e Bobbio, al Codice purpureo di Rossano Calabro (V-VI sec.) e alle miniature dell'Evangelario di Rabbula (Laurenz. Plut. I,56) (WEITZMANN 1974, pp. 31-57, da DELLA VALLE 1990 p.140).

Nel terzo registro in basso a sinistra della faccia interna del coperchio, è rappresentato l'episodio della Natività. Sullo sfondo di questa scena è rappresentata una sorta di insenatura al cui interno vi è Cristo in fasce con accanto il bue e l'asino. Il bambino, adagiato supino su un grande masso di pietra squadrato dalla forma di un parallelepipedo, è rappresentato avvolto in un manto scuro e presenta il capo nimbo. Su quella che idealmente dovrebbe rappresentare la mangiatoia, in prossimità del busto del bambino, sono rappresentate le teste del bue e dell'asino. L'insenatura, costituente la grotta a cui si collega la nascita di Gesù, è sormontata da un medaglione in cui è rappresentata una stella luminosa.

Nella parte anteriore della rappresentazione vi sono Maria e Giuseppe. La Vergine, reca un nimbo luminoso attorno al suo volto ed è rappresentata assisa sul suo giaciglio di forma ovale allungato che si adatta all'andamento del corpo della donna. Alla sua sinistra,

sull'angolo destro nel riquadro, vi è Giuseppe. Il padre putativo di Cristo è rappresentato con indosso una tunica e un pallio di colore scuro e con capelli e barba bianchi. Il capo di Giuseppe reca un nimbo di pari dimensioni di quello di Maria e Gesù. Il Vegliardo è rappresentato il braccio sinistro sulla gamba mentre con la mano destra sostiene il proprio volto, il cui sguardo è rivolto in basso a destra. Questa



espressione, comunemente definita come il “dubbio” di Giuseppe, merita, a mio giudizio una rilettura. I testi canonici e quelli apocrifi sono concordi nel collegare il “dubbio” di Giuseppe alla rivelazione della gravidanza di Maria, incertezza che viene presto risolta nel Sogno in cui l’angelo Gabriele, messaggero di Dio, gli assicura che la giovane non ha commesso alcun peccato e lo invita a prenderla come sua sposa, in quanto il figlio che lei porta in grembo sarà il Salvatore di Israele. Coerentemente a quanto scritto nei Vangeli canonici e apocrifi, qualora si trattasse del dubbio collegato alla scoperta della gravidanza di Maria, Giuseppe sarebbe rappresentato addormentato sul proprio giaciglio con accanto l’angelo. Proprio per questo motivo, per una questione non solo di natura cronologica ma anche iconografica, in quanto rappresentato santo con il nimbo in testa, ritengo sia sbagliato identificare questa posa con il “dubbio” collegato alla scoperta della gravidanza di Maria. Pertanto, ritengo sia possibile che si sia voluta voluto rappresentare un momento di riflessione, in cui il Vegliardo, distogliendo lo sguardo da tutto ciò che lo circonda, medita sul futuro della propria famiglia.

## Cattedra di Massimiano

### Parte anteriore dello schienale - Scene dell'infanzia di Cristo



Datazione: 546-556 d.c.

Materiale: avorio

Dimensioni: 150X65cm

Stato di conservazione: discreto

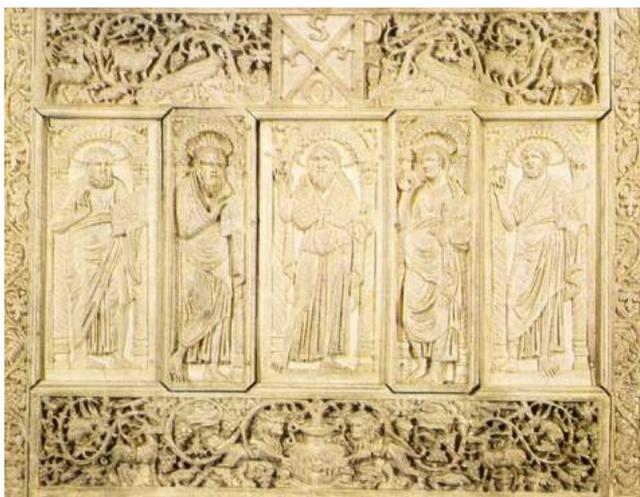
Provenienza: Costantinopoli

Collocazione: Museo arcivescovile di Ravenna

Bibliografia : BOVINI 1957, BOVINI 1972b, FARIOLI CAMPANATI 2005, PORTA 2005, RIZZARDI 2002, RIZZARDI 2009

La cattedra eburnea conservata nel Museo arcivescovile di Ravenna è stata attribuita al vescovo Massimiano, primo *archiepiscopus* di Ravenna, che figura accanto a Giustiniano nel mosaico di San Vitale. Massimiano, ordinato vescovo nel 546 da Giustiniano, fu subito inviato a Ravenna dove rimase fino al 556, periodo nel quale iniziò ad occupare una posizione di grande rilievo divenendo il Primate d'Italia, carica simile a quella del

vicario pontificio (RIZZARDI 2009, p. 229). Nel difficile periodo dello scisma dei Tre Capitoli, durante il quale molte chiese dell'Italia settentrionale si staccarono da Bisanzio, la diocesi di Ravenna, non più suffraganea di quella di Roma, estese la propria autorità sulle diocesi di Milano ed Aquileia. In questo particolare momento storico e religioso, Massimiano fu nominato da Costantino *archiepiscopus*, titolo che lo pose al di sopra di tutti gli altri vescovi (BOVINI 1972b, p. 148). La cattedra eburnea presenta al centro della fascia superiore del bancale un monogramma inciso che è stato interpretato con una certa sicurezza come *Maximianvs episcopvs*; questa interpretazione ha permesso di attribuire il monumento al periodo dell'episcopato di Massimiano (RIZZARDI 2002, p. 145). Nell'iscrizione è attribuito a Massimiano il titolo di *episcopvs*, vescovo; questa attribuzione, consente di circoscrivere la datazione della cattedra al periodo compreso tra il 546, anno in cui Massimiano è nominato vescovo, e il 547/549, data presunta della nomina ad arcivescovo (FARIOLI CAMPANATI 2005, p. 166). Inoltre, il monogramma intagliato nell'avorio corrisponde al monogramma inciso sul pulvino della chiesa di Sant'Andrea Maggiore, custode delle reliquie di Sant'Andrea e di altri santi martire e apostoli, la cui dedicazione risale all'epoca della permanenza di Massimiano a Ravenna (FARIOLI CAMPANATI 2005, p. 167). Tuttavia, nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* Andrea Agnello, descrivendo con grande attenzione le opere d'arte di Ravenna sino alla metà del IX secolo e gli arredi e gli oggetti sacri commissionati da Massimiano, non viene menzionata la cattedra eburnea di Ravenna (PORTA 2005, p. 278). Nella *Cronaca Veneziana* di Giovanni Diacono compare per la prima volta la notizia di una cattedra composta da tavolette artisticamente intagliate; Giovanni Diacono ricorda che la cattedra fu un dono del Doge Pietro Orseolo II all'imperatore Ottone III che si trovava al tempo a Ravenna e lì fu lasciato per volontà dell'imperatore (BOVINI 1957, p. 5). Come riportano Bovini e Porta, non è da escludere che la cattedra eburnea non sia la stessa quella di Pietro Orseolo donata dal Doge Veneziano all'imperatore e che, per cause non chiare, sia finita a Venezia o, come proposto Bettini, sia rimasta per ben quattro secoli nella Basilica di Santa Maria Formosa a Pola a partire dalla consacrazione episcopale di Massimiano (BOVINI 1957, p. 5). La cattedra, originariamente formata da trentanove formelle eburnee di cui dodici sono andate perdute, è oggi esposta al Museo arcivescovile di Ravenna. Nel 1956 è stata oggetto di una serie di interventi in cui i restauratori hanno sostituito l'intelaiatura lignea con l'attuale di plexiglass e hanno ricoperto le tavolette di legno, utilizzate da riempimento in corrispondenza degli avori mancanti, con pergamena il cui colore si accorda a quello dell'avorio (RIZZARDI 2002, p. 146; RIZZARDI 2009, p. 232).



