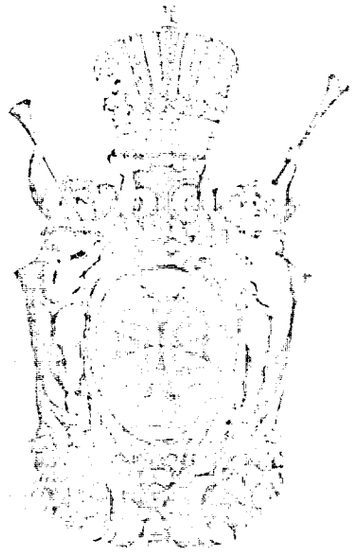

L'*ANNUNCIAZIONE/INCARNAZIONE* COME "PORTA DELLA SALVEZZA". FONDAMENTI TEOLOGICI ED ICONOGRAFICI ANTICHI

IOAN GOTIA

I. FONDAMENTI TEOLOGICI ANTICHI

Questa seconda parte della nostra ricerca[1] è dedicata alla considerazione delle fonti patristico-liturgiche del tema "Annunciazione/Incarnazione come Porta della salvezza"; e precisiamo subito che alla trattazione delle fonti bibliche e delle fonti dei vangeli apocrifi non si dedicherà un'analisi a parte, ma vi si farà riferimento solo in quanto queste fonti sono utilizzate nelle ufficiature liturgiche e nelle composizioni patristiche.

Inoltre, s'impone un'altra precisazione, riguardo al significato specifico del tema della "porta" utilizzato nella nostra analisi. Nell'insegnamento dei Padri della Chiesa il tema della "Porta" viene, infatti, letto in chiave mariologica a partire da due occorrenze scritturistiche diverse: una è la visione di Ezechiele 44, 1-2 della "porta chiusa del Tempio", che viene interpretata come un'asserzione della verità di fede sulla verginità perpetua della Madre di Dio[2] "affermata indistintamente nel V secolo da tutti gli omileti Greci e provata biblicamente con questo testo, concordemente ripetuto"[3]; l'altra è il sogno/visione di Giacobbe (*Gn* 28, 10-17), iscritto come la profezia di Ezechiele nel contesto della

[1] GOTIA, *L'Annunciazione Porta della salvezza* (= I. P. GOTIA, *La Madre di Dio nell'Iconografia Monumentale post-iconoclasta [IX – XI secolo]: L'Annunciazione Porta della salvezza*, in *Studi sull'Oriente Cristiano*, 16, 2 [2012]), 81-121.

[2] MANELLI, *Mariologia* (= S. M. MANELLI, *Mariologia biblica*, Casa Mariana, Frigento 2005), 89.

[3] TONIOLO, *Padri* (= E. TONIOLO, "Padri della Chiesa", Nuovo dizionario di Mariologia), 1067; MANELLI, *Mariologia*, 90.

promessa salvifica per il popolo eletto e connesso al tema della dimora di Dio: "Questa è proprio la casa di Dio, questa è *la porta del cielo*!". Questa seconda immagine, connessa a quella del *Sal* 117, 20: "È questa *la porta del Signore*, per essa entrano i giusti" nella quale si canta il ritorno del Popolo d'Israele dalla schiavitù egizia, viene anche essa interpretata dai Padri in riferimento a Maria, sottolineando che il compimento della promessa salvifica di Dio con la partecipazione della Vergine rende di nuovo possibile per gli uomini l'accesso nel Regno dei cieli[4].

Questa seconda valenza del tema "porta", che nelle ufficiature e nei testi omiletici trova varie espressioni, come "porta della vita", "porta del paradiso", "porta celeste", "porta del mistero", "porta della salvezza", "porta della misericordia", "porta della grazia", sarà l'oggetto della nostra analisi, con una sottolineatura particolare sulla variante "porta della salvezza" che sintetizza tutte le altre.

1. Gli inizi

Nell'alveo della riflessione-predicazione cristologica della Chiesa sin dai suoi inizi "lo studio e l'interesse per la Persona divina di Gesù Cristo hanno dato un avvio anche all'approfondimento e all'attenzione per la Vergine Madre del Redentore" e per il suo ruolo specifico nell'economia della salvezza, il mistero del Figlio mettendo in luce anche il mistero della Madre[5]. Sul modello del parallelo di Adamo con Cristo-Nuovo Adamo, presente nelle lettere paoline (soprattutto in *Rm* 5, 12-21, 1 *Cor* 15, 21-22, 45-49), i Padri preniceni hanno sviluppato il parallelismo Eva - Maria Nuova Eva, ricorrendo alla fonte dei vangeli dell'Infanzia di Cristo, e in modo particolare al racconto dell'Annunciazione (*Lc* 1, 26-38), "che si prestava al raffronto con la scena antinomica della seduzione di Eva" (*Gn* 3, 1-6)[6]. Queste prime riflessioni teologiche sul mistero della Madre divina alla luce del parallelo Eva-Maria, consentono di vedere in che modo ha preso forma la riflessione della Chiesa sulla missione assegnata a Maria nell'opera salvifica del suo Figlio e sulle sue varie dimensioni, espresse anche mediante l'immagine della "porta della salvezza" oggetto del nostro esame.

---

[4] MANELLI, *Mariologia*, 92. Sottolineatura nostra.

[5] TRIACCA, *Sub tuum praesidium*, (= A. M. TRIACCA, *«Sub tuum praesidium»: nella «Lex orandi», un'anticipata presenza nella «Lex credendi». La «teotocologia» precede la «mariologia»?*), in FELICI, *Mariologia* (= S. FELICI [ed.], *La Mariologia nella catechesi dei Padri [età preniceena]*, Pontificium Institutum Altioris Latinitatis, Roma 1989), 203.

[6] LAURENTIN, *Nuova Eva*, (= R. LAURENTIN, *Nuova Eva, NDM*, I), 1018. v. anche GAMBERO, *Mediatrix* (= L. GAMBERO, *Patristic intuitions of Mary's role as Mediatrix and Advocate: the invocation of the faithful for her help, Marian Studies* 52 [2001]), 81.

Una prima esplicitazione del parallelismo di Maria con Eva sembra essere stata quella proposta da san Giustino il Martire († 165) nel *Dialogo con Trifone*, dove l'autore, attraverso la lettura tipologica di san Paolo Apostolo del racconto della *Genesi*[7], mette in evidenza il disegno nascosto di Dio, che fa passare la "soluzione" della caduta dell'uomo attraverso la stessa via per la quale "la disobbedienza" ha avuto origine[8]. Di fatto, come osserva René Laurentin, si potrebbe parlare di un parallelismo "solo in quanto Eva e Maria sono vergini che accolgono la parola, il resto è antitesi"[9]:

> Se è per mezzo della Vergine che il Cristo si è fatto uomo, *è nel disegno che, attraverso la stessa via donde la disobbedienza, nata dal serpente, ha avuto la sua origine, vi trovi anche la soluzione*. In realtà, Eva era vergine, e non deflorata, quando accolse nel suo seno la parola che le veniva dal serpente e partorì la disobbedienza e la morte. Al contrario, la Vergine concepì fede e gioia quando l'angelo Gabriele le annunciò la buona novella che lo Spirito del Signore sarebbe venuto su di lei e che la potenza dell'Altissimo l'avrebbe coperta con la sua ombra, in modo che l'Essere santo che è nato da lei sarebbe stato Figlio di Dio (Lc 1, 35). Ella rispose: «Sia fatto di me secondo la tua parola» (Lc 1, 38). (*Dialogo con Trifone Giudeo*, 100, 4-6)[10].

Con un riferimento chiaro all'immagine paolina dell'Adamo-Nuovo Adamo riportata nella *Lettera ai Romani* (5, 12-19), sant'Ireneo di Lione († 202) riprende il tema della riflessione di Giustino, per dargli degli accenti propri. Egli parla della stessa risposta di obbedienza data dalla seconda Eva al disegno divino, che riecheggia l'obbedienza di Cristo Nuovo Adamo "per la ricapitolazione di ogni cosa in Cristo". Secondo la prospettiva di Ireneo ispirata all'insegnamento di san Paolo (*Ef* 1, 10; *Col* 1, 15-20), il ruolo di Maria viene visto, come osserva René Laurentin, quale "conseguenza quasi necessaria" del piano divino di rigenerazione del creato attraverso Cristo. Per questo il raffronto Eva-Maria comincia con quel audace "consequenter" ("in conseguenza"), che segue la logica divina della ricapitolazione[11]. La cooperazione della Vergine Madre a questo piano attraverso il suo libero assenso e obbedienza alla parola di Dio "si

---

[7] DANIÉLOU, *Messaggio evangelico* (= J. DANIÉLOU, *Messaggio evangelico e cultura ellenistica*, Bologna, Il Mulino, 1975), 220.

[8] LAURENTIN, *Nuova Eva*, 1019.

[9] *Ibidem*.

[10] *TMPM* (= G. GHARIB *et al.*, [edd.], *Testi mariani del primo millennio*, Roma, Città Nuova, 1988-1991), I, 137; *PG* 6, 709-712.

[11] LAURENTIN, *Nuova Eva*, 1019. Lo studioso menziona che il senso del termine utilizzato da san Ireneo è quello di "in conseguenza", e non quello più generale e inesatto presentato da alcune traduzioni con l'espressione "in stretta connessione" o "parallelamente".

riveste dunque di carattere soteriologico"[12], e la sua funzione nel compimento del mistero dell'Incarnazione del Figlio di Dio per la redenzione dell'umanità viene descritta con il vocabolo "causa di salvezza". Il significato del termine si intende nel contesto della riflessione di Ireneo sulla missione del Figlio di Dio fatto uomo, "il Signore che salva coloro che non potevano salvarsi da sé"[13]: Maria, che dà il suo assenso obbediente alla volontà divina, è il tramite scelto dal Signore stesso "per dare agli uomini il segno della loro salvezza, l'Emmanuele nato dalla Vergine"[14]; nella sua risposta, la Vergine Madre si fa eco del suo Salvatore, il Dio-con-noi, che "pur essendo Figlio, imparò l'obbedienza da ciò che patì e, reso perfetto, divenne *causa di salvezza eterna per tutti coloro che gli obbediscono*" (*Eb* 5, 9)[15]. Collaborando con lui - il Nuovo Adamo che "ricapitola in sé l'antica creazione" e che dà agli uomini "l'abbondanza della grazia e il dono della giustizia per regnare nella vita" (*Rm* 5, 17) -, Maria diventa la Nuova Eva, il cui atto personale estende i suoi effetti a l'umanità intera, diventando "causa di salvezza per sé e per tutto il genere umano"[16]:

> [Il Nuovo Adamo] Ha ricapitolato dunque in sé stesso l'antica creazione, in modo tale che «come per la disobbedienza di un solo uomo entrò nel mondo il peccato, e col peccato dilagò la morte, così per l'obbedienza di un solo uomo» (cfr. *Rm* 5, 12-19) è subentrata nel mondo la giustizia e ha prodotto frutto di vita per gli uomini che un tempo erano morti.
> [...] Di conseguenza si trova anche la Vergine Maria obbediente quando dice: «Ecco la tua serva, Signore, avvenga di me secondo la tua parola» (cfr. *Lc* 1, 38). Eva invece disobbedì, e fu disobbediente mentre era ancora vergine. [...] Come Eva, dunque, disobbedendo, divenne causa di morte per sé e per tutto il genere umano, così Maria, che pur avendo sposo che le era stato assegnato era ancora vergine, obbedendo divenne *causa di salvezza* (*causa salutis*) per sé e per tutto il genere umano. (*Contro le eresie*, III, 22, 1-2; 4)[17].

Stando a questa logica della "ricapitolazione" e della "ricircolazione" (il male contratto da Adamo viene risolto per mezzo di un circuito contrario compiuto dal Nuovo Adamo), Maria è in seguito chiamata da Ireneo "l'avvocata di Eva", che con la sua obbedienza cancella e annulla la disobbedienza di

[12] GAMBERO, *Mediatrix*, 93.
[13] IRENEO DI LIONE, *Contro le eresie*, III, 20, 3; *PG* 7, 944; *TMPM*, I, 165.
[14] *Ibidem*.
[15] Sottolineatura nostra.
[16] MATEO-SECO, *Maria, Neuva Eva*, (= L. F. MATEO-SECO, *Maria, Neuva Eva, y su colaboracion en la Redencion segun los Padres*, *EstMar*, 50 [1985]), 57.
[17] *TMPM*, I, 169, 171; *PG* 7, 958-960. Sottolineatura nostra.

Eva[18]. Questo titolo, che aggiunge una nuova luce sul senso della causalità salvifica della Vergine, non viene però esplicitato da un'azione diretta di Maria in favore della persona di Eva, ma "è connessa all'obbedienza a Dio, come controbilanciamento alla disobbedienza di Eva"[19]. Il suo atto di "difendere" la prima Eva consiste nella sua adesione al progetto salvifico di Dio per l'umanità e nella sua cooperazione al mistero dell'Incarnazione redentrice del Figlio del Padre tramite la sua divina maternità verginale. Maria "difende" Eva e "intercede" in favore di lei portando in grembo e dando alla luce il Dio Creatore fatto uomo, il Nuovo Adamo che salva il genere umano[20]:

> Dunque il Signore è venuto visibilmente nella sua proprietà; è stato portato dalla sua propria creazione che è stata portata da lui; grazie alla sua obbedienza sul legno ha fatto la ricapitolazione della disobbedienza che era stata compiuta per mezzo del legno, e la seduzione, di cui miseramente era stata vittima Eva, vergine soggetta al marito, è stata dissipata dalla verità che fu annunciata magnificamente dall'angelo a Maria, vergine già in potere del marito. Infatti, come quella fu sedotta dalla parola dell'angelo in modo da fuggire Dio trasgredendo la sua parola, così questa ricevette il lieto annunzio per mezzo della parola dell'angelo, *in modo da portare Dio obbedendo alla sua parola*; e come quella si lasciò sedurre in modo da disobbedire a Dio, così *questa si lasciò persuadere in modo da obbedire a Dio, affinché la Vergine Maria divenisse avvocata della vergine Eva*; e come il genere umano fu legato alla morte per mezzo di una vergine, così *ne fu salvato per mezzo di una vergine*, perché la disobbedienza di una vergine fu controbilanciata dall'obbedienza di una vergine. (*Contro le eresie*, V, 19, 1)[21].