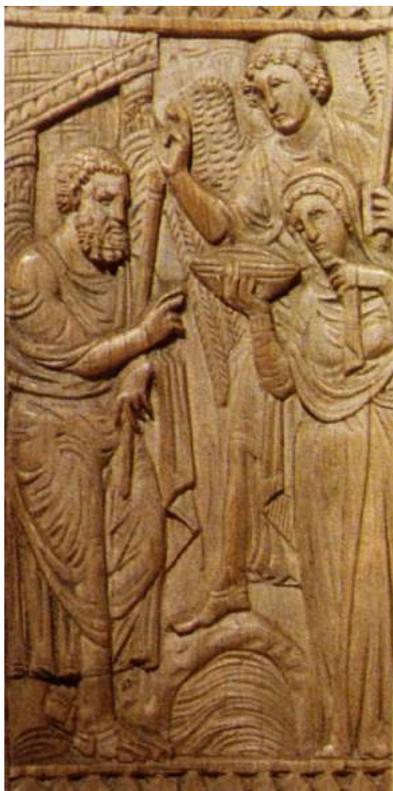
Sulla fronte della cattedra, in corrispondenza del bancale, all'interno di cinque formelle entro nicchie umbratili sorrette da colonne tortili sormontate da capitelli corinzi, sono rappresentati ai lati i quattro evangelisti in coppia e al centro San Giovanni Battista. I cinque pannelli sono incorniciati da fasce decorative ornate da numerosi

animali e da tralci di vite che si avvolgono e si snodano con un ritmo costante. Questo motivo a tralcio di vite funge da cornice non solo per queste formelle ma anche per tutte le altre tavolette che compongono la decorazione della cattedra. La delicatezza esecutiva di queste fasce decorative, oltre alla particolare precisione dell'intaglio delle singole scene, attribuisce all'intera composizione un effetto pittorico. La parte anteriore dello schienale, attualmente priva di tre tavolette, presenta nella cornice superiore un clipeo che racchiude l'immagine di Cristo Redentore. Nelle cinque tavolette superstiti sono rappresentati episodi relativi all'*Infantia Salvatoris*: *L'Annunciazione*, *La prova delle acque amare*, *Il sogno di Giuseppe* e *il Viaggio a Betlemme* e *La Madonna in trono con Gesù*. Nella parte posteriore dello schienale, di cui si conservano solo sette tavolette su sedici, sono rappresentati episodi della vita di Gesù: *Il Battesimo*, *L'ingresso in Gerusalemme*, *La refezione delle turbe*, *La moltiplicazione del pane e dei pesci*, *Il miracolo della conversione dell'acqua in vino alle nozze di Cana*, *La guarigione del cieco* e *La samaritana al pozzo*. Lungo i fianchi della cattedra, in corrispondenza dei braccioli, sono rappresentati i dieci episodi della Vita di Giuseppe l'ebreo, considerato prefigurazione di Cristo. In questi dieci pannelli sono rappresentati i seguenti episodi: *Annuncio a Giacobbe della morte di Giuseppe*, *Giuseppe gettato nel pozzo dai suoi fratelli*, *Giuseppe venduto come schiavo ai mercanti Ismaeliti*, *Giuseppe venduto dai mercanti a Putifar*, *Giuseppe accusato e incarcerato*, *Giuseppe che interroga i fratelli e fa arrestare Simeone*, *Giuseppe che fa riempire di grano i sacchi dei fratelli*, *Giuseppe spiega il sogno al Faraone*, *Giuseppe riabbraccia il padre Giacobbe* e *Il sogno del Faraone alla presenza delle sette vacche magre e delle sette vacche grasse*. Per quanto riguarda lo stile, nell'esame dell'esecuzione delle singole formelle è possibile osservare delle differenze stilistiche attribuibili a diverse maestranze. Le scene relative all'infanzia

di Cristo e ai miracoli sono state attribuite al medesimo scultore di scuola alessandrina o siriana (RIZZARDI 2009, p. 235). Le formelle rappresentanti la vita di Giuseppe, per i dettagli delle scene caratterizzate dalla presenza di numerosi personaggi e per la resa chiaroscura prodotta dall'incisività dell'intaglio, sono state attribuite invece ad un artista di cultura egiziana o siriana (PORTA 2005, p. 279). La diversità riscontrabile nella realizzazione delle diverse scene, secondo quanto proposto dalla Rizzardi, non è da considerarsi né di natura cronologica né di estrazione artistica degli scultori; a suo giudizio si tratta di un programma ideologico avente l'obiettivo di enfatizzare le scene raffigurate nel bancale e nello schienale attraverso l'utilizzo di un linguaggio aulico e solenne al fine di celebrare «*il processo di scesi tra il mondo terreno e divino*» (RIZZARDI 2009, p. 236). Non si tratta dunque di un'opera realizzata da diversi intagliatori di maggiore o minore livello artistico, bensì di un'opera unitariamente concepita e realizzata, in cui le differenze tra le varie parti «*sono volute e calibrate nell'ambito di una sapiente dislocazione gerarchica delle immagini*» (RIZZARDI 2002, p. 150). Per quanto riguarda invece la provenienza della cattedra, in cui si sono conciliate tendenze stilistiche diverse, spinge a credere che gli artisti che eseguirono quest'opera provenissero da un grande centro in cui circolavano maestranze di alta qualificazione artistica, come Costantinopoli (FARIOLI CAMPANATI 2005, p. 253).

## Prova delle acque amare

Nella seconda tavoletta, in ordine da destra verso sinistra, posta sul registro inferiore della parte anteriore del seggio, è rappresentato l'episodio apocrifo della *Prova delle acque amare*.



Questa piccola formella è composta da tre personaggi: Giuseppe, Maria e l'Angelo. Alle spalle di Giuseppe è possibile osservare due pilastri sormontati da un architrave che, per ragioni di spazio, è stato adattato alla superficie disponibile. Questo edificio è identificabile con il Tempio in cui Giuseppe e Maria furono convocati per essere sottoposti alla prova dell'acqua di maledizione. Giuseppe, ritratto stante sul lato sinistro della formella, è rappresentato con indosso una lunga tunica che gli arriva alle caviglie, un mantello e dei calzari. Con il suo braccio sinistro avvolge la verga mentre con quello destro sembra indicare Maria. Il suo volto, incorniciato da una folta barba e da lunghi capelli pettinati all'indietro, è caratterizzato da uno sguardo preoccupato. Difronte

a lui è Maria, rappresentata con indosso una lunga tunica che le copre i piedi e con il capo coperto da un mantello; con la mano sinistra tiene un lembo del manto, mentre con la destra sostiene una ciotola che avvicina al suo volto. Tra Maria e Giuseppe, in basso al centro, è rappresentato un piccolo dosso su cui posa il piede un angelo, testimone dell'innocenza della coppia. Questa rappresentazione ricalca l'episodio della *Prova delle acque amare* raccontato nel *Protovangelo di Giacomo* (15, 16) e nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo*(12). Un dettaglio di questa interpretazione mi induce a pensare che l'ispirazione di questo episodio derivi dal *Protovangelo di Giacomo* e non da quello *Pseudo-Matteo*: Maria e Giuseppe sono rappresentati ai lati di quello che sembrerebbe un piccolo dosso. Nello *Pseudo-Matteo* viene riferito che, bevuta l'acqua di maledizione, Giuseppe e Maria dovettero fare per ben sette volte il giro dell'altare, rituale necessario affinché nei loro volti si manifestasse il segno del peccato (12,2-3); nel *Protovangelo di Giacomo* è invece illustrato un altro rituale secondo cui i due, bevuta l'acqua amara, furono mandati al monte da cui non sarebbero ritornati se si fossero rivelati peccatori (16,2). È possibile dunque che quel piccolo dosso possa essere interpretato più

verosimilmente come un monte piuttosto che un altare o, come afferma il Bovini, come la fonte delle acque amare (BOVINI 1957, p. 23). L'atteggiamento di Giuseppe rappresentato mentre punta il dito in direzione della Vergine, è stato interpretato dal Bovini come un gesto di rimprovero nei confronti della Vergine dell'avvenuta gravidanza (BOVINI 1957, p. 21). A mio giudizio si tratta di un semplice gesto; l'artista ha forse rappresentato il momento immediatamente successivo al passaggio della coppa dalle mani di Giuseppe a quelle della Vergine; lo stesso sguardo accigliato di Giuseppe, raffigurato serio e con la fronte corrugata, alluderebbe alla preoccupazione nei confronti di Maria, affidatagli dai sacerdoti del Tempio.

## Il Sogno di Giuseppe e Il Viaggio a Betlemme

Nella prima tavoletta, posta a sinistra del registro inferiore della parte anteriore del seggio, sono rappresentati in un'unica formella gli episodi del *Sogno di Giuseppe* e del *Viaggio a Betlemme*. I due episodi dividono la scena in due parti: nella parte superiore è rappresentato Giuseppe sdraiato sul suo giaciglio avvolto nel suo manto mentre un angelo gli si avvicina allungando in sua direzione il proprio braccio destro. Questa scena è stata interpretata come il Sogno in cui l'angelo del Signore apparve a Giuseppe in cui, assicurandolo della verità delle parole della giovane, lo invitò a prendere Maria come sua sposa. Seguendo la lettura degli episodi rappresentati nel registro inferiore della parte anteriore del seggio, lettura che procede da sinistra verso destra, viene



spontaneo pensare che l'episodio del Sogno, a meno che non si trattasse nel Sogno che precede la fuga in Egitto, doveva essere rappresentato dopo l'*Annunciazione* e prima della *Prova delle acque amare*. Tuttavia, il ventre ingombrante di Maria, visibile nella rappresentazione della scena inferiore, e la *Natività* rappresentata su una formella del registro superiore, fa escludere che si tratti della rappresentazione del sogno ammonitore per la fuga in Egitto.

Nella parte inferiore della formella è invece rappresentato l'episodio dell'*Andata a Betlemme*. Che si tratti dell'andata a Betlemme e non della *Fuga in Egitto* è constatabile dal particolare che Maria, visibilmente incinta, è seduta sulla giumenta condotta da un angelo mentre, con il braccio destro, si appoggia a Giuseppe. Se si fosse trattato della Fuga in Egitto ci sarebbe stato anche Gesù, bambino, e Giuseppe sarebbe stato rappresentato a guida della giumenta. Nella scena sottostante sono rappresentati Maria, Giuseppe e un angelo. Giuseppe, rappresentato vecchio con lunga barba e lunghi capelli, indossa tunica e pallio e con le braccia, una presumibilmente dietro la schiena e una sul

ginocchio della giovane, sorregge Maria seduta sulla giumenta. Maria, di cui l'artista ha sapientemente evidenziato il ventre attraverso la resa delle pieghe della sua tunica, posa il braccio destro sulla spalla di Giuseppe e porta la mano sinistra sotto il mento. Accanto a lei vi è l'angelo che reca nelle proprie mani le briglie dell'asino i cui arti posteriori e anteriori sono rappresentati in movimento. Questa rappresentazione prende spunto dalla narrazione extra-canonica del *Protovangelo di Giacomo*, in cui si racconta che mentre erano in cammino per Betlemme Maria, seduta sull'asina, iniziò ad avere i dolori del parto e chiese a Giuseppe di poter scendere per trovare un luogo in cui rifugiarsi.

### La Natività



In corrispondenza del primo registro del seggio, nella parte centrale dello schienale, vi sono due formelle rappresentati la *Natività* e la *Vergine in trono con il bambino*. L'episodio della Natività è distribuito su diversi registri: nel registro inferiore vi è la Vergine, rappresentata assisa sul suo giaciglio ricoperto da un manto decorato con fiori e motivi geometrici. Maria, il cui viso è rivolto a sinistra, reca la mano sinistra sotto il mento. Accanto a lei, alla sua sinistra, è rappresentata un'altra figura femminile, con indosso una tunica e i capelli raccolti, che le si avvicina mostrandole il braccio destro che regge immobile. Alle loro spalle, collocati per una questione di spazi nella parte superiore della composizione, sono rappresentati Giuseppe, con capelli e barba lunghi, intento a badare al bambino in fasce rappresentato all'interno di una mangiatoia il cui basamento ricorda più un sarcofago. Dietro di loro vi sono il bue e l'asino, la cui testa è rivolta in direzione del bambino; tra di loro è rappresentata una stella dall'apparenza di un fiore, che ricorre anche nella scena successiva. La presenza della donna in prossimità della Vergine indica che la scena prende spunto dalla letteratura apocrifia. Questa donna è stata identificata come Salomè, la levatrice degli apocrifi. Infatti, come racconta il *Protovangelo di Giacomo* (20), Salomè, non credendo che una Vergine potesse partorire

senza peccato, si propose di verificare l'evento prodigioso appena accaduto all'interno della grotta. Così, durante il controllo nella natura di Maria, iniziò ad urlare dicendo: *«Maledizione alla mia empietà e alla mia incredulità! Poiché ho messo alla prova il Dio vivente, ed ecco la mia mano si stacca da me, arsa dal fuoco»*. L'artista ha scelto di rappresentare il momento successivo alla visita che la levatrice effettuò su Maria, quando, estraendo la sua mano questa divenne immobile; contrariamente a quanto affermato da Bovini è da escludere, a mio giudizio, che si tratti di una supplica alla Vergine poiché, secondo quanto riferisce Giacomo, subito dopo aver estratto la mano divenuta rigida Salomè si mise in ginocchia davanti al bambino (BOVINI 1957, p. 24).

#### La Vergine in trono con il bambino



In questa formella, collocata sul registro superiore della parte anteriore del seggio accanto alla *Natività*, è rappresentata la Vergine seduta in trono con il Bambino. Nella parte anteriore della formella è rappresentato Giuseppe stante, nella medesima posizione assunta nella formella della *Natività*. Il suo volto è leggermente inclinato e sembra allungare la mano. Sullo sfondo una stella, la cui forma a fiore ricorda quella della precedente formella. In primo piano sono rappresentati la Vergine seduta in trono con il bambino sopra le sue gambe e un angelo che occupa quasi la metà della composizione. La Vergine è seduta su un trono dotato di uno schienale e, con un'espressione serena sul volto, tiene saldamente con le proprie mani il bambino che pare protendersi in avanti.

Frammento di seta sargia con figurazione  
della Natività

Datazione: VIII-IX sec. d.C.

Materiale: frammento sciamito di seta sargia a cinque colori (rosso, verde, marrone, bianco e giallo), realizzato con catena di doppio filo; tracce di “cocciniglia polacca” e porpora

Dimensioni: 31,5X27,5, diam. 30 cm

Stato di conservazione: in generale buono, presenta una lacerazione nel lato sinistro



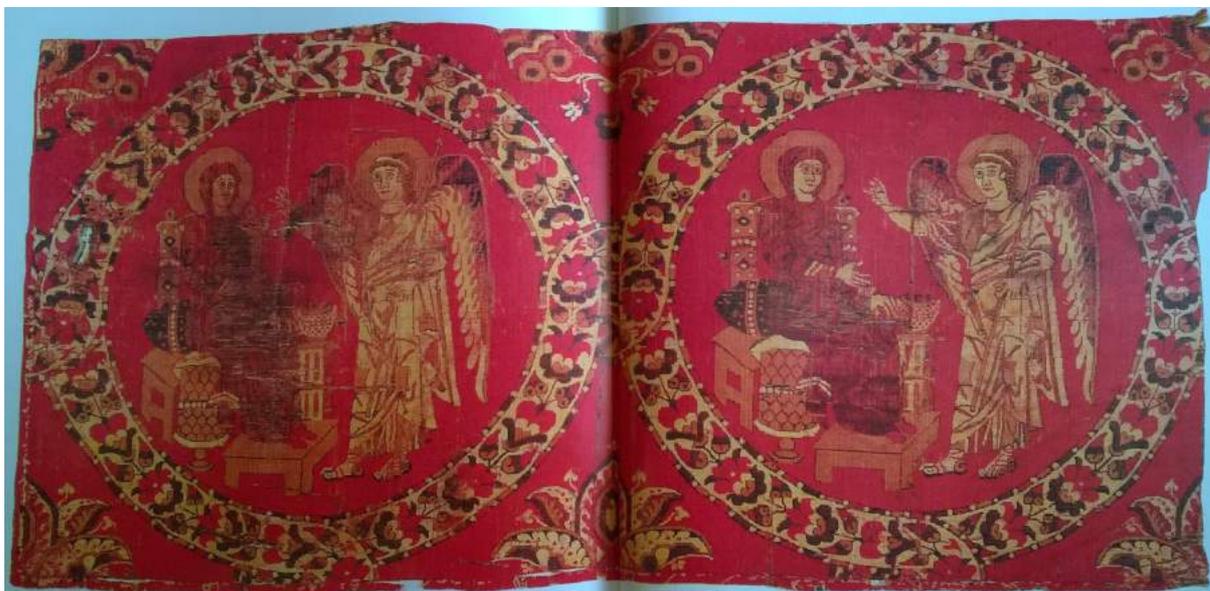
Provenienza: Tesoro della cappella del Sancta Sanctorum in Laterano

Collocazione: Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Cristiano, inv. 61258

Bibliografia: FARIOLI CAMPANATI 1982; FARIOLI CAMPANATI 1990; GRABAR 1966

Frammento di seta sargia a cinque colori, oltre la porpora di cui è tinto l'abito della Vergine, rappresentante la Natività di Cristo. Assieme al frammento inv. 61231, utilizzato come rivestimento di una cassetta-reliquiario in argento conservata nel Museo Cristiano (inv. 61907), e rappresentante l'episodio dell'*Annunciazione*, è considerato parte del medesimo tessuto serico. Il frammento, mutilato sul lato sinistro da un taglio quasi obliquo, si caratterizza per uno sfondo rosso carminio da cui emergono le rappresentazioni dei personaggi inquadrati all'interno di un clipeo che si contraddistingue per la sua ricca cornice fitoforme al cui interno, su uno sfondo bianco, è rappresentato un

susseguirsi di calici di fiori stilizzati (FARIOLI CAMPANATI 1982, p. 423) le cui foglie recano un motivo a cuore. L'estremità della cornice è caratterizzata da un'esile filettatura



che conferisce eleganza all'intera rappresentazione: in essa sono disposte delle piccole perle e segmenti di colori alterni (verde, rosso e giallo). Di estremo interesse anche la composizione geometrica della cornice: non si tratta infatti di un clipeo tradizionale. Dall'osservazione dell'altro frammento in cui è illustrato l'episodio dell'*Annunciazione* è possibile osservare come, in corrispondenza delle due circonferenze, i nastri costituenti le cornici dei due diversi episodi si intreccino tra di loro rendendo complesso, anche in assenza degli altri frammenti, la possibile individuazione non solo dell'origine del motivo ma anche la sua fine. All'esterno della cornice, in corrispondenza degli angoli del frammento di seta, sono rappresentati dei motivi floreali.