Come in Ireneo, anche negli scritti di Origene di Alessandria (185-254) la riflessione sull'antitesi Eva-Maria nasce dalla lettura del brano del vangelo lucano sull'Infanzia e viene costruita sulla chiara opposizione tra la disobbedienza di Eva e l'obbedienza di Maria, tra colei per la quale comincia il peccato

[18] LAURENTIN, *Nuova Eva*, 1019-1020. V. anche DANIÉLOU, *Messaggio evangelico*, 220-221.
[19] GAMBERO, *Mediatrix*, 93.
[20] CALABUIG, *Liturgia* (= I. CALABUIG, *Liturgia*, *NDM*), 784. MATEO-SECO, *Maria, Neuva Eva*, 59-60.
[21] *TMPM*, I, 175; *PG* 7, 1175-1176; Sottolineatura nostra. Un riferimento simile di sant'Ireneo sul ruolo di "avvocata" di Maria si trova nel testo *Dimostrazione della predicazione apostolica*, 33-34; PO 15, 5: "Fu a causa di una vergine disobbediente che l'uomo fu colpito e divenne soggetto alla morte; così pure *è a causa della Vergine, docile alla parola di Dio, che l'uomo è stato rigenerato al focolare della vita*. [...] Era giusto che Eva fosse restaurata in Maria affinché, diventando *una vergine avvocato di una vergine*, la disobbedienza dell'una fosse cancellata dall'obbedienza dell'altra. [...] E questo peccato, cui il legno aveva dato origine, è stato cancellato dal legno dell'obbedienza sul quale è stato inchiodato il Figlio dell'uomo obbediente a Dio".

e colei per la quale inizia la storia della salvezza[22]. Una nota particolare di questa opposizione è l'attenzione accordata al ruolo della donna nella storia salvifica, Maria essendo vista non tanto come la Madre del Salvatore che partecipa all'opera redentrice del Nuovo Adamo, ma in un senso più generale, come rappresentante del sesso femminile[23]. Ella viene proposta come modello di santità a tutte le donne, e in particolare alle anime vergini:

> Dio aveva detto a Eva: «Con dolore partorirai figli» (*Gn* 3, 16), e per questo l'angelo disse: «Rallegrati, piena di grazia» (*Lc* 1, 28); questa gioia abolì invero l'antico dolore. Se infatti, a causa della maledizione d'Eva, la maledizione si è trasmessa a tutte le donne, dobbiamo pensare che a causa della benedizione accordata a Maria la gioia si è trasmessa a tutta l'anima vergine. (*Omelie su Luca*, fragm. 12)[24].
>
> Come il peccato ha cominciato dalla donna per raggiungere poi l'uomo, così *il principio della salvezza ha preso inizio dalle donne*, affinché tutte le donne, superando la debolezza del sesso, imitino la vita e la condotta delle sante, e soprattutto di quelle di cui si parla ora nel Vangelo. (*Omelie su Luca*, VIII, 1)[25].

La meditazione sul vangelo dell'Infanzia di Cristo secondo Luca diventa per Origene occasione di esplicitare anche un'altra dimensione del ruolo della Vergine nell'opera di salvezza, quella cioè di essere strumento attivo per "comunicare agli altri il Signore di cui era piena"[26]. Riferendosi alla visita di Maria a santa Elisabetta, Origene sottolinea il fatto che quell'incontro non fu soltanto inizio di santificazione per la madre e per il figlio, ma "nella sua durata di tre mesi fu anche causa continuata di ininterrotto progresso nella santificazione e nella gioia"[27]:

> Infatti, se è bastato che Maria sia venuta da Elisabetta e l'abbia salutata, perché il fanciullo «abbia esultato dalla gioia» e «Elisabetta ricolma di Spirito Santo» abbia proferito quelle profezie narrate nel Vangelo; se dunque in una sola ora tanti progressi si sono in lei verificati, resta a noi immaginare quali progressi abbia fatto Giovanni in quei tre mesi, durante i quali Maria è stata presso Elisabetta. Se in un momento, anzi in un istante, il fanciullo ha esultato e in un certo senso è impazzito di gioia; se Elisabetta è stata ricolmata di Spirito Santo, è veramente inconcepibile che per tre mesi né Giovanni né Elisabetta abbiano compiuto alcun progresso stando vicini alla madre del Signore e in presenza del Salvatore stesso. (*Omelie su Luca*, IX, 1-2)[28].

[22] FERNANDEZ, *Marie*, (= D. FERNANDEZ, *Marie. La spiritualité mariale chez les Pères de l'Église, DSAM* [= *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique. Doctrine et histoire*], X), col. 426.

[23] PLANQUE, *Eva*, (= M. PLANQUE, *Eva, DSAM*, IV, 2), 1780.

[24] *SC* (= Sources Chrétiennes) 87, 472.

[25] *TMPM*, I, 214; SC 87, 164. Sottolineatura nostra.

[26] *TMPM*, I, 197.

[27] GIAMBERARDINI, *Culto*, I (= G. GIAMBERARDINI, *Il culto mariano in Egitto*, Jerusalem, Franciscan Printing Press, 1975), 129.

Questa missione di Maria di fare partecipe Giovanni Battista del potere derivato dal Salvatore da lei concepito viene richiamata anche nel commento al vangelo di Giovanni, nel passo relativo all'inizio della missione pubblica di Gesù. È significativa la concatenazione nella trasmissione del potere del Salvatore stesso per mezzo di coloro che ascoltano e obbediscono alla sua parola:

> Ormai possiamo cogliere appieno il significato del frettoloso viaggio di Maria verso la regione montuosa, del suo ingresso in casa di Zaccaria e del suo saluto ad Elisabetta. *Tutto ciò avviene perché Maria faccia partecipe Giovanni (anche se tuttora nel seno di sua madre) del potere derivato da colui che aveva concepito*; e Giovanni a sua volta avrebbe fatto partecipe sua madre della grazia profetica, che aveva ricevuto. (*Commento a Giovanni*, VI, 49)[29].

Queste riflessioni dei Padri preniceni su Maria Nuova-Eva - vista non solo quale santa Madre del Salvatore ma come "donna solidale con il genere umano"[30], che per mezzo della sua fede obbediente e del suo parto "difende" Eva, porta il Signore agli uomini e comunica il suo potere salvifico -, si radicano nella vita di preghiera della Chiesa, come testimoniato per esempio dalla preghiera di invocazione a Maria per la sua efficace mediazione: il *Sub tuum praesidium*, risalente alla fine del III secolo[31].

Questa preghiera, il cui testo originale, redatto in lingua greca, ci è pervenuto su papiro lacero che fu trovato in Egitto, costituisce "il più antico testo tradizionale, sinora conosciuto, intorno alla venerazione della Madre divina"[32]. Frutto della fede e della pietà della Chiesa egiziana, il *Sub tuum praesidium* è "una invocazione collettiva alla beata Vergine Madre di Dio, di carattere liturgico, che lascia intravedere la consuetudine da parte della comunità cristiana di rivolgersi direttamente alla Vergine, invocando il suo aiuto e intercessione nelle ore di difficoltà"[33]. La forma di *tropario* di questa antifona ha condotto i

[28] *TMPM*, I, 217; *PG*, 13, 1822.

[29] *TMPM*, I, 207-208; *PG* 14, 288. Sottolineatura nostra.

[30] CALABUIG, *Liturgia*, 784.

[31] *Ibidem*.

[32] GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 273-274. Nel 1917 il papiro fu acquistato dalla John Rylands Library di Manchester. Nel 1938 fu edito da Roberts e nel 1939 fu ricostituito da Mercenier.

[33] CALABUIG, *Liturgia*, 779. Vedi anche TRIACCA, *Sub tuum praesidium*, 199, n. 72.

ricercatori a pensare che essa facesse parte originariamente di qualche liturgia festiva, probabilmente della festa di Natale di Cristo, esistente "quasi sicuramente in Egitto nel secolo III", secondo l'opinione di Gabriele Giamberardini e di altri studiosi[34]. Un'attestazione sulla celebrazione del mistero della venuta-manifestazione di Cristo Incarnato diffusa nella *koiné* cristiana si avrà a partire dalla prima metà del secolo IV, nel contesto apologetico del primo concilio Ecumenico di Nicea (325)[35], come vedremo in seguito nella considerazione delle testimonianze di quel periodo.

Seguendo il modello biblico-liturgico del *Magnificat*, "cantico di Maria e inno liturgico della prima comunità cristiana, che celebra il Signore per le 'grandi cose' che ha fatto in Maria in vista della salvezza dell'uomo"[36], il tropario canta il grande evento salvifico dell'Incarnazione del Verbo compiuto in Maria, chiamando la Vergine col titolo *Theotokos*, termine tecnico in uso nell'ambito alessandrino durante il III secolo[37]:

> Sotto la tua/ misericordia/ ci rifugiamo,/ Genitrice di Dio (*Θεοτόκε*). Le nostre/ suppliche tu non le re-/spingere nella necessità,/ ma dal pericolo/ *salvaci* (*'ρῦσαι 'ημᾶς*)/, sola casta, so-/la benedetta[38].

Dalla fede nel mistero salvifico attuato per mezzo della maternità divina e verginale di Maria ("sola casta, sola benedetta") scaturisce la fiducia della comunità in preghiera di rivolgersi direttamente alla Vergine, per invocare la sua potente intercessione piena di misericordia, quale "espressione della bontà del

[34] GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 94, 106-109. Questa ipotesi è stata argomentata col riferimento a due antifone pressappoco contemporanee a quella del *Sub tuum praesidium*, risalenti cioè a circa l'inizio del IV secolo, come indicato dai criteri paleografici e dalla critica interna dei testi. Una è dedicata alla festa natalizia, esistente e distinta da quella dell'Epifania, e l'altra a San Giovanni Battista. L'appello diretto alla Madre *Theotokos* nel testo della preghiera costituisce, secondo Giamberardini, un argomento in favore dell'ipotesi dell'inserzione del tropario nella liturgia festiva di Natale, dalla quale la Vergine Maria fa parte in virtù della sua maternità divina. V. anche IACOANGELI, *La più antica preghiera mariana* (= R. IACOANGELI, *«Sub tuum praesidium». La più antica preghiera mariana: filologia e fede*, in S. FELICI [ed.], *La Mariologia nella catechesi dei Padri [età prenicena]*, Roma, Pontificium Institutum Altioris Latinitatis, 1989), 212. Lo studioso pensa che il ruolo dell'antifona poteva essere quello di servire come interludio *post Evangelium* nelle festività mariane abbinate al Natale, nei riti di più antica tradizione.

[35] MAGGIONI, *La Vergine Maria* (= C. MAGGIONI, *La Vergine Maria nel primitivo ciclo del Natale*, in E. TONIOLO, *La Vergine Madre nella Chiesa delle origini* [*sec. I-IV*]. *Itinerari mariani dei due millenni*, I, Roma, Centro di Cultura Mariana "Madre della Chiesa", 1996), 90.

[36] CALABUIG, *Liturgia*, 786.

[37] GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 96, 111-122.

[38] *Ivi*, 74. La traduzione appartiene allo studioso. Sottolineatura nostra.

suo cuore di Madre"[39]. La Madre divina è pertanto impetrata dai fedeli quale "rifugio di misericordia", che accoglie e protegge nella necessità, e come Colei che può salvare dai pericoli.

Rilevante è l'analisi di Roberto Iacoangeli riguardo al significato della petizione "salvaci dal pericolo" (*ἀλλ'ἐκ κινδύνου 'ρῦσαι 'ημᾶς*), messo in evidenza dal paragone con la preghiera al Padre celeste che Gesù ha insegnato ai suoi discepoli. Secondo l'osservazione dello studioso, nella sua preghiera Gesù riprende, almeno nelle motivazioni di fondo, e porta a compimento la linea espressa da Isaia nella supplica a Yahvèh: "Tu sei il nostro padre; salvaci (*'ρῦσαι 'ημᾶς*); fin dall'inizio il tuo nome è su di noi" (*LXX*, Is 63, 16)[40]. Se nell'invocazione del profeta la fiducia nell'aiuto divino, che s'invoca al presente, poggia sulla realtà del passato, mai venuta meno fin dall'inizio, "nella preghiera di Gesù le motivazioni degli atti salvifici sono riposte nella definitiva liberazione dal Male"[41]. Questa nuova prospettiva dell'insegnamento di Cristo si spiega per il fatto che Egli non è solo il Maestro che insegna i discepoli a pregare, ma è anche la presenza divina salvifica in mezzo agli uomini, il Verbo fatto carne, "che prega con e per noi intercedendo presso il Padre"[42], come emerge da numerosi passi evangelici. Nella preghiera *Sub tuum praesidium* la petizione finale è formulata mediante una struttura sintattica identica a quella delle ultime due formulazioni implorative della preghiera del Signore, l'invocazione alla Vergine seguendo una linea di pensiero simile a quella della preghiera di Gesù[43]: come già detto, Maria è vista come la *Theotokos* che sta accanto a Cristo e intercede presso di Lui in quanto sua Madre; lei è la difesa e il rifugio degli uomini che accoglie le loro suppliche, li protegge e guida, collaborando col suo Figlio all'opera della salvezza fino al compimento finale[44].

Come risulta dallo studio di Gabriele Giamberardini sul culto mariano in Egitto, la coscienza dell'intercessione della Madre del Salvatore espressa nel tropario *Sub tuum praesidium* - che in seguito ha avuto una larga diffusione attraverso i secoli, come si può constatare dalla sua esistenza nelle varie liturgie, tanto orientali che occidentali[45] - non rimane confinata al quadro di una litur-

[39] IACOANGELI, *La più antica preghiera mariana*, 213-214.

[40] *Ivi*, 226-227.

[41] *Ivi*, 228.

[42] *Ibidem*.

[43] *Ivi*, 229. Alla stessa conclusione è arrivata anche KIMBALL, *The Language of Mediation* (= V. M. KIMBALL, *The Language of Mediation in Eastern Liturgical Prayer: the Akathistos Hymn and Small Paraklesis*, in *Marian Studies* 52 [2001]), 207.

[44] IACOANGELI, *La più antica preghiera mariana*, 230.

[45] GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 75, 92-93. Il rito bizantino inserisce il tropario tra le *theotokia* o antifone mariane, alla fine dei vespri feriali. V. *Horologion* (ed. 1973), 232.

gia festiva del secolo III, ma permea tanto la forma privata del culto dei fedeli, quanto quella collettiva della liturgia eucaristica, come indicato dalle testimonianze liturgiche risalenti alla fine del III secolo e alla prima metà del secolo IV[46]. Ricordiamo due di esse, una preghiera con carattere apotropaico del III secolo e un prezioso testo arcaico della *Liturgia di San Basilio* degli primi anni del IV secolo, redatto in lingua copta.

La prima, di uso assolutamente privato, è iscritta su un papiro che fa parte della Edwards Collection, e riporta l'invocazione alla Vergine Santa *Theotokos* e agli arcangeli Gabriele e Michele per intercedere presso la Santissima Trinità la rinnovata grazia di una guarigione:

> O Madre di Dio, incontaminata, incorrotta, immacolata, Madre di Cristo: Ricordati che tu hai detto queste cose. Guarisci nuovamente colei che porta [questo oggetto apotropaico]. Amen[47].

Il testo della *Liturgia di San Basilio*[48], che paleograficamente è una copia in lingua copta risalente al secolo VII-VIII, è riportato però, "in base all'analisi liturgica, dottrinale e letteraria, agli inizi del IV secolo"[49]. La Vergine Maria viene commemorata nel *memento* dei vivi:

> Specialmente ricordati della santa, piena di gloria, la Vergine in ogni tempo, la Madre di Dio, pura e santa, Maria: e abbi pietà di noi tutti *per l'intercessione delle sue preghiere*[50].