All'interno del clipeo sono riprodotte le maestose figure di Giuseppe, della Vergine e del Bambino dietro al quale sono rappresentati su uno sfondo montuoso l'asino e il bue. L'estrema precisione dedicata ai soggetti, l'utilizzo della porpora nell'abito della Vergine e le dimensioni con cui sono rappresentati i personaggi suggeriscono una provenienza orientale. Allo stesso modo le connotazioni stilistiche "delle figure rese in modo angoloso e segnato, caratterizzate dai grandi occhi sbarrati e dal naso largo, riportano all'ambito culturale siriano" (FARIOLI CAMPANATI 1990, p.152). Il frammento in questione fu rinvenuto nel 1905 nel Tesoro della cappella del Sancta Sanctorum assieme ad altre stoffe all'interno di reliquiari datati tra l'VIII e il IX secolo d.C., compresi tra l'età di Leone III

e quella di Pasquale I. A questo proposito risulta estremamente interessante un contributo contenuto all'interno del *Liber Pontificalis* relativo a papa Leone III che ricorda la donazione di una tela dalle simili caratteristiche fatta alla basilica di S. Apollinare in Classe. La *veste sirica* ricordata da papa Leone III doveva avere “*rotas siricas habentes storias Aduniatione seu Natale Domini nostri Iesu Christi atque Passionem et Resurrectionem, nec non et in caelis Ascensionem atque Pentecosten*” (*Liber Pontificalis*, II, pp.31-32). Il rinvenimento delle altre stoffe conservate all'interno dei reliquiari e la possibile committenza papale ad opera di Leone III, hanno permesso di collocare la datazione del frammento tra l'VIII e il IX secolo. La preziosa ornamentazione floreale presenta sul lato sinistro della composizione la maestosa figura della Vergine la cui postura, nobile ed elegante, ricorda quella del frammento dell'*Annunciazione* sebbene, in questo caso, essa non sia seduta su un trono ma su una roccia di cui si può scorgere una parte sotto i suoi piedi. Maria indossa abiti purpurei, un lungo *maphorion* che le copre il capo e dei calzari di colore rosso porpora. La sua posa è estremamente raffinata e il suo sguardo fisso è proiettato all'esterno dell'episodio rappresentato. In corrispondenza, dal lato opposto, è rappresentato Giuseppe avvolto da un mantello bianco che lascia scoperta la spalla destra da cui si intravede la tunica rosso porpora. Al pari della Vergine è presentato con la postura e la raffinatezza di un personaggio regale: il lungo mantello che giunge fino ai piedi, adagiati su una roccia, lascia intravedere i suoi sandali. In questo frammento Giuseppe è rappresentato con barba e capelli. Il marrone vivo dei suoi capelli – i tratti più chiari, come nel resto del frammento, sono dovuti all'usura della tela – tradisce la sua giovinezza. In questo frammento è possibile osservare la partecipazione di Giuseppe alla scena: sebbene abbia lo sguardo rivolto a sinistra rispetto al bambino, egli non è rappresentato con la mano sotto il mento mentre, con il volto chino in direzione opposta alla scena, rivolge le spalle agli altri personaggi. Al centro della composizione è rappresentato il bambino all'interno della mangiatoia segnalata dalla presenza di lunghe assi posizionate verticalmente, attorno alla quale sono rappresentati il bue e l'asino in atto di adorazione. La particolarità della mangiatoia, le cui caratteristiche formali rimandano più ad un altare, il modo in cui le fasce ricoprono il corpo del bambino e l'ambientazione dell'intera scena, sembrano voler prefigurare la morte di Cristo

Lo sfondo roccioso alle spalle dei due animali e la formazione rocciosa ai piedi di Maria e Giuseppe, rimandano alla letteratura apocrifia in cui si fa riferimento ad “*una grotta sotterranea, in cui non c'era mai stata luce, ma sempre tenebre, perché non riceveva la luce del giorno*” ma che all'ingresso di Maria “*cominciò ad avere splendore e a rifulgere*

*tutta di luce*” (*Vangelo dello Pseudo-Matteo* 13,2). Per quanto concerne l’origine della scena è estremamente interessante il contributo di Andrea Paribeni che riconosce in questa scena alcuni spunti di origine paleocristiana: la particolare forma della mangiatoia in cui è adagiato il bambino, la posa composta ed elegante delle Vergine ma, soprattutto, l’eccezionale risalto che viene dato alla figura di Giuseppe “avvolto da un manto animato da piaghe scultoree” (Paribeni 1994, p. 178) che rimanda all’iconografia del Filosofo. Circa il suo utilizzo è noto che “immagini bibliche o evangeliche racchiuse entro medaglioni, potevano tappezzare gli zoccoli in muratura delle chiese” (GRABAR 1966, p.336). Non è dunque da escludere, secondo quanto suggerito da Grabar, che il frammento di seta rappresentante la *Natività*, così come quello ad esso associato dell’*Annunciazione*, fossero stati realizzati per questo scopo; tuttavia non se ne può avere la completa sicurezza a causa degli esigui frammenti pervenuti. A questo proposito è interessante citare il caso di Santa Maria Antiqua dove, sullo zoccolo dell’abside, era possibile vedere un’imitazione di tessuto istoriato con una scena evangelica entro un medaglione attaccato al muro e il caso di della cappella di Bait in Egitto dove, sempre sullo zoccolo, era presente un’imitazione del tessuto rappresentante una serie di *emblemata* che evocavano episodi del combattimento di David e Golia (GRABAR 1966, p. 336).

## Pannello della Cassetta di Werden

### Il Sogno di Giuseppe e la Prova delle Acque Amare



Datazione: IX sec. d.C.

Materiale: Avorio scolpito

Dimensioni: 4,5X25,3X15,5 cm

Stato di conservazione: buono

Provenienza: Basso Reno, Germania

Collocazione: Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 149-1866

Bibliografia: VOLBACH 1977, BECKWITH 1958, TESTINI 1972; VOLBACH 1978

Il pannello con rappresentati il Sogno di Giuseppe e la Prova delle Acque Amare è una delle tre formelle facenti parte di un cofanetto proveniente dall'abazia di Werden, nell'area del Basso Reno. Nei tre pannelli eburnei conservati nel Victoria and Albert Museum, sono rappresentati una serie di episodi tratti dal Nuovo Testamento e dai Vangeli Apocrifi. Altri pannelli, che si ritiene appartengano allo stesso gruppo, si trovano nei musei di Berlino, Tolosa e Nevers, e un altro possibile pannello, con la rappresentazione di Cristo che discute con i Dottori, è conservato al British Museum (BECKWITH 1958, p. 3, VOLBACH 1978, p. 282). Allo stesso gruppo appartengono anche tre pissidi, una si trova ancora a Werden, una nel Musée Départemental di Rouen e la terza nel Museo del Bargello Firenze (VOLBACH 1977, p. 30). Da sinistra verso destra sono rappresentati gli episodi dell'*Annunciazione*, il *Sogno di Giuseppe*, la *Visitazione* e la *Prova delle Acque Amare*. L'influenza apocrifia è visibile, oltre che nella *Prova delle Acque Amare*, nella rappresentazione dell'*Annunciazione* in cui Maria, come è descritto nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* (9,1) e nel *Protovangelo di Giacomo* (11,2), è rappresentata inginocchiata alla fonte con una brocca in mano. Nella seconda e nella terza scena rappresentate nel pannello eburneo è possibile scorgere la figura di Giuseppe. La seconda scena illustra il *Sogno di Giuseppe*, sogno che, contrariamente alla tradizione neotestamentaria ed apocrifia, è rappresentata prima della *Visitazione*. In questo frammento Giuseppe, che



indossa una tunica, è rappresentato adagiato non troppo comodamente sopra il suo giaciglio, con il gomito destro su una serie di cuscini e il braccio sinistro sulla nuca mentre incrocia le gambe. Alla sua destra appare un angelo dalle grandi ali che indossa tunica e pallio, colto nell'atto di benedire Giuseppe. Questa rappresentazione aveva lo scopo di evocare l'episodio del Sogno raccontato nel Vangelo di

Matteo (1,20) e nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* (11,1) e nel *Protovangelo di Giacomo* (14,2). In questo episodio si è scelto di rappresentare il momento che segue la scoperta della gravidanza di Maria, in cui Giuseppe, colto dallo sconforto, pensa di rimandare in segreto la giovane (Mt 1,20); durante la notte gli appare però in sogno un angelo del Signore che lo rassicura e lo invita ad accettare Maria come sua sposa (TESTINI 1972, pp. 294-295). In questo frammento Giuseppe, in accordo alla versione proposta dalla tradizione neotestamentaria, è rappresentato nei panni di un giovane forte. La lettura segue con la rappresentazione dell'episodio della Visitazione in cui Maria si reca da sua cugina Elisabetta, anch'essa benedetta dal Signore con il dono di un figlio (Lc 1,13). L'ultima scena del pannello in cui si ritrova la figura di Giuseppe rappresenta il momento che precede la *Prova delle Acque Amare*, episodio narrato nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo*: «Avvenne in seguito che si diffuse la voce che Maria era gravida. E Giuseppe, arrestato dagli inservienti del Tempio, fu condotto davanti al pontefice. [...] Si radunò allora tutta la moltitudine di Israele, che non si poteva nemmeno contare, e anche Maria fu condotta al Tempio del Signore». I personaggi rappresentati in questo episodio, da



sinistra verso destra, sono rispettivamente Maria, l'angelo e Giuseppe. Le tre figure, disposte quasi in processione, sono dirette al Tempio, sintetizzato da una struttura architettonica di ridotte dimensioni che presenta nella parte inferiore una piccola scala di accesso. Giuseppe, come viene descritto dai Vangeli apocrifi, è

rappresentato come un uomo maturo ed è prossimo all'ingresso del Tempio. Secondo la versione proposta dal *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, egli fu condotto davanti al pontefice, quindi al Tempio, prima di Maria; ciò spiegherebbe il motivo per il quale sia stato

rappresentato in prossimità della porta d'ingresso. Tra Giuseppe e Maria, elegantemente abbigliata (BECKWITH 1958, p. 10), è rappresentato un angelo, probabilmente lo stesso dell'Annunciazione e del Sogno che indossa tunica e pallio, con il braccio destro alzato, forse in atto di benedizione, mentre volge il proprio sguardo verso Maria. La rappresentazione di questo episodio precede, cronologicamente, quella della *Prova vera* e propria in cui, come viene descritto nel *Vangelo dello Pseudo-Matteo* (12,2-4) e nel *Protovangelo di Giacomo* (14,2), a Giuseppe a Maria viene data da bere l'acqua amara di maledizione che avrebbe evidenziato, laddove essi fossero venuti meno alle regole del Tempio, il peccato nei loro volti.

### La Natività



Datazione: IX sec. d.C.

Materiale: Avorio scolpito

Dimensioni: 4,5X25,1X15,5 cm

Stato di conservazione: buono

Provenienza: Basso Reno, Germania

Collocazione: Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 149A-1866

Bibliografia: VOLBACH 1977, BECKWITH 1958, TESTINI 1972

Il pannello con rappresentata la Natività è una delle tre formelle facenti parte di un cofanetto proveniente dall'abazia di Werden, di cui si conservano altri due pannelli nella collezione medievale del Victoria and Albert Museum di Londra. Nel pannello in questione, che assieme agli altri pezzi era parte del medesimo cofanetto d'avorio, sono rappresentate tre diversi episodi. Partendo dal margine sinistro sono rappresentati i tre Magi che vedono la stella, la Natività ambientata in uno spazio aperto e, a destra, l'Adorazione dei Magi (BECKWITH 1958, pp. 1-2). L'episodio della Natività occupa la parte centrale del pannello; sebbene la scena segua lo schema tradizionale, in cui sono

rappresentati Giuseppe, Maria, il Bambino, l'asino e il bue, sono presenti numerosi dettagli innovativi. Maria, rappresentata seduta su una roccia dalle sembianze di un trono, in quanto dotata anche di una spalliera su cui la giovane posa il braccio sinistro, assume



una posa regale; al centro della composizione vi è Gesù in fasce adagiato su una mangiatoia di legno, da cui fuoriescono dei ciuffi di paglia. La porzione di spazio in cui è collocata la mangiatoia presenta un dettaglio originale: tra Giuseppe e la mangiatoia,

in rilievo rispetto all'asino e nella parete di fondo dietro il bue, è possibile riconoscere una piccola struttura, una sorta di baldacchino, che fa da copertura alla mangiatoia. I due animali, tradizionalmente associati alla Natività, si adattano alla struttura architettonica del baldacchino: l'asino è posto in secondo piano rispetto all'asta che regge la copertura, mentre il bue la sovrasta e si colloca in primo piano. A sinistra della mangiatoia Giuseppe, seduto su una roccia indossa una tunica esomide con la mano destra poggiata sulla roccia e la sinistra sopra un arnese che dall'apparenza di una sega (TESTINI 1972, p. 315). La presenza di una sega, arnese da lavoro che rimanda all'arte della falegnameria, rimanda alla fonte apocrifa della *Storia di Giuseppe il falegname*: «C'era un uomo chiamato Giuseppe, che era di Betlemme [...]. Egli era ben istruito nella saggezza e nell'arte della falegnameria». L'atteggiamento con il quale è rappresentato Giuseppe evidenzia una certa partecipazione alla scena: egli volge il suo sguardo alla mangiatoia in cui è assiso il Bambino in fasce, è partecipe dell'episodio. Inoltre, la presenza di uno strumento legato alla falegnameria all'interno della rappresentazione permette di identificare la figura ad essa associata con Giuseppe. La scelta di rappresentare Giuseppe in tale atteggiamento e con l'attributo della sega, si può ritrovare anche nell'avorio del Duomo di Milano, noto anche come 'Dittico dalle cinque parti', dove l'attrezzo del falegname è reso in maniera più precisa in quanto ne fu evidenziata con maggiore precisione la lama dentellata (VOLBACH 1977 p. 29; TESTINI 1972, p. 316).

## RIFERIMENTI DELLE IMMAGINI

Fig. 1 - Catacombe dette "Coemiterium Majus", Roma. Orante tra due pastori – Particolare (da GRABAR 1967, p. 121)

Fig. 2 - Catacombe di S. Callisto, Roma. Scena di Battesimo - Particolare del Cubicolo dei Sacramenti (da BARUFFA 1992, p. 80)

Fig. 3 - Dura Europos, University Art Gallery, Yale. Battistero – Particolare dell'interno della Domus Ecclesiae (da GRABAR 1967, p. 69)

Fig. 4 - Dura Europos, University Art Gallery, Yale. Particolare del Buon Pastore con il suo gregge (da GRABAR 1967, p. 69)

Fig. 5 - Catacomba di Priscilla, Roma. Il Buon Pastore - Particolare della volta del cubicolo della "Velatio" (da CARLETTI 1981, p. 19, foto di VINCENZO BIOLGHINI)

Fig. 6 - Museo del Louvre, Parigi. Fenice nimbata - Particolare di un pavimento musivo da Antiochia (da BISCONTI 2000, tav, XLI)

Fig. 7 - Musei capitolini, Roma. Statuetta di pastore criofofo (da ARATA in BISCONTI 2007, p.152)

Fig. 8 - Ipogeo degli Aureli, Roma. Filosofo - Particolare dell'affresco (da BISCONTI 2000, tav,

Fig. 9- Catacombe dei Giordani, Roma. Orante (da GRABAR 1967, p. 66)

Fig. 10 - Basilica teodoriana, Aquileia. Giona gettato in mare - Particolare del mosaico pavimentale (da BISCONTI 2000, tav, XLIV)

Fig. 11 Catacomba di Priscilla, Roma. I tre fanciulli ebrei nella fornace - Particolare del cubicolo della "Velatio" (da CARLETTI 1981, p. 19, foto di VINCENZO BIOLGHINI)

Fig. 12 Catacombe di Priscilla, Roma. Susanna e gli accusatori - Particolare della Cappella Greca (<http://flaminiogualdoni.com/?p=6565>)

Fig. 13 Catacombe dei Giordani, Roma. Daniele nella fossa dei leoni (da BISCONTI 2000, tav, XL)

Fig. 14 Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, Roma. Noè nell'arca (da GRABAR 1967,

Fig. 15 Catacombe di Priscilla, Roma. Mosè che percuote la rupe - Particolare della cappella greca (<http://flaminiogualdoni.com/?p=6565>)

Fig. 16 Museo cristiano, Città del Vaticano. Resurrezione di Lazzaro - Particolare del fondo di una coppa di vetro (da GRABAR 1967, p. 31)

Fig. 17 Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, Roma. Guarigione del Paralitico (da GRABAR 1967,

Fig. 18 Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino, Roma. Guarigione dell'emorroissa (da GRABAR 1967, p. 58)

Fig. 19 Mausoleo di Santa Costanza, Roma. Traditio legis - Particolare del mosaico absidale (da ENSOLI, LA ROCCA 2000, p. 189)

Fig. 20 Museo Pio Cristiano, Città del Vaticano. Sarcofago di Giunio Basso (da ENSOLI, LA ROCCA 2000, p. 392)

Fig. 21 Basilica di San Vitale, Ravenna. Cristo sul Globo - Particolare dell'abside (da MARABINI 1981, p. 38, foto Archivio)

*Fig. 22 Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Scene dell'infanzia di Cristo - Particolare dell'arco trionfale* (da GRABAR 1966,