Come il tropario *Sub tuum praesidium* e la preghiera *O Madre di Dio*, il testo della *Liturgia di san Basilio* rispecchia "un'atmosfera comune, le stesse convinzioni dottrinali e la stessa fiducia nella efficace intermediazione di Maria"[51]: facendo memoria rituale della storia della salvezza, e in particolare dell'evento dell'Incarnazione redentrice del Verbo divino, la Chiesa fa memoria anche "dell'essenziale presenza di Maria nel mistero di Dio fatto carne per la salvezza degli uomini"[52]; pertanto, la Vergine Madre, venerata per la sua maternità divina, verginale e salvifica, è invocata per le sue preghiere di intercessione

[46] GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 96.
[47] *Ivi*, 128.
[48] *Ivi*, 134. Il testo dell'anafora della *Liturgia di san Basilio* è pervenuto in 4 frammenti su pergamena, redatti in lingua copta, trovati nel Cairo dal Doresse e acquistati dalla Biblioteca dell'Università di Lovanio.
[49] *Ivi*, 135.
[50] *Ivi*, 135, 275; LODI, *Preghiera mariana* (= E. LODI, *Preghiera mariana*, *NDM*), 1142.
[51] GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 136.
[52] CALABUIG, *Liturgia*, 784-785.

presso il Salvatore per ottenere per i fedeli l'assistenza divina nelle necessità e difficoltà presenti, fino al raggiungimento della salvezza finale. La redazione primitiva dell'*Anafora*, della quale fa parte l'inciso che parla di Maria, è stata ulteriormente ripresa e conservata da san Basilio nella sua *Anafora*, che risultò "molto più ampia di quella alessandrina"[53].

Sempre in ambito alessandrino, nel campo omiletico la riflessione sul ruolo di interceditrice affidato alla Vergine Madre viene continuata nel secolo IV sulla stessa linea tracciata da Origene, con argomenti trovati nel passo evangelico della visita della Madre divina a santa Elisabetta[54]. Significativa in questo senso è l'*Omelia contro Ario e sulla Vergine Theotokos*, tramandata sotto il nome di sant'Atanasio di Alessandria (295-373) in una versione copta trascritta su un papiro conservato nel Museo Egizio di Torino[55]. La sua paternità atanasiana è accettata dagli editori[56] e da alcuni studiosi come Alvarez Campos[57] e Gabriele Giamberardini[58], mentre altri preferiscono elencare l'omelia tra le opere dubbie di sant'Atanasio e proporne l'attribuzione sempre a autori della scuola alessandrina della fine del secolo IV[59].

Il contesto del sermone è quello del mistero dei Natalizi del Signore, col formulario biblico del racconto di *Lc* 1-2, che comprende l'Annunciazione, la Visitazione e la Natività, a cui si aggiungono le formulazioni apologetiche impostate contro l'arianesimo e "dimostrative della divinità del Figlio che

[53] GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 136. Il nome di san Basilio fu in seguito annesso al titolo dell'antica *Anafora*.
[54] *Ivi*, 149.
[55] *TMPM*, I, 759.
[56] LEFORT, *Homélie* (= L. Th. LEFORT, *L'homélie de S. Athanase des Papyrus de Turin*, in *Le Muséon* 71 [1958]), 14. Lo studioso, che ha riportato il testo allo stato più integro, afferma che lo stadio delle ricerche non ha ancora trovato argomenti per escludere l'autenticità dell'omelia. V. GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 144, n. 49.
[57] *CMP* (= *Corpus Marianum Patristicum*), II, 55.
[58] GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 143-145. Ecco alcuni degli argomenti dello studioso in base ai risultati della critica esterna, convalidati dagli argomenti della critica interna del testo: "L'indole generale della composizione, tanto teologica che apologetica, è tutta un'esposizione sulla divinità di Gesù Cristo, presentazione condotta con stile apologetico conciso rivolto insistentemente a confutare Ario. [...] Poi, l'ultima parte dell'omelia rievoca il martirio di S. Pietro Alessandrino, e fa supporre ancora viventi san Antonio Abate e san Pacomio, alle cui preghiere si raccomanda la buona sorte dei fedeli; da questo fatto si deduce che il tempo di composizione dell'Omelia dovette aver luogo dopo il martirio di S. Pietro, avvenuto nell'anno 311, e prima della morte di S. Antonio Abate nel 356 e di S. Pacomio nel 347 all'incirca, che riporta il periodo alla data di ritorno di San Atanasio dal secondo esilio, come menzionato anche nel titolo dell'Omelia".
[59] *TMPM*, I, 759. Lo studioso CARO, *Homiletica* (= R. CARO, *La Homiletica Mariana Griega en el Siglo V*, II, University of Dayton, Dayton Ohio, 1971-1973), 555, 565, presenta la posizione di L. Th. LEFORT e propone a sua volta l'ipotesi dell'attribuzione dell'omelia a Didimo Alessandrino (313-398) o a Teofilo Alessandrino († 412).

nasce"[60]. Come già detto[61], la fede nel mistero della venuta-manifestazione di Cristo nella carne è stata con grande probabilità tradotta liturgicamente nella forma di una festa nella Chiesa di Egitto già alla fine del secolo III. Una graduale diffusione della sua celebrazione in tutta la *koiné* cristiana si attesta soprattutto a partire dal primo concilio ecumenico di Nicea[62], in seguito alla solenne proclamazione della fede cristologica contro l'eresia ariana. Pertanto, "in Oriente apparve il 6 gennaio la festa dell'Epifania, ed in Occidente la festa del Natale, al 25 dicembre"[63].

Nell'articolazione di questa omelia sulla Vergine *Theotokos* l'episodio dell'incontro tra la Vergine Maria e santa Elisabetta riceve l'attenzione particolare dell'autore. Senza alcun ricorso agli scritti apocrifi[64], egli fa un'esegesi versetto per versetto del testo evangelico ed enfatizza il ruolo che il Verbo incarnato stesso affida alla Madre per apportare la grazia a Giovanni e gioia alla madre sua:

> La Madre del Maestro salutò la madre del servitore; la Madre del re salutò la madre del soldato; la Madre di Dio salutò la madre dell'uomo; la vergine salutò la donna sposata. Maria salutò Elisabetta con un saluto esteriore e quando le due si salutarono in modo visibile, reciprocamente, lo Spirito Santo, che abitava nel seno di Maria, stimolò colui che si trovava nel ventre di Elisabetta, come uno che scuote un suo amico: Affrettati ad alzarti! Pertanto colui che abitava nel seno di Elisabeta scattò. Ed ecco il Cristo gli parlò dicendo: Esci; raddrizza le mie vie, *affinché possa compiere l'economia di salvezza che mi è stata assegnata.* [...] Non pensate, o miei dilettissimi, che Giovanni fosse solo lo strumento. Lo strumento era Elisabetta, mentre era Giovanni che parlava attraverso la bocca di lei. Orbene, come Giovanni, che non era lo strumento, tramite la bocca di sua madre Elisabetta, così anche *il Salvatore salutò Giovanni, attraverso il saluto che Maria rivolse a Elisabetta.* (*Omelia contro Ario e sulla Vergine Theotokos*)[65].

[60] *TMPM*, I, 759.
[61] Vedi ante.
[62] MUZJ, *Feste* (= M. G. MUZJ, *Feste di Cristo Signore e della Vergine Madre nella spiritualità liturgica orientale*, Istituto di Spiritualità Pontificia Università Gregoriana, Roma 2005), 82.
[63] *Ibidem*. La festa di Natale al 25 dicembre è attestata a Roma nel 336, per essere poi adottata gradualmente anche in alcune chiese dell'Oriente tra la fine del IV secolo e l'inizio del V (Costantinopoli, Cappadocia e Antiochia), mentre altre chiese orientali continuarono a celebrare la nascita del Signore nella festa dell'Epifania (il 6 gennaio), come testimonia il *Giornale di viaggio* di Egeria per la Chiesa di Gerusalemme.
[64] CARO, *Homiletica*, 567.
[65] *TMPM*, I, 763-764; LEFORT, *Homélie*, 214; *CPG* (= *Clavis Patrum Graecorum*), 2187. Sottolineatura nostra.

Secondo la prospettiva del sermone, per mezzo della Madre il Figlio rivela e affida in anticipo a Giovanni la missione di "dare al popolo la conoscenza della salvezza" (*Lc* 1, 77)[66] preannunciando la sua venuta. La portata di questo evento salvifico, del quale santa Elisabetta si fa testimone e portaparola, si svela progressivamente tramite le tonalità di cui si riveste l'incontro tra le due madri e tra i loro figli: la Vergine Maria, che è chiamata Madre del Maestro, Madre del Re, Madre di Dio e Vergine, incontra Elisabetta, definita madre del servitore, madre del soldato, madre dell'uomo e donna sposata, in quanto per mezzo di Maria Dio stesso ha scelto di incontrare non solo Giovanni suo servitore, ma di raggiungere l'umanità intera in attesa della salvezza.

L'ampiezza di questo incontro si riflette anche nel cantico di gioia che la Madre del Signore intona in seguito alla risposta di Elisabetta e che si fa eco della voce di Eva, in quanto "ciò che in quella circostanza si verificò in favore di una famiglia (Zaccaria, Elisabetta e Giovanni Battista), fu esteso a tutti i discendenti di Adamo in virtù dell'economia dell'Incarnazione"[67]:

> Davvero la tua anima esulta. «La mia anima, dice, esulta nel Signore e il mio spirito sussulta di gioia in Dio, mio salvatore, perché ha guardato verso l'umiltà» (*Lc* 1, 46-57) di Eva ed ebbe pietà di lei, grazie a te. Sei tu infatti «la madre di tutti i viventi» (*Gn* 3, 20), perché *hai partorito la vita per il mondo intero*. Quanto ad Eva, ella è la madre dei morti, «dal momento che tutti muoiono a causa di Adamo, mentre tutti vivranno a causa di Cristo» (1 *Cor* 15, 22). Eva prese il frutto dell'albero, [...] ne mangiò e ne diede da mangiare a suo marito insieme a lei; anche questo ne mangiò e morì. Tu invece, o Vergine saggia, hai il Figlio di Dio che abita in te, Egli che è l'albero della vita. Veramente ci ha offerto il suo corpo e noi ne abbiamo mangiato; per questo la vita è giunta a tutti e tutti vissero grazie alla misericordia di Dio, tuo Figlio amatissimo. Ecco perché il tuo spirito è ripieno di gioia in Dio tuo salvatore.
> [...] O nobile Vergine, tu sei veramente grande e al di sopra di ogni grandezza, giacché chi può uguagliare la tua grandezza, o dimora del Verbo di Dio? A chi ti paragonerò, o Vergine, fra tutte le creature? Noi vediamo che tu sei la più grande di tutte loro. (*Omelia contro Ario e sulla Vergine Theotokos*)[68].

Elaborando l'immagine utilizzata da Ireneo nel parallelo Eva-Nuova Eva, l'omileta mostra come la causalità salvifica del Nuovo Adamo si comunica anche alla Nuova Eva, che diventa così la vera "madre dei viventi". Maria è per-

[66] FOERSTER, *σώζω* (= W. FOERSTER, *σώζω, σωτηρία*, *GLNT* [= *Grande Lessico del Nuovo Testamento*], XIII), coll. 514 (VII, 991).
[67] GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 150.
[68] *TMPM*, I, 765-766; LEFORT, *Homélie*, 216; *CPG* 2187. Sottolineatura nostra.

tanto colei che "partorisce la vita per il mondo intero" perché tutti possano vivere "grazie alla misericordia del suo Figlio amatissimo"[69]. La maternità divina di Maria riceve in questo modo, sin dall'inizio, la stessa apertura del disegno salvifico e abbraccia tutti coloro che accolgono la salvezza dal Figlio incarnato, tra i quali si annoverano anche il Battista e la sua madre.

La vittoria della Vita sulla morte viene espressa anche tramite il fiorire di nuovi doni nel genere umano, in seguito all'atto di assenso della Nuova Eva all'opera divina di salvezza:

> Maria rivolse gli occhi a Gabriele che le parlava con dolcezza; e la purezza prese a fiorire nel genere umano, insieme alla temperanza, alla castità e alla verginità. *Quale dono dal cielo l'uomo ha ottenuto grazie a te, o Vergine veritiera*! O Vergine pura nel corpo e nello spirito! È a causa tua che questo dono prezioso fu trovato. Tu hai fatto sprofondare nell'abisso la morte che regnava e dominava sulla matrice della donna. La purezza infatti è il vestito degli angeli, la corona degli arcangeli, la fierezza dei cherubini, l'ornamento dei serafini. Da chi dunque i figli delle donne hanno ottenuto un simile dono, se non da colei che è rivestita di purezza? Da chi? I figli degli uomini, infatti, che si dileguano dopo poco tempo e che nei sepolcri si trasformano in polvere, si rivestiranno della gloria degli angeli già su questa terra. Ed *è per mezzo tuo, o Madre della vita, che questo grande favore ci ha raggiunto*." (*Omelia contro Ario e sulla Vergine Theotokos*)[70].

Quale Madre della vita la Vergine diventa dunque anche interceditrice del prezioso dono della verginità per coloro chiamati ad essere sulla terra segno della vittoria contro la morte e pegno della vita celeste, alla quale l'uomo può ormai accedere di nuovo.

---

[69] CATTANEO, *Maria* (= E. CATTANEO, *Maria, Vergine-Madre di Dio-Logos Incarnato, nostra sorella e modello delle vergini secondo Atanasio d'Alessandria*, in *Theotokos* 10 [2002]), 197. Lo studioso osserva che l'appellativo «madre dei viventi» applicato a Maria appare originale nell'antitesi Eva-Nuova Eva, e che "se l'omelia fosse autentica, Atanasio e non Epifanio di Salamina sarebbe il primo ad applicare a Maria questo titolo". Nell'opera principale di san Epifanio (315-403), intitolata *Panarion omnium haeresium* e composta tra il 374/377, il passo della *Genesi* sulla caduta dei progenitori viene letto dalla prospettiva paolina della *Lettera ai Romani* e applicato alla figura di Maria: quale Nuova Eva Maria serve il disegno divino secondo il quale «laddove abbondò il peccato, sovrabbondò la grazia» (*Rm* 5, 20), e "introduce nel mondo la vita stessa", "perché la morte sia esclusa dal mondo" (*Haereses* 78, 17; *PG*, 42, 728 B). La sua maternità, estesa a tutti coloro che "vivranno a causa di Cristo" da lei partorita, è indicata con lo stesso titolo di "madre dei viventi". Cfr. LÖHR, *Epifanio* (= W. A. LÖHR, *Epifanio di Salamina, DLCA* [= *Dizionario di letteratura cristiana antica*], 299; *TMPM*, I, 397.

[70] *TMPM*, I, 765, 766; LEFORT, *Homélie*, 216; *CPG*, 2187.