Fig. 23 Museo cristiano medievale, Brescia. Cofanetto reliquiario - Particolare del fronte (da ARATA in BISCONTI 2007, p.82)

Fig. 24 Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Incoronazione della Vergine - Particolare del mosaico della calotta absidale (da M. ANDALORO 2006, p. 285)

Fig. 25 Santa Maria Antiqua, Roma. Vergine con Bambino (da GRABAR 1966,

Fig. 26 Museo Arcivescovile, Ravenna. Cattedra del Vescovo Massimiano ([http://www.webdiocesi.chiesacattolica.it/pls/cci\\_dioc\\_new/v3\\_s2ew\\_consultazione.mostra\\_pagina?id\\_pagina=33393](http://www.webdiocesi.chiesacattolica.it/pls/cci_dioc_new/v3_s2ew_consultazione.mostra_pagina?id_pagina=33393))

### SCHEDA 1 - Capsella di Samagher

Fig. 1 - Museo archeologico, Venezia. Capsella di Samagher (<http://collections.vam.ac.uk/item/O92728/the-nativity-and-the-adoration-panel-unknown/#>)

Fig. 2 - Museo archeologico, Venezia. Capsella di Samagher, pannello posteriore (da ANDALORO, ROMANO 2000, p. 101, Foto dell'archivio degli Autori)

Fig. 3 - Museo archeologico, Venezia. Capsella di Samagher, Prova delle acque amare - Particolare del pannello posteriore (da ANDALORO, ROMANO 2000, p. 101, Foto dell'archivio degli Autori)

### SCHEDA 2 - Dittico di Milano

Fig. 1 – Tesoro del Duomo di Milano, Milano. Dittico dalle cinque parti - Copertina anteriore (Codice DeA-S.001041 – 4212, fotografo Cigolini G., per De Agostini, Picture Library, Collezione: DeA Picture Library, concesso in Licenza da Alinari, <http://www.alinariarchives.it/it/search>) - Copertina posteriore (Codice DeA-S.001041 – 4211, fotografo Cigolini G., per De Agostini, Picture Library, Collezione: DeA Picture Library, concesso in Licenza da Alinari, <http://www.alinariarchives.it/it/search>)

Fig. 2 – Tesoro del Duomo di Milano, Milano. Dittico dalle cinque parti - Particolare con la Natività (Codice DeA-S.001041 – 4212, fotografo Cigolini G., per De Agostini, Picture Library, Collezione: DeA Picture Library, concesso in Licenza da Alinari, <http://www.alinariarchives.it/it/search>)

### SCHEDA 3 - Arco trionfale di Santa Maria Maggiore

Fig. 1 – Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma - Arco trionfale (<http://www.oggiroma.it/eventi/visite-guidate/santa-maria-maggiore-basilica-salone-dei-papi-e-loggia-delle-benedizioni/5397/>)

Fig. 2 - Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Arco trionfale - Miracolo della Verga (<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleSx1Dx.jpg>)

Fig. 3 - Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Arco trionfale - Particolare del Miracolo della Verga

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleSx1Dx.jpg>)

Fig. 4 - Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Arco trionfale - Presentazione al Tempio

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleDxRegistro1MetàSx.jpg>)

Fig. 5 - Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Arco trionfale - Particolare della Presentazione al Tempio

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleDxRegistro1MetàSx.jpg>)

Fig. 6 - Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Arco trionfale - Sogno di Giuseppe

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleSxRegistro1MetàDx.jpg>)

Fig. 7 - Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Arco trionfale - Particolare del Sogno di Giuseppe

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleSxRegistro1MetàDx.jpg>)

Fig. 8 - Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Arco trionfale - Adorazione dei Magi

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleSxRegistro2.jpg?uselang=it>)

Fig. 9 - Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Arco trionfale - Particolare dell'Adorazione dei Magi

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleSxRegistro2.jpg?uselang=it>)

Fig. 10 - Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Arco trionfale – La conversione di Afrodizio

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleDxRegistro2.jpg?uselang=it>)

Fig. 11 - Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. Arco trionfale – Particolare della conversione di Afrodisio (<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleDxRegistro2.jpg?uselang=it>)

#### SCHEDA 4 - Cassetta di Werden

Fig. 1 - Victoria and Albert Museum, Londra. Pannello della Cassetta di Werden con Sogno di Giuseppe e Prova delle acque amare (<http://collections.vam.ac.uk/item/O92708/panels-from-a-casket-the-panel-unknown/>)

Fig. 2 - Victoria and Albert Museum, Londra. Pannello della Cassetta di Werden – Particolare del Sogno di Giuseppe (<http://collections.vam.ac.uk/item/O92708/panels-from-a-casket-the-panel-unknown/>)

Fig. 3 - Victoria and Albert Museum, Londra. Pannello della Cassetta di Werden – Particolare della Prova delle acque amare (<http://collections.vam.ac.uk/item/O92708/panels-from-a-casket-the-panel-unknown/>)

Fig. 4 - Victoria and Albert Museum, Londra. Pannello della Cassetta di Werden con Natività (<http://collections.vam.ac.uk/item/O92728/the-nativity-and-the-adoration-panel-unknown/#>)

Fig. 5 - Victoria and Albert Museum, Londra. Pannello della Cassetta di Werden – Particolare della Natività (<http://collections.vam.ac.uk/item/O92728/the-nativity-and-the-adoration-panel-unknown/#>)

#### SCHEDA 5 - Cattedra di Massimiano

Fig. 1 – Museo arcivescovile, Ravenna. Cattedra di Massimiano - Particolare del fronte e del retro ([Http://Www.Ravennamosaici.It/?Page\\_Id=27](Http://Www.Ravennamosaici.It/?Page_Id=27))

Fig. 2 - Museo arcivescovile, Ravenna. Cattedra di Massimiano - Bancale con le figure dei quattro Evangeslisti e San Giovanni Battista (da BOVINI 1957, p. 22. Le immagini provengono dall'archivio fotografico della Giorgio La Pira Soc. Coop. Arl Ravenna, prima ed. 1990)

Fig. 3 - Museo arcivescovile, Ravenna. Cattedra di Massimiano - Prova delle acque amare (da BOVINI 1957, p. 22. Le immagini provengono dall'archivio fotografico della Giorgio La Pira Soc. Coop. Arl Ravenna, prima ed. 1990)

Fig. 4 - Museo arcivescovile, Ravenna. Cattedra di Massimiano - Sogno di Giuseppe e del Viaggio a Betlemme (da BOVINI 1957, p. 23. Le immagini provengono dall'archivio fotografico della Giorgio La Pira Soc. Coop. Arl Ravenna, prima ed. 1990)

Fig. 5 - Museo arcivescovile, Ravenna. Cattedra di Massimiano - Particolare del Sogno di Giuseppe (da BOVINI 1957, p. 23. Le immagini provengono dall'archivio fotografico della Giorgio La Pira Soc. Coop. Arl Ravenna, prima ed. 1990)

Fig. 6 - Museo arcivescovile, Ravenna. Cattedra di Massimiano - Particolare Viaggio a Betlemme (da BOVINI 1957, p. 23. Le immagini provengono dall'archivio fotografico della Giorgio La Pira Soc. Coop. Arl Ravenna, prima ed. 1990)

Fig. 7 - Museo arcivescovile, Ravenna. Cattedra di Massimiano - Madonna in trono con il bambino (da BOVINI 1957, p. 25. Le immagini provengono dall'archivio fotografico della Giorgio La Pira Soc. Coop. Arl Ravenna, prima ed. 1990)

Fig. 8 - Museo arcivescovile, Ravenna. Cattedra di Massimiano - Natività (da BOVINI 1957, p. 25. Le immagini provengono dall'archivio fotografico della Giorgio La Pira Soc. Coop. Arl Ravenna, prima ed. 1990)

#### SCHEDA 6 - Seta Sargia

Fig. 1 – Museo Cristiano, Città del Vaticano. Frammento di Seta Sargia – Natività (FARIOLI CAMPANATI 1990, p. 153, Foto della Biblioteca Apostolica Vaticana)

Fig. 2 – Museo Cristiano, Città del Vaticano. Frammento di Seta Sargia – Annunciazione (FARIOLI CAMPANATI 1990, pp. 154-155, Foto della Biblioteca Apostolica Vaticana)

#### SCHEDA 7 – Reliquiario con scene della vita di Cristo

Fig. 1 - Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma. Reliquiario con scene della vita di Cristo (

Fig. 2 - Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma. Reliquiario con scene della vita di Cristo – Natività

## BIBLIOGRAFIA

### FONTI

*LA BIBBIA: NUOVISSIMA VERSIONE DAI TESTI ORIGINALI*, INTRODUZIONI E NOTE A CURA DI A. GIRLANDA, CINISELLO BALSAMO 2010

BISCONTI 2000

BISCONTI F., *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, 2000

CRAVERI 2014

CRAVERI M. (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Torino, 2014

CLEMENTE ALESSANDRINO, *Il Protrettico. Il Pedagogo*, a cura di M.G. Bianco, Torino, 1971