Ricordiamo qui anche quella testimonianza epigrafico-iconografica dell'architrave della pergula egiziana di All-Moâllakah, che riflette la dottrina di Atanasio sul ruolo mediatore delle Vergine Madre come espresso tanto nei primi discorsi contro Ario, quanto in questa omelia attribuita al grande vescovo alessandrino[71]. Nell'abbinamento dell'inno con la composizione iconografica, nel quale parola e immagine si illuminano a vicenda, "il tema della divinità di Cristo si coniuga con quello della sua Incarnazione per amore degli uomini, indissolubilmente legata alla figura della Vergine Madre di Dio"[72], come mostrano le ultime parole della preghiera del committente dell'opera:

> [...] Invisibile nei cieli, tra le diverse Potenze, hai consentito di venire in mezzo a noi, vivere, incarnato e nato dalla Vergine Madre di Dio, Maria. Sii soccorrevole all'abate Teodoro, proedro, e a Giorgio, diacono ed economo, il mese di Pachon 12, indizione terza, anno di Diocleziano 51[73].

Infatti, in questo abbinamento della preghiera di supplica con la raffigurazione della Vergine (in postura di testimone e intercessore dell'evento teofanico dell'Ascensione-Glorificazione, con gli occhi alzati verso la visione e le braccia sollevate), si riflette il ruolo nell'Economia della salvezza e nella vita della Chiesa conferito a Maria nell'insegnamento dei Padri[74], in particolare in quella di sant'Atanasio: sebbene né gli scritti canonici né l'apocrifo di Nicodemo parlano di una presenza di Maria al momento dell'Ascensione di Cristo[75], nella riflessione teologica la Vergine Madre è la mediatrice per la venuta del Verbo del Padre nel mondo e pertanto la testimone privilegiata del compimento del mistero salvifico; in quanto tale, lei resta presente nella vita della Chiesa come la testimone-mediatrice fino alla realizzazione finale della redenzione. Nella rappresentazione di questa scena di glorificazione intemporale del Verbo incarnato risorto, vivente nella gloria del Padre, si riflette proprio questa fede nel potere intercessore della Madre presso suo Figlio in favore dei fedeli che si rivolgono a lui fiduciosi nella sua misericordia.

---

[71] MUZJ, *La prima iconografia mariana* (= M. G. MUZJ, *La prima iconografia mariana*, in E. TONIOLO [a cura di], *La Vergine Madre nella Chiesa delle origini [sec. I-V]. Itinerari mariani dei due millenni*, I, Roma, Centro di Cultura Mariana *Madre della Chiesa*, 1996), 219-220.

[72] *Ivi*, 220.

[73] SACOPOULO, *Linteau* (= M. SACOPOULO, *Le linteau copte dit d'All-Moâllakah, CahArch*, IX, 1957), 98-115. MUZJ, *La prima iconografia mariana*, 220, n. 22. La studiosa nota che se la lettura di questa data è giusta, l'architrave sarebbe del 335.

[74] CHRISTE, *Portails* (= Y. CHRISTE, *Les grands portails romans*, Genève, Librairie Droz, 1989), 67-73.

[75] MUZJ, *La prima iconografia mariana*, 220.

2. Maria - "Porta della vita"/"Porta della salvezza" e il ritorno al paradiso - Le prime riflessioni dei Padri

La consapevolezza del ruolo di mediatrice affidato alla Vergine Madre, espresso in particolare tramite il ricorso al parallelo Eva-Maria, diventa nel secolo IV tema comune negli scritti dei Padri, tanto in Oriente che in Occidente[76], Nell'ambito della tradizione siro-antiochena consideriamo alcuni passaggi significativi dell'opera del Padre e Dottore della Chiesa, Efrem il Siro (ca. 306-373), la cui visione sul mistero della salvezza sembra condividere la prospettiva di Ireneo di Lione[77]:

> Tramite Eva il serpente uccise tutto il genere umano. Nostro Signore prese le stesse armi di cui si era servito l'avversario per vincere il mondo e provocare la sua condanna; Egli scese in combattimento e, nella carne che aveva ricevuto da una donna, vinse il mondo; vinto, l'avversario fu condannato. (*Commentario al Vangelo Concordante*, I, 1-2)[78].
> Maria ed Eva, due semplici, due ingenue, sono poste su un piatto di bilancia: *una è causa della nostra morte, la seconda causa della nostra vita.* Eva, per imprudenza, ha deturpato la sua ingenuità e fu insensata; Maria invece sapientemente condì la prudenza col sale dell'ingenuità. (*Inni sulla Chiesa*, XXXV, 1)[79].

Con accenti caratteristici sant'Efrem parla della Vergine Maria, la Nuova Eva saggia e prudente, che con la sua risposta di obbedienza e accoglienza del disegno divino, asseconda il Nuovo Adamo nel suo combattimento contro "il serpente che uccise tutto il genere umano". Una delle immagini della quale sant'Efrem si serve per esplicitare questo atteggiamento della Vergine è quella della ricettività auditiva alla Parola di Dio: il suo ascolto e la sua obbedienza, nate dalla fede, si oppongono alla disobbedienza di Eva[80] e allontanano ogni

[76] MATEO-SECO, *Maria, Neuva Eva*, 63.

[77] ZANNINI, *Mistagogia* (= P. ZANNINI, *Mistagogia mariana di Efrem Siro*, in *Theotokos* 10, [2002]), 225.

[78] *SC* 121, 1.1. Il *Vangelo Concordante* o il *Diatessaron* è la più antica traduzione del Nuovo Testamento dal Greco in lingua siriaca (secolo II). Di essa sono conservati solo i Vangeli. Traduzione abbastanza libera del Nuovo Testamento, il *Diatessaron* contiene anche alcuni elementi apocrifi, come la luce forte che avvolgeva Cristo al Battesimo nel Giordano. V. BROCK, *Mary in Syriac Tradition* (= S. P. BROCK, *Mary in Syriac Tradition*, in STACPOOLE [ed.], *Mary's place in Christian Dialogue, Occasional Papers of the Ecumenical Society of the Blessed Virgin Mary* 1970-1980, Middlegreen, St. Paul Publications, 1982), 183.

[79] *TMPM*, IV, 109; *CSCO* (= *Corpus Scriptorum Catholicorum Orientalium*) 199, 84.

[80] BROCK, *L'occhio luminoso* (= S. P. BROCK, *L'occhio luminoso. La visione spirituale di sant'Efrem*, Roma, Lipa, 1999), 77, 79.

ostacolo davanti alla venuta del Nuovo Adamo, come espresso nel *Commentario al Vangelo Concordante*:

> La morte è entrata attraverso l'orecchio di Eva (cfr. *Gn* 3, 1-6); *per questo la vita entrò attraverso l'orecchio di Maria.* È a causa del legno dell'albero che l'uomo aveva contratto dei debiti; pertanto quando il Signore venne, li estinse per mezzo del legno della croce. (*Commentario al Vangelo Concordante*, XX, 32)[81].
> «Ecco, io mando il mio messaggero davanti a te, egli ti preparerà la strada». [...] Egli ha detto: «Preparate»; non lasciate nessun ostacolo davanti al Signore. Preparate i vostri orecchi, e preparate i vostri cuori. (*Commentario al Vangelo Concordante*, I, 10)[82].

Per sant'Efrem, e in seguito per gli scrittori della tradizione siriaca, questa immagine significa non solo l'antitesi tra l'ascolto che la prima Eva dà al serpente e l'obbedienza di Maria al messaggio divino, ma, come osserva Sebastian Brock, sulla base del parallelo tipologico questa immagine auditiva esprime il concetto secondo il quale "Maria accoglie e concepisce il Verbo del Padre letteralmente attraverso l'udito"[83]. Poiché la Parola di Dio, manifestata quale Parola di vita, feconda, nell'opera della creazione, rivela la sua potenza rinnovatrice di forma del tutto particolare nel giorno quando s'inaugura l'economia della salvezza con "l'ingresso nella creazione" del Verbo del Padre per mezzo dell'"ascolto" di Maria. Un esempio rilevante che espone le motivazioni tipologiche per l'uso di questa immagine si incontra in un'omelia in versi dedicata alla Natività del Signore:

> Questo giorno è simile/ al primo giorno della creazione:/ in quel giorno furono stabilite le cose create,/ in questo giorno la terra è rinnovata,/ e a causa di Adamo è benedetta/ - dopo esser stata maledetta per lui./ Eva ed Adamo attraverso il peccato/ introdussero la morte nel mondo creato;/ il Signore della creazione ci ha dato per il suo Unigenito,/ attraverso Maria, la nuova vita./ Attraverso il serpente il Maligno/ versò il suo veleno nell'orecchio di Eva;/ il Buono ha fatto discendere la sua compassione,/ ed è entrato per l'orecchio di

[81] *TMPM*, IV, 87; *SC* 121, 366. Sottolineatura nostra.

[82] *SC* 121, 48.

[83] BROCK, *L'arpa* (= S. P. BROCK [ed.], Efrem il Siro, *L'arpa dello Spirito*, Roma, Lipa,1999), 85. Il concetto della concezione attraverso l'orecchio, comune nella primitiva letteratura siriaca, si trova solo raramente negli autori greci e latini prima del medioevo. v. anche MURRAY, *Mary, the Second Eve* (= R. MURRAY, *Mary, the Second Eve in the early Syriac Fathers, ECR* [= *Eastern Churches Review*], III, 4 [1971], 374.

Maria:/ *attraverso la porta per cui era entrata la morte,/ anche la Vita è entrata,* mettendo a morte la morte. (*Omelia sulla Natività*, vv. 151-166)[84].

La scelta di questo tema viene motivata in connessione all'apertura totale e integrale della Nuova Eva a Dio, espressa attraverso il dono verginale di sé stessa al disegno divino[85]. Al contempo, la concezione *ex auditu* parla dell'eccezionalità dell'evento dell'Incarnazione del Figlio di Dio, che sceglie "una via nuova" per entrare nel mondo e annuncia e inaugura quella nuova forma di essere generato, "da acqua e da Spirito" (cfr. *Gv* 3, 5):

> Come il roveto sull'Oreb che portava/ Dio nella fiamma,/ così Maria porta/ Cristo nella sua verginità./ Perfettamente Dio,/ egli è entrato nel ventre attraverso il suo orecchio,/ il mio Dio si è fatto uomo in modo puro/ ed è entrato dal ventre nella creazione. (*Omelia sulla Natività*, vv. 17-20)[86].
>
> Secondo la verità rivelata Maria credette di aver concepito; ma [il Figlio] aveva abbandonato l'antica via della generazione, discendendo a lei per una via nuova sulla quale né la natura né la mente si erano prima inoltrate. (*Carmina Soghita in memoria della Madre di Dio*, 10)[87].

In modo significativo, per interpretare il ruolo della Vergine Madre nella storia della salvezza sant'Efrem connette il tema della "concezione *ex auditu*" e della maternità con il tema della "porta": data l'affinità antropologica fra questi temi, Maria è pertanto vista quale il mezzo per il quale il Verbo del Padre entra nel mondo per offrire all'uomo la vita immortale[88].

È importante precisare, come ci fa notare Erasmo Perniola, che nell'associare queste immagini il Padre siriano non parla della Vergine Madre quale semplice canale attraversato dal Verbo di Dio, "come se niente avesse assunto

[84] BROCK, *L'arpa*, 91-92.

[85] MURRAY, *Mary, the Second Eve*, 375.

[86] BROCK, *L'arpa*, 86.

[87] *CSCO* 187, 178-185; *TMPM*, IV, 88.

[88] Notiamo qui che il tema della "porta" non viene esclusivamente connesso al senso dell'udito e in seguito alla concezione per l'udito, ma anche gli altri sensi sono delle "porte", data la capacità ricettiva/comunicativa ad essi collegata. Vedi l'*Inno sulla Natività* IV, vv. 139-145 (*SC* 459, 101): "La porta dell'udito/ è dalla natura aperta/ Per confondere nostra temerità./ Le porte delle palpebre/ e le porte della bocca/ possono essere a volontà/ chiuse o aperte./ Gloria alla Voce/ che è divenuta corpo,/ al Verbo dell'Altissimo/ che è diventato carne./ Le orecchie l'hanno sentito,/ Gli occhi l'hanno visto,/ Le mani l'hanno toccato,/ La bocca l'ha mangiato./ Membra e sensi,/ Offrite lode/ A colui che è venuto a vivificare/ Il corpo intero." Il Verbo dell'Altissimo si fa carne per redimere l'uomo nella sua totalità, e come uomo vero può essere percepito attraverso le "porte" dei sensi.

da lei" (posizione degli gnostici)[89]; bensì, in tutte le sue composizioni egli la canta, con senso di meraviglia e timore sacro davanti al mistero, quale la vera Madre che per opera dello Spirito Santo generò al mondo il Figlio di Dio fatto uomo:

> È una fonte di grande stupore, mio amato,/ che qualcuno possa scrutare la meraviglia/ di come Dio è sceso/ e si è reso abitante di un ventre,/ e come questo Essere/ si sia rivestito del corpo di un uomo,/ consumando nove mesi in un ventre,/ senza ridursi per una tale dimora.
>
> [...] Grande è lo stupore su questa nostra terra:/ il Signore di tutto è sceso su di lei:/ Dio è divenuto uomo,/ l'Antico è divenuto un bambino,/ il Padrone è divenuto come i suoi servi,/ il Figlio del Re come un disprezzato./ La natura esaltata si è fatta vile,/ mescolando se stessa alla nostra propria natura,/ prendendo su di sé, per noi tutti,/ ciò che è estraneo alla sua natura./ Chi non ascolterà questa meraviglia/ che Dio è venuto per nascere?/ Chi non sarà sorpreso quando vede/ che il Signore degli angeli è nato?/ Credi e considera vero, senza indagare,/ che questa è la verità. (*Omelia sulla Natività*, vv. 1-9; 77-92)[90].

Vera Madre del Verbo di Dio, Maria è la Nuova Eva che introduce nel mondo la Vita e coopera al rinnovamento della creazione e alla discesa della compassione divina sui progenitori, in vista del loro ritorno nel paradiso celeste. Insieme al suo Figlio, Maria si oppone alla condanna di Eva e di Adamo e ottiene loro la risalita dalla fossa nella quale gli aveva precipitato il peccato:

> Eva e il serpente scavarono la fossa e vi fecero cadere Adamo:/ ma s'oppose Maria insieme col Re [suo Figlio];/ ed estrassero [il caduto], facendo risalire dal baratro,/ per mezzo d'un ascoso mistero,/ che quando fu rivelato diede vita [ad Adamo]. (*Inni alla Vergine*, I, 13)[91].

Procurando il "piccolo panno" dell'umanità al Verbo celeste che "a tutti dà il vestito"[92], la Nuova Eva intesse l'abito della dignità e della gloria alla sua

[89] PERNIOLA, *Sant'Efrem Siro* (= E. PERNIOLA, *Sant'Efrem Siro. Dottore della Chiesa e Cantore di Maria*, Roma, Graffietti, 1989), 222, 225. La posizione degli gnostici viene riferita da sant'Efrem nel *Commento a San Paolo*: "non vogliono che nostro Signore sia nato da Maria Vergine, perché – dicono essi – passò solo attraverso di essa, come se niente avesse assunto da essa". Cfr. Ephraem Syrus, *Commentarii in Epistolas D. Pauli*, P. MEKITHARISTI (tr.), Venezia, San Lazzaro, 1923, 118.

[90] BROCK, *L'arpa*, 86, 88-89.

[91] RICCIOTTI, *Inni* (= G. RICCIOTTI [ed.], Sant'Efrem Siro, *Inni alla Vergine*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1939), 15.

[92] Sant'Efrem Siro, *Inni sulla Natività*, XVII, 4; *CSCO* 186, 89-97.

madre, al posto delle "foglie dell'ignominia" e dei vestiti di pelle con i quali si aveva coperto[93]:

> Per lei si sollevò il capo/ di Eva rimasto abbattuto;/ perché Maria recò il bambino/ che afferrò il serpente,/ e le foglie della nudità/ si trasmutarono in gloria./ Due vergini/ ebbe l'umanità:/ una, la causa della vita,/ l'altra, causa della morte;/ da Eva spuntò la morte,/ ma la vita da Maria./ La madre ch'era caduta,/ fu sorretta dalla figlia sua:/ e poiché quella si era rivestita/ delle foglie della nudità,/ questa intessé e dette a lei/ una stola di gloria. (*Inni alla Vergine*, II, 7-9)[94].

Con questa immagine dell'"indossare" e del "togliersi" i vestiti, sant'Efrem compendia l'intera storia della salvezza, dalla caduta di Adamo ed Eva espressa con il loro "spogliamento" dai "vestiti di gloria", fino al ricupero di questi vesti con l'azione salvifica del Verbo che "si spoglia della sua gloria" e "indossa un corpo" dalla Vergine Maria per riscattare i progenitori[95]. Il "rivestirsi di gloria" diventa pertanto sinonimo alla riammissione di Adamo ed Eva nel paradiso, per l'opera redentrice del Nuovo Adamo alla quale partecipa la Nuova Eva[96]:

> Era purissimo Adamo in quel bel giardino. Divenne lebbroso e impuro al soffio del serpente./ Lo espulse e lo gettò/ dal proprio interno l'incontaminato giardino./ Allora il Sommo Sacerdote eccelso/ lo vide/ gettato via di sé/ e, chinatosi, scese presso di lui./ Lo purificò con il proprio issopo/ e lo fece entrare in paradiso./ Adamo era nudo e bello,/ ma la sua sposa industriosa/ lavorò e gli fece/ un vestito di macchie!/ Al vederlo il giardino lo espulse/ trovandolo vergognoso./ *Mediante Maria gli fu fatto un abito*/ che adornò il ladrone./ Al vederlo risplendere per la promessa,/ il giardino abbracciò lui al posto di Adamo (*Inni sul Paradiso*, IV, 4-5)[97].
>
> Ascolti [Eva] l'inno della pace perfetta,/ poiché ecco che *la sua figlia ha scontato il suo delitto*. Fu schiacciato quel serpente, che l'aveva ingannata,/ da te o radice che spuntasti dal mio seno;/ *il cherubino e la lancia furono sradicati,/ sì che ritorna Adamo già espulso*. (*Altra «Soghita»: delle «Ninne-nanne» della Madre al Figlio, Inni alla Vergine*, XIX, 19-23, vv. 19-23)[98].

[93] LAURENTIN, *Marie* (= R. LAURENTIN, *Marie, DSAM*, X), 430.

[94] RICCIOTTI, *Inni*, 18-19.

[95] BROCK, *L'occhio luminoso*, 95-100. Lo studioso nota che l'immagine dei "vestiti di gloria/ luce" è ereditata da sant'Efrem, e poi dalla cristianità siriaca, dalle interpretazioni giudaiche di *Gn* 3, 21, diffuse all'inizio dell'era cristiana: "Il signore Dio fece all'uomo e alla donna tuniche di pelle e li vestì".

[96] PERNIOLA, *Sant'Efrem Siro*, 207. V. anche MANIKULAM, *Natività* (= S. Th. MANIKULAM, *The Nativity of the Lord. A study based on the writings of st. Ephrem the Syrian*, Estratto Tesi Dottorale PIO, Roma, 2002), 69.

[97] *TMPM*, IV, 111-112; SC 137, 65. Sottolineatura nostra.

In modo rilevante, sant'Efrem parla del "rivestimento di gloria" particolarmente nel contesto festivo della Natività del Signore, compreso nella celebrazione liturgica del mistero della manifestazione del Verbo nella carne – l'Epifania. Pertanto, egli connette il recupero delle vesti gloriose alla seconda nascita dell'uomo, quella battesimale, e inneggia Maria quale la prima mortale a ricevere questo abito: poiché, secondo Efrem, il battesimo della Vergine ha avuto luogo quando Cristo è entrato nel suo ventre[99]:

> Il figlio dell'Altissimo venne e dimorò in me,/ ed io divenni sua Madre./ Come io ho dato nascita a Lui/ - la sua seconda nascita, così anch'Egli dette nascita a me una seconda volta: Egli indossò la veste di sua Madre – il suo corpo; io indossai la sua gloria. (*Inni sulla Natività*, XVI, 11)[100].

Nella prospettiva del tempo festivo liturgico, sant'Efrem traduce in versi la "corona di lode" che la Madre Vergine reca al suo Figlio: quale Nuova Eva rivestita di gloria "che sta per entrare nel paradiso vivente", Maria canta il trionfo del Nuovo Adamo, che con la sua venuta redentrice attraverso la "porta" per la quale era prima entrata la morte, salva la sua antica madre e riapre l'accesso degli uomini al cielo[101]. Questa lode di Maria che anticipa col suo "rivestimento di gloria" il ritorno del coro dei salvati, risuona presso la culla del Bambino divino, in quanto il tempo sacro della celebrazione della Natività estende gli effetti dell'intera opera redentrice su ogni singola "stazione" della storia della salvezza[102]:

> «Mi ha fatto gioire più di tutti coloro che furono/ da lui guariti, poiché io l'ho concepito;/ mi ha magnificato più di tutti coloro divenuti grandi/ grazie a lui, poiché io l'ho generato./ *Nel suo paradiso vivente io sto per entrare/ e dargli lode nel luogo ove Eva fallì*;/ di me si è compiaciuto più di tutte le donne create,/ al punto di essergli madre, poiché l'ha voluto,/ e da essermi figlio, poiché così gli è piaciuto». (*Inni sulla Natività*, II, 8)[103].

[98] RICCIOTTI, *Inni*, 109-110. Sottolineatura nostra.

[99] BROCK, *L'occhio luminoso*, 100, 103. V. anche MURRAY, *Mary, the Second Eve*, 375.

[100] BROCK, *L'occhio luminoso*, 100.

[101] PERNIOLA, *Sant'Efrem Siro*, 208.

[102] BROCK, *L'occhio luminoso*, 103-104. Sant'Efrem spesso chiama con il nome di "stazioni" le varie tappe dell'economia salvifica.

[103] DE FRANCESCO, *Efrem* (= I. DE FRANCESCO [a cura di], *Efrem il Siro, Inni sulla Natività e sull'Epifania*, Milano, Paoline, 2003), 139.

Per quanto riguarda le strutture profonde della visione teologica, in particolare "la comprensione fondamentalmente sacramentale del mondo e il concetto dinamico della salvezza", sant'Efrem sembra avere molto in comune con i Padri Cappadoci, e soprattutto con san Gregorio Nisseno (335-392), come ci fa notare Sebastian Brock[104]. Nel considerare la funzione della Vergine nell'economia salvifica anche il Padre Nisseno ricorre all'immagine ormai comune del parallelo Eva-Nuova Eva, però la elabora e le lascia la propria impronta. Un esempio rilevante viene offerto nell'*Omelia sul Natale* pronunciata il 25 dicembre 386, ovvero poco dopo le prime celebrazioni di questa festa in Cappadocia[105]:

> Ora, secondo è detto dal Profeta, le porte bronzee sono infrante, le catene di ferro in cui era prima detenuto il genere umano nella custodia della morte sono spezzate (*Sal* 106, 14. 16). Ora, come predisse Davide, *la porta della giustizia è aperta* (*Sal* 117, 19-20). Ora, nell'intero universo si ode il clamore di quelli che celebrano all'unisono la festa odierna. La morte è venuta a causa di un uomo; ma a causa di un uomo è venuta pure la salvezza. Il primo uomo cadde nel peccato; il secondo risollevò colui che era caduto. *La donna è la difesa della donna.* La prima aprì l'ingresso al peccato; *la seconda ministrò all'ingresso della giustificazione* (*τῇ εἰσόδῳ τῆς δικαιοσύνης ὑπηρετήσατο*). Quella seguì il consiglio del serpente; questa presentò l'uccisore del serpente e generò l'autore della luce. Quella, mediante il legno, introdusse il peccato; questa, al contrario, sempre mediante il legno, introdusse il bene. Per legno intendo la croce; e il frutto di questo legno è sempre verde e diventa vita immortale per quelli che lo gustano. (*Omelia sul Natale*)[106].

[104] BROCK, *L'occhio luminoso*, 169-174. Lo studioso specifica anche che "a livello delle strutture superficiali le ovvie differenze iniziano a comparire, dovute principalmente al fatto che Efrem non sta scrivendo nella tradizione filosofica e retorica che caratterizza l'opera dei Padri Cappadoci".

[105] LAURENTIN, *Breve trattato* (= R. LAURENTIN, *Breve trattato su la Vergine Maria*, Milano, Paoline, 1987), 81. Lo studioso menziona che la festa del Natale era celebrata in Cappadocia a partire dal 375. V. anche MATEO-SECO, *In diem natalem* (= L. F. MATEO-SECO, *In diem natalem, GND* [= *Gregorio di Nissa. Dizionario*]), 335. L. F. MATEO-SECO riporta che la festa dei natalizi veniva chiamata in Cappadocia *Theophania*, e fa riferimento a MOSSAY, *Fêtes de noël* (= J. MOSSAY, *Les fêtes de noël et de l'épiphanie d'après les sources cappadociennes du IVᵉ siècle*, in A. M. DUBARLES – B. BOTTE [edd.], *Noël, épiphanie. Retour du Christ. Semaine liturgique de l'Institut Saint Serge*, Paris 1967), 211-236.

[106] *TMPM*, I, 321; *PG*, 46, 1148 A-B. La traduzione di *TMPM* riporta: "la seconda favorì l'ingresso alla giustizia", però abbiamo preferito la variante: "la seconda *ministrò* all'ingresso della giustificazione", più vicina al testo greco.

Alla luce dei *Salmi* 106 e 117, che cantano il ritorno del Popolo d'Israele dalla schiavitù egizia (*Lv* 23, 42-43) ed i prodigi salvifici della Provvidenza, l'omileta inneggia l'adempimento delle profezie messianiche nel giorno della Natività del Signore, quando il dono della salvezza viene elargito all'universo intero. È in questo contesto celebrativo dell'"ora" (*νῦν*) liturgico, di quell'"oggi salvifico" di cui parla l'Apostolo Paolo in 2 *Cor* 6, 2, che san Gregorio fa risuonare l'immagine ireniana con una tonalità particolare: il Signore fedele, la cui misericordia è eterna (*Sal* 117, 1-4), si fa uomo perché le catene di ferro che detenevano nella custodia della morte il primo Adamo siano spezzate e perché il genere umano sia liberato. In questo mistero salvifico del Nuovo Adamo la Vergine Maria coopera in quanto Nuova Eva, perché la giustificazione possa entrare nel mondo: se la prima Eva "aprì l'ingresso al peccato", la Nuova Eva apre l'ingresso alla giustizia e genera il Signore, "l'autore della luce", che riversa "la giustificazione che dà vita" su tutti gli uomini (*Rm* 5, 17). Come abbiamo visto per gli inni efremiani, anche qui il tema della maternità (però non secondo il concetto della concezione *ex auditu*) viene collegato al tema della "porta", sulla base dell'affinità antropologica fra questi temi. Nel mistero dell'Incarnazione Maria è pertanto, per mezzo della sua maternità, il tramite per il quale il Verbo di Dio, il Giusto, entra nel mondo per sollevare l'Adamo caduto. Se la prima Eva "seguì il consiglio del serpente", Maria dà ascolto al messaggio dell'angelo, accoglie il Verbo divino e "lo introduce nel mondo" per la salvezza degli uomini.

Inoltre, nel giorno nel quale si celebra questo mistero, la presenza attiva della Madre è riferita non solo in connessione all'inizio dell'opera salvifica del suo Figlio, ma anche al suo compimento - la redenzione attraverso il legno della croce; poiché, come nota il liturgista Robert Taft, nella festa liturgica della Natività la Chiesa post-pentecostale celebra la "totalità del mistero della manifestazione di Dio in Gesù e non l'evento storico"[107], e pertanto il ricordo della Vergine viene fatto dalla stessa prospettiva, indicandosi "la sua essenziale presenza" in questo mistero[108]. Come nell'insegnamento di san Ireneo, anche per Gregorio Nisseno è questa adesione e cooperazione di Maria Madre e Vergine al disegno divino di salvezza che costituisce "la difesa" di Eva.

Questa ottica del Nisseno trova eco in un'altra omelia pronunciata nel contesto liturgico dei natalizi del Signore. Si tratta di una composizione pseudo-crisostomica risalente alla fine del secolo IV[109], attribuita da alcuni studiosi

[107] TAFT, *Oriente* (= R. F. TAFT, *Oltre l'Oriente e l'Occidente*), 15, 27. V. anche MUZJ, *Feste*, 71.

[108] MAGGIONI, *La Vergine Maria*, 93; MONTAGNA *Liturgia mariana* (= D. MONTAGNA, *La liturgia mariana primitiva. Saggio d'orientamento*, in *Marianum* 24 [1962]), 93.

[109] CARO, *Homiletica*, 540; *TMPM*, I, 807.

importanti a san Gregorio Nisseno[110], o almeno al suo ambito[111], come suggerito dai temi considerati, sia riguardo alla storia della salvezza, sia in ambito mariologico[112]. Secondo avverte la parte introduttiva dell'omelia, il brano evangelico scelto dal predicatore per il suo commento è *Lc* 1, 26-38, in accordo con la prescrizione liturgica del giorno celebrativo, "probabilmente una festa preparatoria al Natale, il cui tema centrale fosse l'annuncio a Maria"[113]: "Ma bisogna che pure noi leggiamo la lezione dei santi Vangeli che oggi si recita nelle Chiese" (segue la citazione tratta da *Lc* 1, 26-28)[114].

Parafrasando ogni versetto in maniera elegantissima, "degna della scuola sofistica di cui erano eredi i Cappadoci", e utilizzando il dialogo drammatico come base per lo sviluppo tematico[115], l'omileta echeggia la salutazione dell'inviato celeste e chiama la Vergine Madre "porta della nostra vita", in quanto la Nuova Eva che partorisce Colui venuto a redimere Caino – immagine del uomo caduto, i cui atti sono "l'invidia e l'uccisione" -, e procurare "vita ed immortalità" a lui e a tutti gli uomini:

> Rallegrati, piena di grazia! Eva tua progenitrice, per aver trasgredito la legge, ebbe la condanna di partorire i figli nel dolore: a te s'addice il godere! Quella partorì Caino, dando con lui alla luce l'invidia e l'uccisione: *tu partorirai un figlio che sarà vita ed immortalità per tutti.*
> [...] Che risponde dunque, dopo queste parole, la santa Maria, la vergine di corpo e di anima, la pia e timorata ed ossequiente, l'ambizione dell'umana natura, *la porta della nostra vita, la procuratrice della nostra salvezza* (*'η πύλε τῆς 'ημετέρας ζωῆς, 'η πρόξενος τῆς σωτηρίας 'ημῶν*)? Favorevolmente accogliendo la voce dell'angelo, risponde: «Ecco la serva del Signore, mi avvenga secondo la tua parola» (Lc 1, 38). (*Omelia sull'Annunciazione della Madre di Dio*)[116].