DA SPINETOLI 1976

DA SPINETOLI O., *Introduzione ai Vangeli dell'infanzia*, Assisi, 1976

EUSEBIO DI CESAREA, *Storia Ecclesiastica*, introduzione a cura di F. Migliore; traduzione e note a cura di Salvatore Borzi, Roma, 2001

GIRGENTI 1995

GIRGENTI G., *Giustino Martire, Il primo cristiano platonico*, a cura di C. Moreschini, Milano, 1995

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

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

MINUCIO FELICE, *Octavius*, a cura di M. Spinelli, Roma, 2012

## STUDI

ANDALORO 2006

ANDALORO M., *La pittura medievale e Roma 312-1431* in *Atlante, percorsi visivi*, vol. I, Milano, 2006

ANDALORO 2007

ANDALORO M., *Bisanzio incontra Roma* in *La rivoluzione dell'immagine, Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, a cura di F. Bisconti e G. Gentili, Milano, 2007, pp. 84-87

ANDALORO, ROMANO 2000

ANDALORO M., ROMANO S., *Arte e iconografia a Roma, da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano, 2000

ANDALORO, ROMANO 2002

ANDALORO M., ROMANO S., *Arte e iconografia a Roma, dal tardoantico alla fine del medioevo*, Milano 2002

ANGIOLINI 1970

ANGIOLINI A., *La capsella eburnea di Pola*, Bologna, 1970

ARATA 2007

ARATA F. P., *Statuetta di pastore crioforo* (scheda n. 26) in *La rivoluzione dell'immagine, Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, a cura di F. Bisconti e G. Gentili, Milano, 2007, p. 152

BARUFFA 1992

BARUFFA A., *Le catacombe di San Callisto, storia, archeologia, fede*, Città del Vaticano (Roma), 1992

BASSAGLIA, CINOTTI 1978

BASSAGLIA R., CINOTTI M., *Tesoro e Museo del Duomo*, vol. I, Milano, 1978, pp. 49-50, 105-112

BECKWITH 1958

BECKWITH J., *The Werden Casket reconsidered*, in *The Art Bulletin*, vol. 40, n.1, 1958, pp. 1-11 (<http://www.jstor.org/stable/pdf/3047744.pdf>)

BELTING 2001

BELTING H., *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, 2001, pp.

BIASIOTTI 1914

BIASIOTTI G., *L'arco trionfale di S. Maria Maggiore in Roma*, in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, Anno 8, fasc. 3, Milano, 1914, pp. 73-95

BISCONTI 2000

BISCONTI F., *Programmi figurativi in Aurea Roma, dalla città pagana alla città Cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Firenze, 2000

BISCONTI 2007

BISCONTI F., *Il mito e la Bibbia: due volti della rivoluzione dell'immaginario iconografico nella Tarda Antichità* in *La rivoluzione dell'immagine, Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, a cura di F. Bisconti e G. Gentili, Milano, 2007, pp. 36-53

BISCONTI 2007

BISCONTI F., *La "cristianizzazione" delle immagini in Italia tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, in *La cristianizzazione in Italia tra tardoantico ed altomedioevo: atti del IX congresso nazionale di archeologia cristiana: Agrigento 20-25 novembre 2004*, a cura di R. M. Bonacasa Carra ed E. Vitale, vol. I, Palermo, 2007, pp. 151-168

BISCONTI 2009

BISCONTI F., *La capsella di Samagher: il quadro delle interpretazioni*, in *Il cristianesimo in Istria fra tarda antichità e alto medioevo, novità e riflessioni: atti della giornata tematica dei seminari di Archeologia Cristiana: Roma – 8 marzo 2007*, a cura di E. Marin e D. Mazzoleni, Roma, 2009, pp. 217-231

BOSSAGLIA, CINOTTI 1978

BOSSAGLIA R., CINOTTI M., *Tesoro e museo del Duomo*, vol. 1, Milano, 1978, p. 237

BOVINI 1957

BOVINI G., *La cattedra eburnea del Vescovo Massimiano di Ravenna*, Faenza, 1957

BOVINI 1969

BOVINI G., *Il dittico eburneo «dalle cinque parti» del tesoro del duomo di Milano*, in CARB, XVI, Milano, 1969, pp. 65-70

BOVINI 1972a

BOVINI G., *Le antichità cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972

BOVINI 1972b

BOVINI G., *L'opera di Massimiano da Pola a Ravenna*, in *Aquileia e l'Istria*, vol. 2, Udine, 1972, pp. 147-165

CAPUTO, MERCATI PASQUALI, PETTAZZONI

CAPUTO G., MERCATI S.G., PASQUALI G. PETTAZZONI R., s.v. *Canone*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. VIII, Roma, 1930, 748

CARLETTI 1981

CARLETTI S., *Guida delle catacombe di Priscilla*, Città del Vaticano (Roma), 1981

CARRÀ 1966

CARRÀ M., *Gli avori in occidente*, Milano 1966

CASTELFRANCHI VEGAS 1994

CASTELFRANCHI VEGAS L., *LE ARTI MINORI NEL MEDIOEVO*, MILANO, 1994

CECHELLI 1956

CECHELLI C., *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Torino, 1956, pp. 197-241

CENTINI, FRANCHINO, 2009

CENTINI M., FRANCHINO G. L., *Gesù e l'Egitto: percorsi insoliti tra egittologia e fede*, Torino 2009, pp. 93-95

CORNINI G. 2007a

CORNINI G., *Annunciazione*, in *La rivoluzione dell'immagine, Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, a cura di F. Bisconti e G. Gentili, Milano, 2007, pp. 186-189

CORNINI 2007b

CORNINI G., *Natività*, in *La rivoluzione dell'immagine, Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, a cura di F. Bisconti e G. Gentili, Milano, 2007, pp. 190-191

CRIPPA 1998

CRIPPA M.A., *Alle origini della chiesa cristiana I-III secolo*, in *L'arte paleocristiana, visione e spazio dalle origini a Bisanzio*, a cura di M.A. Crippa, M. Zibawi, Milano, 1998, pp.43-68

CRISTOFERI 1992

CRISTOFERI E., *Gli avori, problemi di restauro*, Firenze, 1992

CUTLER 2007

CUTLER A., *Il linguaggio visivo dei dittici eburnei. Forma, funzione, produzione ricezione*, in *Eburnea Diptycha, i dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, a cura di M. David, Bari, 2007

DELBRUECK 2009

DELBRUECK R., *Dittici consolari tardo antichi*, a cura di M. Abbatepaolo, Bari 2009

DE BRUYNE 1936

DE BRUYNE L., *Nuove ricerche iconografiche sui mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore*, in *Rivista di Archeologia cristiana*, 13, 1936, pp. 239-269

DE BRUYNE 1938

DE BRUYNE L., *Intorno ai mosaici della navata di S. Maria Maggiore*, in *Rivista di Archeologia cristiana*, 15, 1938, pp. 281-318

DELLA VALLE 1990

DELLA VALLE M., *Reliquiario con scene della vita di Cristo* (scheda n. 52) in *Splendori di Bisanzio, Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 27 luglio-11 novembre 1990), Milano, 1990, pp. 140-141

ENSOLI 2000a

ENSOLI S., *I colossi di bronzo a Roma in età tardoantica: dal Colosso di Nerone al Colosso di Costantino. A proposito dei tre frammenti bronzei dei Musei Capitolini in Aurea Roma, dalla città pagana alla città Cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Firenze, 2000

ENSOLI 2000b

ENSOLI S., *I santuari di Iside e Serapide a Roma e la resistenza pagana in età tardoantica in Aurea Roma, dalla città pagana alla città Cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Firenze, 2000

FARIOLI CAMPANATI 1982

FARIOLI CAMPANATI R., *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in *I Bizantini in Italia* a cura di G. Cavallo, Milano, 1982, pp. 423-424

FARIOLI CAMPANATI 1990

FARIOLI CAMPANATI R., *Cattedra di Massimiano* (scheda n. 98) in *Splendori di Bisanzio, Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 27 luglio-11 novembre 1990), Milano, 1990, pp. 253-257

FARIOLI CAMPANATI 1990

FARIOLI CAMPANATI R., *Seta sargia in due frammenti con figurazioni della Natività e dell'Annunciazione* (scheda n. 57) in *Splendori di Bisanzio, Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 27 luglio-11 novembre 1990), Milano 1990, pp. 152-155

FARIOLI CAMPANATI 2005

FARIOLI CAMPANATI R., *Per la datazione della Cattedra di Massimiano e dell'Ambone di Agnello*, IN *STUDI IN MEMORIA DI PATRIZIA ANGIOLINI MARTINELLI* A CURA DI S. PASI, BOLOGNA, 2005, pp. 165-168

FERNANDEZ-ALONSO 1988

FERNANDEZ-ALONSO J., *Storia della Basilica*, in *Santa Maria Maggiore a Roma*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze, 1988, pp. 19-41