Aperta totalmente a Dio e obbediente alla sua chiamata, la Madre Vergine è scelta per essere "la porta della nostra vita", che assicura la venuta e la comunicazione di Dio agli uomini. La sua apertura a Dio e al suo disegno diventa pertanto apertura verso tutto il genere umano bisognoso di salvezza: dando nascita al Nuovo Adamo, in cui il genere umano è rinnovato e riplasmato, Maria procura all'uomo la salvezza e gli offre quella "bella difesa" e "giusta corona" contro colui che ha precipitata la prima Eva[117].

Secondo l'osservazione di Roberto Caro, tanto per il suo contenuto quanto per la sua struttura stilistica questa omelia si potrebbe considerare come modello delle composizioni posteriori sullo stesso tema[118]. Un esempio significativo lo costituisce un'omelia risalente all'inizio del V secolo e composta da san Proclo, quando era ancora vescovo di Cizico (prima di diventare patriarca di Costantinopoli). Si tratta dell'*Omelia I sulla Madre di Dio Maria*, pronunciata nella Cattedrale di Costantinopoli nella presenza di Nestorio, poco prima del concilio di Efeso (431)[119]. Sebbene Proclo non prese parte al Concilio di Efeso, la sua *Omelia*, per il suo valore dogmatico, fu letta nei giorni precedenti all'apertura della riunione e pertanto il testo dell'Omelia fu incluso nel corpus degli Atti conciliari[120].

Come nel sermone sopra menzionato di san Gregorio Nisseno, anche questa composizione è stata scritta per il tempo precedente il Natale, per una celebrazione mariana che venne maturandosi gradualmente da una *memoria* che coincide con la Natività, ad una *festa mariana* a sé stante nel secolo V[121]. I passi scritturistici proclamati per questa occasione erano l'oracolo di Isaia ed il

---

[110] LAURENTIN, *Breve trattato*, 83; MONTAGNA, *La lode* (= D. MONTAGNA, *La lode alla Theotokos nei testi greci dei secoli IV-VII*, in *Marianum* 24 [1962]), 501; *CMP*, II, 260; CARO, *Homiletica*, II, 539.

[111] *TMPM*, I, 807.

[112] MATEO-SECO, *Mariologia* (= L. F. MATEO-SECO, *Mariologia, GND*), 378.

[113] CARO, *Homiletica*, II, 543-544; MAGGIONI, *Feste mariane* (= C. MAGGIONI, *Le feste mariane nell'Antichità e nel Primo Medioevo*, in *Theotokos* XVI [2008]), 127. Secondo l'osservazione di MAGGIONI, questa *memoria* di Maria insita alla festa natalizia veniva celebrata al tempo del Nisseno la domenica prima del Natale. Oltre questo riferimento omiletico, un'altra attestazione antica della prescrizione della lettura di *Lc* 1, 26-38 si incontra nella versione armena del *Lezionario di Gerusalemme* (417-439): la lettura è assegnata per il quarto giorno della festa dell'Epifania (il 10 gennaio), giorno che, di tutti i giorni dell'ottava dell'Epifania, è quello carico con una tonalità mariana più viva. Illustrativa in questo senso è l'Omelia VI *In onore della santa Maria Madre di Dio* composta da Esichio di Gerusalemme (451) per questo giorno dell'ottava dell'Epifania. Cfr. Ch. RENOUX, *L'Annonciation du rite arménien et l'Epiphanie*, *OCP* 71.2 (2005), 315.

[114] Pseudo-Crisostomo, *Omelia sull'Annunciazione della Madre di Dio*; *PG* 62, 763; *TMPM*, I, 836.

[115] *TMPM*, I, 807.

[116] *TMPM*, I, 837-841; *PG* 62, 763-770.

[117] *TMPM*, I, 837.

[118] CARO, *La Homiletica*, 543.

[119] AUBINEAU, *Homélies festales d'Hésychius* (= M. AUBINEAU, *Les homélies festales d'Hésychius de Jérusalem*, I, *Subsidia Hagiographica* 59, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1978), 145-146. M. AUBINEAU menziona che ci sono delle oscillazioni della critica riguardante la datazione, alcuni studiosi propongono dicembre 428, altri invece la domenica prima di Natale 430.

[120] LEROY, *Proclus* (= F. J. LEROY, *L'homilétique de Proclus del Constantinople. Tradition manuscrite, inédits, études connexes*, *Studi e testi* 247, Città del Vaticano, 1967), 141. V. anche CONSTAS, *Proclus* (= N. CONSTAS, *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity, Omelie 1-5*, Supplemento a *Vigiliae Christianae*, LXVI, Leidon Boston, Brill, 2003), 57, 128-129.

[121] MAGGIONI, *Feste mariane*, 130.

vangelo dell'Annunciazione, che glorificano il mistero della divina Incarnazione e la presenza della Vergine Madre in questo mistero[122].

Rispondendo all'invito della santa Madre di Dio all'occasione dell'"odierna solennità mariana"[123], il vescovo costruisce il suo discorso difendendo la cristologia alessandrina e mettendo in risalto il tema della verginale maternità divina di Maria, che costituisce l'eccezionalità della sua persona[124]. Oltre a questo tema e ad altri temi mariani, "che erano diventati comuni al suo tempo ma che in lui acquistano stile ed eleganza"[125], notiamo l'impostazione del parallelismo Eva-Nuova Eva e l'uso del titolo "porta" attribuito alla *Theotokos*, per contrapporre la salvezza divina al peccato dei progenitori:

> Nacque pertanto da donna un Dio, ma non puro Dio, e un uomo, ma non semplice uomo; e nascendo costituì *porta di salvezza* quella che un tempo era stata ingresso al peccato ('Αλλ' ἐγεννήθη ἐκ γυναικός Θεός οὐ γυμνός καὶ 'άνθρωπος οὐ ψιλός· καὶ *πύλην σωτηρίας* 'ο τεχθείς, τήν πάλαι τῆς 'αμαρτίας 'έδειξε θύραν). Dove infatti il serpente per la disubbidienza aveva effuso il veleno, ivi il Verbo, entrato per l'ubbidienza, edificò un tempio vivo. Dond'era emerso il primo figlio del peccato, Caino, indi spuntò senza seme il Cristo, il Redentore del genere umano. (*Omelia I sulla Madre di Dio Maria*, 2)[126].

Il sermone contempla il mistero del Verbo che prende carne dalla Vergine Maria - chiamata "il paradiso del secondo Adamo, il luogo dell'unione della natura divina e umana"[127] - mistero indicato innanzitutto come evento di salvezza, che nel giorno dell'Incarnazione, attraverso Maria, ricapitola le profezie dell'Antico Testamento[128] e cancella "il veleno effuso dal serpente" per redimere il genere umano. A questo evento Maria ne è "interamente partecipe, non solamente con fede d'ubbidienza (tema sottolineato in particolare nel parallelismo di Ireneo di Lione), ma soprattutto col suo essere Madre di Dio

[122] IDEM, *La Vergine Maria*, 94. Vedi dello stesso autore anche *Annunciazione : storia, eucologia, teologia liturgica*, Roma, CLV – Edizioni Liturgiche, 1991, p. 40.

[123] Lo studioso N. CONSTAS pensa che il giorno della predicazione potrebbe essere stato il 26 dicembre (invece della domenica prima del Natale), quando la Chiesa Bizantina continuava a celebrare la *synaxis* della Theotokos. Cfr. CONSTAS *Proclus*, 135.

[124] *TMPM*, I, 557.

[125] *Ibidem*.

[126] *TMPM*, I, 558; *PG* 65, 679-692; *ACO*, I, 1, 1, 103-107. Sottolineatura nostra.

[127] *TMPM*, I, 558.

[128] TONIOLO, *Akathistos* (= E. TONIOLO, *Akathistos. Saggi di critica e di teologia*, Roma, Centro di Cultura Mariana Madre della Chiesa, 2000), 146-147. Come vedremo più avanti, le conclusioni dello studioso relativo all'inno *Akathistos* possono essere applicate in parte per l'analisi dell'omelia del patriarca Proclo di Costantinopoli, che anticipa alcune delle espressioni e concetti formulati nell'inno mariano della seconda metà dello stesso secolo V.

(*Theotokos*)"[129]. e al contempo perpetuamente vergine - "la santa Madre di Dio, la Vergine Maria, l'incontaminato gioiello della verginità" - come magnificata dall'omileta sollecito a riprendere le immagini profetiche messianiche lette in chiave mariologica[130].

Come abbiamo visto nell'insegnamento ireneano, anche nell'omelia di Proclo Maria-Nuova Eva è indicata come colei che deriva la sua causalità salvifica interamente da Cristo-Nuovo Adamo. Infatti, è il Verbo stesso "causa di salvezza eterna per tutti coloro che gli obbediscono" (*Eb* 5, 9) che, come dice Proclo, in seguito alla risposta di obbedienza di Maria la costituisce "porta di salvezza", chiamandola a partecipare attivamente all'opera salvifica tramite la sua maternità verginale[131]. Come nell'*Omelia sull'Annunciazione* di Gregorio Nisseno, anche qui l'antitesi Eva-Nuova Eva viene connessa non tanto con l'antitesi Adamo-Nuovo Adamo, bensì con quella tra Caino e Cristo-Nuovo Adamo, tra "il figlio del peccato" e "il Redentore del genere umano": per mezzo della "porta" della maternità, il figlio di Eva, nato nel contesto della disubbidienza a Dio, viene chiamato alla salvezza – e con lui l'intera umanità - dal Nuovo Adamo, entrato nel mondo per l'assenso di Maria Nuova-Eva al disegno divino[132]. Notiamo qui che l'omileta si serve dello schema prima incontrato, che collega il concetto della concezione *ex auditu*, comune nella primitiva letteratura siriaca, al tema della "porta", per descrivere l'azione del Verbo di Dio che si riveste della "tunica dell'unione" per salvare l'uomo[133].

Con gli occhi della fede, l'omileta contempla pertanto nel mistero dell'Incarnazione del Verbo al contempo "il principio e il compendio di tutta la salvezza"[134], in quanto "in Cristo la storia della divina presenza salvifica si è offerta pienamente", l'Emmanuele "Dio con noi" essendo la Salvezza in persona[135]:

[129] *Ivi*, 147.

[130] *TMPM*, I, 558. Fra queste immagini che lodano la verginità perpetua di Maria ritroviamo anche quella della "porta chiusa", riferita nella parte conclusiva del discorso di san Proclo sul mistero dell'Incarnazione.

[131] TONIOLO, *Akathistos*, 7.

[132] CARO, *Homiletica*, I, 92.

[133] *Omelia I sulla Madre di Dio Maria*, 1; *TMPM*, I, 558. Nel paragrafo n. 10 che conclude l'*Omelia* Proclo riprende il tema della "concezione per l'udito" e la connette al tema della profezia di Ezechiele sulla porta orientale del tempio. In quanto questa immagine profetica tratta il tema della verginità perpetua della Madre di Dio, che non entra nella nostra analisi, non ci soffermiamo per considerare le sue implicazioni.

[134] TONIOLO, *Akathistos*, 6.

[135] TAFT, *Oriente*, 18-19.

Non ti vergognare, o uomo, di questo parto: esso fu per noi *principio di salvezza*. Se infatti non fosse nato da donna, neppure sarebbe morto; e se non fosse morto, non avrebbe annientato con la morte «colui che della morte aveva l'impero, ossia il demonio» (*Eb* 2, 14). [...] O seno, nel quale fu composto l'atto della nostra liberazione! (*Omelia I sulla Madre di Dio Maria*, 3).
Non era in potere di un semplice uomo il salvare: in realtà l'uomo aveva bisogno di chi lo salvasse, secondo il detto di Paolo: «Tutti peccarono ed hanno bisogno della gloria di Dio» (*Rm* 3, 23). [...] Pertanto colui che è re per natura non sdegnò l'umana natura da lungo tempo tiranneggiata; né permise Iddio nella sua misericordia che fino alla fine fosse soggetta al demonio; ma venne, Egli che è sempre presente, e diede in riscatto per noi il proprio sangue e *per il genere umano offrì come prezzo di compenso alla morte la carne che prese dalla Vergine* e redense l'uomo dalla maledizione della legge distruggendo con la morte la morte, come grida Paolo: «Cristo ci redense dalla maledizione della legge» (*Gal* 3, 13). (*Omelia I sulla Madre di Dio Maria*, 7)[136].

In un'altra omelia di Proclo sulla Madre di Dio questo riassunto della storia della salvezza nell'Incarnazione del Verbo dalla Vergine Maria appare con ancora più grande vivacità come contenuto nel nome stesso dell'Emmanuele, Dio-con-noi:

Dio con noi: cessò l'errore. Dio con noi: fu abolita la circoncisione. Dio con noi: si danno alla fuga i demoni. Dio con noi: è annientato il diavolo. Dio con noi: il fonte battesimale non si stanca di partorire. Dio con noi: i re adorano. Dio con noi: le chiese diventano anguste. Dio con noi: la morte diventò sonno. Dio con noi: i morti, tripudianti, acclamano la libertà: «Non un angelo, non un messo, ma lo stesso Dio venne e ci salvò» (*Is* 63, 9). A lui la gloria per tutti i secoli dei secoli. Amen. (*Omelia V sulla Madre di Dio*, 4)[137].

In modo significativo, la riflessione su questo mistero alla luce della parola della Scrittura conduce Proclo a correlare direttamente l'evento dell'ingresso del Salvatore nel mondo per la liberazione del primo Adamo all'"apertura del paradiso" – connessione simile tra salvezza e l'ingresso nel Regno presente nei sinottici (*Mc* 10, 26; *Lc* 18, 26)[138] – e a cantare Maria, "l'ancella e madre, vergine e cielo" del Signore[139], come colei che serve questo mistero aprendo lei stessa il paradiso al suo progenitore[140]:

[136] *TMPM*, I, 558, 560-561. Sottolineatura nostra.
[137] *PG* 65, 727; *TMPM*, I, 570.
[138] FOERSTER, σώζω, σωτηρία, *GLNT* 13, 515-516 (VII, 991). v. anche KIMBALL, *The Language of Mediation*, 197.

Splendido e singolare è l'oggetto della presente festività: splendido, perché *apportò agli uomini inaspettata salvezza*; singolare, perché il parto vinse le leggi della natura. [...] O terra inseminata, che germogliasti un frutto celeste! *O Vergine, che apristi il paradiso ad Adamo*, anzi, che sei tu stessa più gloriosa del paradiso: quello infatti fu coltivazione di Dio; ma tu hai coltivato lo stesso Dio secondo la carne. (*Omelia IV sul Natale del Signore*, 1)[141].

Come negli inni efremiani considerati, anche qui il ruolo della Nuova Eva viene quindi inteso quale partecipazione nell'azione salvifica del Nuovo Adamo da lei partorito: per la sua accoglienza materna del Verbo che si fa carne, Maria divenuta "più gloriosa del paradiso" del primo Adamo segna il principio dell'"inaspettata salvezza", il ritorno del suo avo nel paradiso celeste; anzi, come espresso da Proclo, nell'"aprirsi" della Nuova Eva all'ingresso del Salvatore è contenuta l'apertura stessa del paradiso al primo Adamo. Così, per mezzo dell'immagine della "porta" e dell'apertura, Proclo parla nel suo encomio sulla presenza della Vergine nell'intero mistero salvifico[142], vale a dire nel movimento discendente della venuta del Salvatore che s'incarna per dare la sua vita in riscatto per il primo Adamo, e nel movimento ascendente del ritorno di Adamo nel paradiso per mezzo del mistero della morte, risurrezione e ascensione di Cristo al cielo.

Un'importante esplicitazione di questo pensiero sulla presenza della Vergine nel mistero del Figlio si trova in una celebre omelia di san Cirillo di Alessandria, pronunciata nel 431 ad Efeso contro Nestorio ed inserita, come l'*Omelia I sulla Madre di Dio Maria* di Proclo, negli Atti conciliari[143]:

[139] *Omelia I sulla Madre di Dio Maria*, 1; *TMPM*, I, 558.
[140] LEDIT, *Marie* (= J. LEDIT, *Marie dans la Liturgie de Byzance*, Théologie Historique 39, Paris, Beauchesne, 1976), 92.
[141] *TMPM*, I, 565-566; *PG* 65, 710. Sottolineatura nostra.
[142] CARO, *Homiletica*, I, 81, 91-92, 377. Lo studioso ricorda anche un'altra Omelia natalizia, risalente per lo stile e contenuti all'inizio del V secolo e attribuita da alcuni studiosi a Proclo o al suo ambito, e che riflette dei simili rilievi: "Oggi, infatti, fu sciolto il vincolo antico, fu svergognato il diavolo, fuggirono i demoni, fu sciolta la morte, *fu aperto il paradiso*, fu distrutta la maledizione, fu tolto di mezzo il peccato, fu cacciato l'errore, tornò la verità, e la pietà fu disseminata e corse ovunque: *la vita celeste fu piantata sulla terra*, gli angeli comunicano con gli uomini e gli uomini parlano con gli angeli senza timore." (*Omelia sul giorno natalizio di Cristo*; *PG* 56, 385-396). *TMPM*, I, 820. Sottolineatura nostra.
[143] AUBINEAU, *Homélies festales d'Hésychius*, 147; *ACO* I, 1, 2, 102-104.

> Ave a te (*χαίροις*) da parte nostra, Maria Madre di Dio, [...] ricettacolo di ciò che non può essere contenuto, madre e vergine, per mezzo della quale è detto nei santi Vangeli: «Benedetto colui che viene nel nome del Signore!» (*Mtt* 21, 9). Ave, tu che hai contenuto nel santo grembo l'Incontenibile: per te la Santa Trinità è glorificata e adorata su tutta la terra, per te si rallegra il cielo, per te gli angeli e gli arcangeli esultano, per te i demoni sono messi in fuga, per te il diavolo tentatore cadde dal cielo, *per te la creatura decaduta è ricondotta ai cieli* (*δι' 'ῆς τὸ 'εκπεσὸν πλάσμα εἰς οὐρανοὺς ἀναλαμβάνεται*), per te tutta la creazione prigioniera del culto degli idoli è ritornata alla conoscenza della verità, per te il santo battesimo è dato ai credenti, per te è dato l'olio dell'esultanza, per te le chiese sono gremite su tutta la terra, per te i popoli sono condotti al pentimento e – perché dilungarmi? - per te il Figlio unigenito di Dio ha brillato come luce «per rischiarare quelli che giacciono nelle tenebre e nell'ombra della morte» (*Lc* 1, 79); per te i profeti hanno predetto l'avvenire, per te gli Apostoli predicano la salvezza alle nazioni, per te i morti risuscitano, per te regnano i re, per mezzo della santa Trinità. Quale voce umana potrà mai celebrare l'ineffabile grandezza di Maria? (*Omelia IV tenuta ad Efeso contro Nestorio*)[144].

Per celebrare il mistero della *Theotokos* l'omileta echeggia e attualizza con parole umane la salutazione rivolta dall'arcangelo Gabriele alla Vergine[145], inserendosi nell'encomio di "tutte le generazioni" della Chiesa orante che chiamano l'Annunziata beata (*Lc* 1, 48). In queste esclamazioni lodative la partecipazione di Maria Madre e Vergine alla salvezza portata da Cristo viene enfatizzata per la cadenza segnata dal vocabolo "per te" (*δι' 'ῆς*) che inizia ogni elogio[146]; gli effetti salvifici dell'opera di Cristo sono in tal modo attribuiti dal predicatore anche a Maria[147], senza omettere però di indicare la sorgente unica di questa salvezza - la "Santa mistica Trinità", la cui lode, infatti, inizia e conclude l'encomio rivolto alla Vergine. Notiamo in questa enumerazione di Cirillo in particolare l'azione mediatrice di Maria nel ritorno della creatura decaduta ai cieli, azione che avvolge in modo significativo le varie tappe dell'intera storia

[144] *TMPM*, I, 490. Sottolineatura nostra.

[145] MONTAGNA, La lode, 484. Vedi anche MAGGIONI, La Vergine Maria, 113. Gli studiosi hanno fatto notare che alla luce dell'omiletica mariana natalizia cominciarono a sorgere e svilupparsi, in contesto di preghiera, esclamazioni laudative modulate sul motivo del *χαῖρε* rivolto da Gabriele alla Vergine, per tradurre l'encomio della Chiesa orante alla Vergine Theotokos. Soprattutto a partire da Efeso, si osserva la fissazione di serie vere e proprie di *χαιρετισμοί*, ora staccati dal commento lucano, consistenti in una successione di *χαῖρε* connessi ad una serie di elogi mariani, che attingono alla fonte primaria della Sacra Scrittura e della dottrina della Chiesa.

[146] LAURENTIN, *Breve trattato*, 92.

[147] TONIOLO, *Akathistos*, 106.

salvifica, dall'Antico al Nuovo Testamento. Una rielaborazione di questi temi si incontra in un'altra omelia, posteriore al concilio di Efeso[148], dove leggiamo:

> Ave, o Maria Madre di Dio, per mezzo della quale è entrata nel mondo la grazia ineffabile e della quale l'apostolo Paolo ad alta voce diceva: «È apparsa infatti la grazia di Dio, apportatrice di salvezza per tutti gli uomini» (*Tt* 2, 11); [...] Ave, o Maria Madre di Dio, per mezzo della quale venne colui che ha fatto la prima creazione e ha riparato la prevaricazione del primo uomo, colui che è guida del regno celeste. [...] Ave, o Maria Madre di Dio, per mezzo della quale Giovanni e il Giordano sono santificati ed il diavolo è stato disonorato. Ave, o Maria Madre di Dio, *per mezzo della quale ogni spirito fedele giunge alla salvezza*. (*Omelia XI*)[149].

Ancora una volta si evidenzia il doppio movimento dell'azione redentrice di Dio – la discesa e l'ingresso del Verbo fatto uomo e della grazia "apportatrice di salvezza per tutti gli uomini" da una parte, e l'ascensione dei fedeli salvati con la mediazione della *Theotokos*, genitrice del Nuovo Adamo - "colui che è guida del regno celeste", dall'altra parte.

Inoltre, si nota un accento particolare sull'intercessione della Vergine come diretta verso la salvezza di "ogni spirito fedele", e pertanto manifestata non solo nel passato, ma attuata nel presente in favore dei fedeli ancora in cammino verso la meta celeste. Nel suo elogio di questa presenza mediatrice della Vergine agli inizi dell'Economia salvifica l'omileta fa eco alla fiducia sicura dei fedeli nella manifestazione del potere d'intercessione della Vergine derivato dal suo ruolo di degna Madre di Dio[150]. Un altro esempio significativo si trova in un'*Omelia sulla Madre di Dio* composta da un Padre contemporaneo di Proclo e Cirillo, san Basilio di Seleucia († dopo il 468):

> Avete visto quale grande mistero sia stato operato per mezzo di lei, mistero che eccede ogni intendimento ed ogni orazione. Chi dunque non ammira la grande potenza della Madre di Dio, e di quanto ella trascenda tutti i santi che noi onoriamo? Se infatti il Cristo conferì tale grazia a dei servi, da curare gli infermi non soltanto col loro contatto, ma persino con la loro ombra [...], quale potere bisogna pensare che abbia concesso alla Madre? [...] *O santissima Vergine*, [...] *conducendoci senza confusione dinanzi al trono del Giudice, facci partecipe di sedere alla sua destra*, per essere rapiti al cielo e diventare con gli angeli cantori dell'increata e sostanziale Trinità, conosciuta e glorificata nel Padre, nel Figlio e

[148] *Ibidem*, 110.

[149] *PG* 77, 1030-1040; *TMPM*, I, 491-492. Sottolineatura nostra.

[150] TONIOLO, *Padri*, 1068. V. anche LAURENTIN, *Breve trattato*, 92.

nello Spirito Santo, ora e sempre e per tutti i secoli dei secoli. Amen. (*Omelia sulla Madre di Dio*)[151].

In queste omelie sulla Vergine Madre nel mistero del Figlio di Dio fatto uomo, composte da Proclo, da Cirillo, Basilio di Seleucia, come pure in quelle di altri Padri orientali dei secoli IV-V, si parla dunque di una personale partecipazione di Maria all'opera redentrice di Cristo, sempre dalla prospettiva della sua divina maternità verginale che la rende gloriosa sopra ogni creatura. Con questi omileti inizia così un'importantissima svolta nel culto mariano, di cui parla Ermanno Toniolo:

> Finora, nella categoria della santità ecclesiale, avevano il posto di onore gli Apostoli ed i martiri; ora esso viene attribuito a Maria, appunto perché Madre e Madre degna di Dio. La sua unione privilegiata col Signore, unione fisica e spirituale, la pone al vertice dell'intercessione ecclesiale[152].

Il cambiamento potrebbe essere espresso con un riassunto dell'utilizzazione del titolo "porta" nell'accezione da noi considerata: Maria Madre di Dio, "porta" per la venuta del Salvatore, è al contempo la potente mediatrice del ritorno di Adamo nel paradiso alla quale si rivolgono i bisognosi di salvezza.

L'ottica di questi sermoni apre nel periodo successivo la via per nuovi approfondimenti della riflessione sull'inclusione della Vergine nell'evento salvifico, soprattutto nell'estensione dei suoi effetti eminentemente pasquali[153].

II. FONDAMENTI ICONOGRAFICI ANTICHI: L'*ANNUNCIAZIONE*/INCARNAZIONE NELL'ICONOGRAFIA MONUMENTALE DEL SANTUARIO

Quando parliamo dell'iconografia monumentale del santuario/presbiterio, dobbiamo tenere presente tanto la zona della fascia absidale del santuario stesso, quanto le localizzazioni significativamente equivalenti, ovvero l'arco absidale, la barriera architettonica nella chiesa (*templon*, *pergula*, *iconostasi*), la zona pavimentale adiacente al santuario, la calotta della cupola, come pure la parete orientale del nartece con la porta centrale, la facciata della chiesa ed i timpani

[151] *TMPM*, I, 600-601; *PG* 85, 425-452. Sottolineatura nostra.

[152] *TMPM*, I, 557. TONIOLO, *Padri*, 1068.

[153] TONIOLO, *Akathistos*, 152; CONSTAS, *Proclus*, 135. A questa apertura contribuì anche il fatto che le omelie incluse negli Atti conciliari ricevettero in tal modo statuto canonico ed in seguito conobbero una ampia diffusione e citazione. Per esempio, sette secoli dopo il concilio efesino, le rubriche del Lezionario bizantino prevedevano che l'*Omelia I* di Proclo fosse letta per ogni festa della Theotokos; il suo prologo fu pure incluso nell'*Octoechos* bizantino, per essere cantato ogni ottava settimana.

dei portali[154]. Per afferrare questa equivalenza di significato è necessario avere lo sguardo simbolico dell'uomo antico, che dava una interpretazione cosmica all'edificio di culto, come si può constatare presso tutte le civiltà antiche[155]. Noi considereremo brevemente questa interpretazione in particolare nella tradizione cristiana, ma con riferimenti alla tradizione giudaica e alle religioni antiche.

Agli occhi dell'uomo antico l'universo sensibile, in cui lui è profondamente immerso, "è il primo luogo in cui Dio si rivela all'uomo, è il luogo dove lui impara a conoscersi e dove trova tutto il materiale immaginario che formerà il substrato alle sue esperienze religiose"[156]. Perciò, nell'edificare il luogo di culto alla divinità, egli è guidato dalla certezza che esso deve essere un'*immagine* dell'universo nel quale Dio dimora, e che l'atto della costruzione è una cosmogonia, ossia ripete l'atto creatore iniziale[157]. Questa visione è rispecchiata nella struttura interna bipartita del tempio attraverso le figure fondamentali del quadrato e del cerchio evocative delle parti del mondo creato: il quadrato della navata rappresenta la quadripartizione dello spazio visibile e materiale della terra (i quattro punti cardinali)[158] o del tempo (le quattro stagioni) a cui si sottomette l'universo sensibile[159]; il cerchio/semicerchio dell'abside rappresenta invece il mondo celeste, invisibile e spirituale o divino[160]. Questa bipartizione caratterizza non soltanto il piano orizzontale dell'edificio, ma in maniera ancora più impattante quello verticale: il quadrato della navata diventa nella proiezione spaziale il cubo o parallelepipedo del mondo terreno, mentre il cerchio della nicchia absidale diventa la semisfera/quarto di sfera che simboleggia la volta celeste (fig. 1)[161].

Tra gli edifici di culto cristiano, un tipo particolare d'edificio esprime in un modo ancora più esplicito la visione del tempio come riflesso dell'universo in forma ridotta: si tratta del tipo architettonico riservato al battistero, al mausoleo (per la sepoltura dei personaggi importanti, sopratutto per gli imperatori) e al *martyrium*, l'edificio destinato sia per il culto commemorativo dei

[154] MUZJ, *Mistagogia* (= M. G. MUZJ, *Mistagogia ed edificio ecclesiale*, Corso insegnato alla Pontificia Università Gregoriana, Roma, 2006), 26.

[155] CHAMPEAUX-STERCKS, *Simboli* (= G. CHAMPEAUX - S. STERCKS, *I simboli del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1988), 55, 133; la breve presentazione di questa interpretazione cosmica data all'edificio di culto sarà completata nella Parte II che tratta sulle fonti e sulle motivazioni contenutistiche e storiche della collocazione dell'*Annunciazione* in alcune zone privilegiate del santuario.

[156] *Ivi*, 133-134.