Gaborit-Chopin 2003

Gaborit-Chopin D., *Ivories médiévaux, V-XV siècle*, Parigi 2003, pp. 33-35; 60-62

GANDOLFO 1988

GANDOLFO F., *La basilica sistina: i mosaici della navata e dell'arco trionfale*, in *Santa Maria Maggiore a Roma*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze, 1988, pp. 85-123

GAMMINO 2002

GAMMINO N. M., *L'esperienza del cantiere di restauro nell'ambiente ipogeo con alcune osservazioni sulla tecnica pittorica* in *La conservazione delle pitture nelle catacombe*

*romane: acquisizioni e prospettive. Atti della giornata di studio: Roma, 3 marzo 2000*, a cura di R. Giuliani, Città del Vaticano (Roma), 2002

GASBARRI 2010

GASBARRI G., *Lo studio degli avori bizantini in Italia tra '800 e '900 attraverso "L'arte" di Adolfo Venturi*, in *Tecla*, n. 1 (dicembre 2010), Parma, 2010

GERMONI 2007

GERMONI P., *Decorazione di arcosolio* (scheda n. 25) in *La rivoluzione dell'immagine, Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, a cura di F. Bisconti e G. Gentili, Milano, 2007, p. 151

GIANOTTO 2009

GIANOTTO C., *I vangeli apocrifi*, Bologna 2009

GRABAR 1946

GRABAR A., *Iconographie in Martyrium*, vol. 2, Parigi, 1946

GRABAR 1966

GRABAR A., *L'età d'oro di Giustiniano, Dalla morte di Teodosio all'Islam*, Milano, 1966, pp. 334-336

GRABAR 1967

GRABAR A., *L'arte paleocristiana 200-395*, Milano, 1967

GRABAR 1983

GRABAR A., *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Antichità e Medioevo, Milano, 1983

GUARDUCCI 1978

GUARDUCCI M., *La capsella eburnea di Samagher, un cimelio di arte paleocristiana nella storia del tardo impero*, Trieste, 1978

Lavaure 2013

Lavaure A., *L'image de Joseph au moyen âge*, Renne, 2013

LECLERQ 1927

LECLERQ H., s.v. *Joseph, Saint*, in *Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie*, vol. VII-2, Parigi, 1927, 2656-2666

LONGHI 2006

LONGHI D., *La capsella eburnea di Samagher: iconografia e committenza*, Ravenna, 2006

MARABINI 1981

MARABINI C., *I mosaici di Ravenna*, Novara, 1981

MARINI CLARELLI 1996

MARINI CLARELLI M. V., *La controversia nestoriana e i mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore*, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia*, Roma, 1996, pp. 323-344

MARINONE 2007

MARINONE M., s.v. *Giuseppe, Santo*, in *Nuovo dizionario patristico e di antichità cristiane*, vol. II, Milano, 2007, 2322-2329

MARTINI, RIZZARDI 1990

MARTINI L., RIZZARDI C., *Avori Bizantini e Medievali nel Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna, 1990

MATTHIAE 1967

MATTHIAE G., *Mosaici Medioevali delle chiese di Roma*, vol. I e II, Roma, 1967

MENIS 1958

MENIS G. C., *La basilica paleocristiana nelle diocesi settentrionali della metropoli d'Aquileia*, Città del Vaticano (Roma), 1958

MOREY 1936

MOREY C. R., *Gli oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano, 1936

PARIBENI 1994

PARIBENI A., *La seta e la sua via*, catalogo della mostra a cura di M.T. Lucidi (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 gennaio-10 aprile 1994), Roma, 1994 pp. 177-178

PENNA 1948

PENNA A., s.v. *Apocrifi, libri*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. I, Roma, 1948, 1627-1633

PERGOLA 1997

PERGOLA P., *Le catacombe romane, storia e topografia*. Catalogo a cura di P. M. Barbini, Roma, 1997

PINCHERLE 1934

PINCHERLE A., s.v. *Canone Muratori*, in in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXIV, Roma, 1934, 50

PIRANI 2000

PIRANI F., *Quando agli angeli spuntano le ali?* in *Aurea Roma, dalla città pagana alla città Cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Firenze, 2000

PORTA 2005

PORTA P., *Arti sontuarie bizantine di età giustiniana nelle testimonianze artistiche di Ravenna in Venezia e Bisanzio: aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV secolo)*, Venezia, 2005, pp. 275-326

REEKMANS 1960

REEKMANS L., s.v. *Dextrarum Iunctio*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, vol. III, Roma, 1960, pp. 82-85

RICCIOTTI 1937

RICCIOTTI G., s.v. *Vangelo*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXXIV, Roma, 1937, 972

RIZZARDI 2002

RIZZARDI C., *La cattedra eburnea di Massimiano a Ravenna: rilettura stilistica*, in *Hadriatica: Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia*, Padova, 2009, pp. 145-150

RIZZARDI 2009

RIZZARDI C., *Massimiano a Ravenna: la cattedra eburnea del Museo Arcivescovile alla luce di nuove ricerche*, in *Ideologia e cultura artistica tra Adriatico e Mediterraneo Orientale (IV-X secolo): il ruolo dell'autorità ecclesiastica alla luce di nuovi scavi e ricerche. Atti del Convegno Internazionale: Bologna-Ravenna, 26-29 Novembre 2007*, a cura di R. Farioli Campanati, C. Rizzardi, P. Porta, A. Augenti, I. Baldini Lippolis, Bologna, 2009, pp. 229-243

SENA CHIESA 2007

SENA CHIESA G., *I materiali preziosi: l'eredità delle immagini e il rinnovamento del loro significato*, in *La rivoluzione dell'immagine, Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, a cura di F. Bisconti e G. Gentili, Milano, 2007, pp. 76-83

TACCONI 1932

TACCONI A., S.V. *Endimione*, in *Enciclopedia Italiana*, XIII, Roma, 1932, 954-955

TESTINI 1972

TESTINI P., *Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth*, in *Rivista di Archeologia Cristiana* 48, 1972, pp. 271-347 e ripubblicato in *Scritti di Archeologia cristiana, Le immagini, i luoghi, i contesti*, vol I, a cura di F. Bisconti, P. Pergola, L.Ungaro, Roma, 2009, pp. 263-339

TESTINI 1982

TESTINI P., *Basilica, Domus Ecclesiae e aule teodoriane di Aquileia* in *Antichità Altoadriatiche* XXII, vol. I, Udine, 1982

TOLOTTI 1970

TOLOTTI F., *Il cimitero di Priscilla, studio di topografia e architettura*, Roma, 1970

TOSCHI 1951

TOSCHI P., s.v. *Giuseppe, Santo*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. VI, Roma, 1959, 791-805

UTRO 2007

UTRO U., *Per un approccio interdisciplinare ai sarcofagi paleocristiani: la Trinità sul sarcofago "dogmatico" dei Musei Vaticani*, in *La cristianizzazione in Italia tra tardoantico ed altomedioevo: atti del IX congresso nazionale di archeologia cristiana: Agrigento 20-25 novembre 2004*, (a cura di) R. M. Bonacasa Carra ed E. Vitale, vol. I, Palermo, 2007, pp. 267-282

VOLBACH 1977

VOLBACH W. F., *Avori di scuola ravennate nel V e VI secolo*, Ravenna, 1977

VOLBACH 1978

VOLBACH W. F., *Avori delle capitali Tardoantiche*, in *Corso di Cultura sull'arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna, 1978, pp. 265-289

WEITZMANN 1980

WEITZMANN K., *An Ivory Diptych of the Romanos Group in the Hermitage*, in *Byzantine Book Illumination and Ivories*, VIII, Londra 1980

WILLIAMSON 2010

WILLIAMSON P. *Medieval ivory carvings: early christian to romanesque*, Londra, 2010, pp. 168-175

WESSEL 1958a

WESSEL K., *Il dittico di murano dalle cinque parti e la sua cerchia*, in *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina: Ravenna, 16-29 Marzo 1958*, Faenza, 1958, pp. 111-127

WESSEL 1958b

WESSEL K., *La cattedra eburnea di Massimiano e la sua scuola*, in *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina: Ravenna, 16-29 Marzo 1958*, Faenza, 1958, pp. 145-160

ZIBAWI 1998a

ZIBAWI M., *I primordi dell'arte cristiana di III secolo*, in *L'arte paleocristiana, visione e spazio dalle origini a Bisanzio*, a cura di M.A. Crippa, M. Zibawi, Milano, 1998, pp. 69-108

ZIBAWI 1998b

ZIBAWI M., *La fioritura dell'arte cristiana IV secolo*, in *L'arte paleocristiana, visione e spazio dalle origini a Bisanzio*, a cura di M.A. Crippa, M. Zibawi, Milano, 1998, pp. 109-182

ZIBAWI 1998c

ZIBAWI M., *La prima arte bizantina VI-VII secolo*, in *L'arte paleocristiana, visione e spazio dalle origini a Bisanzio*, a cura di M.A. Crippa, M. Zibawi, Milano, 1998, pp. 363-428