[157] *Ibidem*.

[158] MUZJ, *Mistagogia*, 4; CHAMPEAUX-STERCKS, *Simboli*, 148.

[159] MUZJ, *Visione* (= M. G. MUZJ, *Visione e presenza*, Milano, Matriona, 1995), 55.

[160] *Ibidem*.

[161] *Ibidem*. v. anche BELTING, *Gli inizi* (= H. BELTING, *Gli inizi*, in G. MORELLO – G. WOLF [edd.], *Il volto di Cristo*, Milano, Electa, 2000), 31.

luoghi delle manifestazioni salvifiche di Dio negli avvenimenti puntuali della storia della salvezza – i *martyria* dei Luoghi Santi -, sia per la commemorazione dei santi martiri[162]. Come i monumenti trionfali antichi che commemoravano gli eroi, pur non essendo necessariamente legati alle loro tombe[163], anche gli edifici cristiani di culto particolare, e soprattutto i *martyria*, riprendono il tipo architettonico proprio dell'arte funeraria antica[164], caratterizzato dalla pianta centrale e, nella proiezione spaziale, dallo schema del cubo sormontato dalla cupola.

Il passaggio di questo tipo architettonico dagli edifici cristiani di culto particolare a quelli di culto ordinario si osserva sopratutto dal periodo in cui i *martyria* palestinesi non sono più accessibili, a causa delle invasioni arabe (dal secolo VII); infatti, a partire da questa epoca "la chiesa di culto ordinario viene identificata dai mistagoghi cristiani con la somma dei *martyria*"[165]. A motivo della sua espressività simbolica, questo modello architettonico comincia a generalizzarsi nei paesi di tradizione bizantino-orientale a partire dal IX secolo[166], il tipo basilicale divenendo raro, mentre nei paesi di tradizione latina l'influenza di questo tipo si avverte in modo meno pronunciato, "il tipo basilicale congiunto alle grandi dimensioni mantenendosi e prevalendo anche dopo il IX secolo"[167].

Un altro gruppo di unità architettoniche privilegiate che riflettono lo stesso schema è costituito dalle porte d'ingresso, che assicurano il passaggio mondo terreno-mondo celeste[168]: la porta principale assicura il varco dallo spazio esterno profano nello spazio sacro della chiesa nel suo insieme e la sua forma geometrica è determinata dal quadrato sovrastato di solito da un timpano se-

[162] GRABAR, *Notes* (= A. GRABAR, *Notes et réfléxions sur l'art chrétien de la Basse Antiquité et du Moyen Age*, *CahArch* [= *Cahiers Archéologiques*] 35 [1987]), 5-6. V. anche CHAMPEAUX-STERCKS, *Simboli*, 149.

[163] GRABAR, *Martyrium* (= A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, I. *Architecture*, Paris, Collège de France, 1946), 31-33. Grabar specifica che l'*heròon* antico, monumento trionfale per eccellenza, poteva essere eretto non solo sopra la tomba dell'eroe, bensì anche in un posto pubblico *all'interno* della città per commemorare ad esempio una vittoria militare o la fondazione della città da parte degli eroi. È importante specificare che come gli *herôa* antichi anche i *martyria* dei luoghi santi d'Oriente adottarono apparentemente le caratteristiche dell'architettura funeraria, ma non erano dei mausolei.

[164] *Ivi*, II. *Iconographie*, 251.

[165] *Ivi*, 291. Grabar precisa che la linea di chiara demarcazione tra le due categorie d'edifici non si può tracciare con esattezza per i monumenti databili al periodo dei secoli V-VIII. V. anche MUZJ, *Mistagogia*, 22.

[166] CHAMPEAUX-STERCKS, *Simboli*, 149.

[167] GRABAR, *Notes*, 5-6.

[168] CHAMPEAUX-STERCKS, *Simboli*, 152.

micircolare; poi, la stessa struttura è ripresa dalla porta interna d'ingresso che conduce dal nartece alla navata; un'importanza del tutto particolare viene accordata al passaggio tra il quadrato/cubo della navata e il cerchio/conca semisferica del santuario, ovvero all'arco absidale, poiché esso precede e introduce alla parte dell'edificio che simboleggia il cielo. Per questo spesso "si è sentito il bisogno di farvi un vero e proprio arco trionfale"[169].

L'evocazione del cosmo non si limita all'architettura della chiesa bensì, grazie allo stretto collegamento tra la collocazione spaziale e la decorazione musiva (parietale o pavimentale) destinata a adornare una data unità architettonica, il simbolismo cosmico viene ancora una volta rafforzato dai soggetti iconografici scelti per le due grandi parti dell'edificio e per le singole parti. Questo si può notare, con l'aiuto delle fonti letterarie e dei monumenti conservati fino ai nostri giorni, sia nelle sinagoghe, che nelle chiese cristiane dei secoli IV-VI, secondo le osservazioni di André Grabar[170]. Inoltre, con la generalizzazione dopo la fine delle lotte iconoclaste del tipo di chiesa a pianta centrale e cupolata nella cristianità orientale e sopratutto greca, il programma iconografico riceve una disposizione sempre più precisa e ordinata, a servizio del messaggio dell'insieme dell'edificio di culto[171].

Nell'analisi in senso diacronico della rappresentazione del tema dell'*Annunciazione* nell'iconografia monumentale del santuario si prenderanno in considerazione tutte le collocazioni simbolicamente equivalenti alla zona absidale del santuario. Le ricordiamo ancora una volta: porte d'ingresso, porte interne, arco absidale, ciborio sopra l'altare.

La struttura della presentazione consisterà nel prendere in esame per primo il periodo paleocristiano/protobizantino (fine secolo II/inizio secolo III –

[169] *Ibidem*. Occorre specificare qui i vari termini usati: l'*arco* come struttura architettonica di forma curvilinea collegante due sopporti o imposte (colonne, pilastri) viene chiamato *arco absidale* quando nell'edificio sacro precede ed inquadra l'abside principale all'ingresso nel santuario; con l'*arco trionfale*, derivato dal monumento trionfale imperiale romano eretto per il passaggio degli eroi e collocato all'ingresso nelle città, intendiamo l'arco innalzato davanti all'ingresso nel santuario e che ripete la struttura dell'arco absidale, essendo però particolarmente ornato; esso riprende talvolta non solo la struttura architettonica dell'antico arco romano, ma anche lo schema compositivo iconografico (si veda qui la descrizione dell'arco trionfale della basilica di Santa Maria Maggiore).

[170] GRABAR, *Recherches* (= A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, *CahArch* 12 [1962]), 115-116.

[171] IDEM, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la Cathédrale d'Edesse au VIe siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien*, *CahArch* 2 (1947), 66-67.

primo terzo del secolo VII)[172], e poi il periodo alto-medievale sia in Occidente che nell'area propriamente bizantina.

1. L'età paleocristiana/protobizantina (fine secolo II/inizio secolo III – primo terzo del secolo VII)

Cominciamo questa indagine con alcune considerazioni relative al contesto nel quale compaiono le prime raffigurazioni del tema dell'*Annunciazione* che si incontrano sulle pareti delle catacombe e di altri ipogei funerari. Questi monumenti di culto particolare contengono e/o preparano come si vedrà molta parte delle decorazioni dipinte dei battisteri, dei *martyria* e in seguito delle chiese di culto ordinario[173]. Si nota, infatti, che soprattutto tra i programmi iconografici degli affreschi che adornano i monumenti funerari e quelli dei battisteri esiste una stretta parentela, legata alla loro funzione, in quanto in tutti e due tipi di luogo di culto le immagini evocano gli interventi salvifici di Dio per i suoi fedeli lungo la storia della salvezza, dall'Antico al Nuovo Testamento. Il modo di rappresentare queste scene riflette una concezione particolare dei promotori di questa arte: il proposito non era semplicemente quello di evocare i racconti biblici, bensì quello di "offrire la dimostrazione religiosa della potenza di Dio vincitore contro la morte e contro il peccato"[174]. A questo si aggiungeva l'intento di chiedere a Dio il rinnovamento del suo favore nel riguardo sia di un vivente, sia di un defunto, come l'aveva fatto per i giusti dell'Antico e del Nuovo Testamento[175]. Pertanto, è l'argomento della salvezza che apparenta il monumento funerario con il battistero: poiché "lo stesso tema veniva considerato con la consacrazione del neofita nel battesimo e con l'inizio della vita oltre tomba, ambedue seguendo la rinascita alla vita eterna"[176].

Questa utilizzazione delle rappresentazioni pittoriche nell'ambito funerario con lo scopo di offrire una dimostrazione religiosa - rara nel mondo delle immagini del paganesimo greco-romano -, si trova soltanto in un'epoca avan-

[172] Secondo la divisione proposta in GRABAR, *Arte Paleocristiana* (= A. GRABAR, *L'arte paleocristiana*, Milano, Rizzoli, 1967), 3-4; MANGO, *Civiltà bizantina* (= C. MANGO, *La civiltà bizantina*, Bari, Laterza, 2008), 292. MANGO utilizza i termini di "arte protobizantina" e "arte paleocristiana" come quasi sinonimi, per descrivere il periodo dell'arte del tardo impero romano "adattata alle necessità della Chiesa".

[173] GRABAR, *Martyrium*, II, 291-292; *Idem*, *Peintures murales chrétiennes* (= *Peintures murales chrétiennes. Antiquité, Byzance, Art préroman et roman, CCMéd* [= *Cahiers de Civilisation médiévale*] 1 [1958]), 10.

[174] IDEM, *Arte Paleocristiana*, 36.

[175] IDEM, *Martyrium*, II,. 9-10.

[176] *Ivi*, 10, n. 2.

zata dell'antichità, e sopratutto nell'ambito delle religioni con misteri[177], dove i racconti mitologici sono stati evocati come paradigmi della salvezza oltretomba. L'arte funeraria cristiana continua questa tradizione dell'arte antica, facendo appello ai racconti biblici o alle preghiere per i morti, che tali evocavano[178]. Però, come osserva André Grabar, l'uso cristiano di questo tipo d'immagini si distingue per alcuni tratti specifici: in quanto immagini di "salvezza" e rimandi alla potenza divina, queste raffigurazioni "hanno un valore religioso equivalente e intercambiabile, fatto che spiega la grande libertà degli artisti nell'abbinamento e nella giustapposizione delle scene"[179].

Inoltre, l'accento non essendo sul carattere narrativo, l'ordine e il numero delle scene paradigmatiche conoscono una grande varietà; a questo si aggiunge, talvolta, "una certa confusione di elementi presi in prestito da altri soggetti all'interno della stessa scena, e la ripetizione, senza tenere conto della verità storica"[180]. Si tratta però di una "confusione" che, come sottolinea di nuovo André Grabar, non deve "trarre in inganno, facendoci pensare a una incertezza o debolezza del messaggio religioso; al contrario, l'intercambiabilità dei paradigmi di salvezza mette in risalto una verità universale: l'unità della storia della salvezza data dall'unicità del Salvatore, poiché è lo stesso Dio che ha salvato i giusti dell'Antico Testamento, quelli del Nuovo Testamento e che continua a salvare sino alla fine della storia della salvezza"[181].

a. Tre raffigurazioni dell'Annunciazione nelle catacombe romane: Catacomba di Priscilla, Cubicolo 17 della catacomba degli SS. Pietro e Marcellino, Cubicolo A dell'ipogeo anonimo di Via Dino Compagni

In questo contesto s'iscrive anche la prima rappresentazione conservata dell'*Annunciazione*, dipinta al centro della volta di un cubicolo della catacomba di Priscilla e datata intorno alla metà del III secolo. In favore di questa datazione sta la posizione del cubicolo all'estremità Ovest dell'arenario centrale del cimitero, più esattamente in prossimità della scala da cui si è sviluppato autonomamente l'utilizzo della regione arenaria all'inizio del III secolo, come

[177] IDEM, *Arte Paleocristiana*, 36.

[178] *Ivi*, 68. Un esempio significativo è l'ipogeo di Porta Maggiore e le sale pagane delle catacombe di Porta Latina a Roma.

[179] *Ivi*, 11-12.

[180] *Ibidem*. Se la leggenda accompagnava sempre la raffigurazione di un evento biblico per assicurarle l'identificazione, essa era omessa quasi sempre nelle immagini paradigmatiche intercambiabili, raffigurate sui sarcofagi e sulle pareti.

[181] *Ibidem*.

emerge dai risultati degli ultimi scavi[182]. È il periodo in cui l'espressione figurativa cristiana fa la sua comparsa (verso la fine del II secolo e durante la prima metà del III secolo)[183], grazie anche alla politica di tolleranza religiosa sotto il regno dei Severi e dei loro successori, come lo testimoniano pure gli affreschi contemporanei del Battistero di Dura Europos[184].

La forma architettonica e la decorazione del cubicolo riflettono la derivazione dall'arte dei mausolei pagani costruiti all'aperto: così, si nota che l'ornamentazione in affresco che si trova in questo cubicolo e sulle pareti dell'intero cimitero, si limita sempre ad una camera funeraria o ad un arcosolio, cioè all'equivalente sotterraneo di un monumento sepolcrale individuale, secondo le osservazioni di André Grabar[185]. In questa specifica stanza sepolcrale, oltre alle raffigurazioni zoomorfe e agli elementi vegetali che formano l'ambientazione paradisiaca, sulle pareti compaiono anche il *ciclo di Giona*, la *Risurrezione di Lazzaro* e il *Buon Pastore*, il cui senso si legge in funzione dell'immagine collocata al centro della volta – l'*Annunciazione* (fig. 2)[186]. Propro in base a questa osservazione, intendiamo considerare ora la scena dell'*Annunciazione*.

Al centro della triplice fila concentrica di perline rosse e verdi che delimitano lo spazio centrale della volta, è collocata la scena costituita da solo due personaggi. Essi si fronteggiano, entrambi essendo posizionati su una poderosa linea-suolo. L'angelo, stante a destra (per chi guarda), veste l'abbigliamento distintivo dei filosofi[187], ovvero una tunica clavata che si ferma all'altezza del ginocchio, e il pallio raccolto sul braccio sinistro. La sua figura è rappresentata secondo l'antico tipo iconografico degli angeli in uso nei secoli III-IV, vale a dire come un uomo senza ali e senza aureola, che saranno invece gli elementi caratterizzanti della figura dell'angelo nell'arte cristiana dal V secolo in poi[188]. Il suo busto è visto di prospetto, ma il capo è volto di profilo verso destra, mentre la gamba sinistra è arretrata e inclinata, fatto che imprime alla figura uno slan-

[182] MAZZEI, *Priscilla* (= B. MAZZEI, *Il cubicolo dell'Annunciazione nelle Catacombe di Priscilla*, *RAC* [= *Rivista di Archeologia Cristiana*] 75/1-2 [1999]), 242-243.

[183] GRABAR, *Arte Paleocristiana*, 3.

[184] *Ivi*, 82.

[185] *Ivi*, 81.

[186] MUZJ, *La prima iconografia mariana*, 215-216. V. anche IACOBONE, *Maria a Roma* (= P. IACOBONE, *Maria a Roma. Teologia, culto e iconografia mariana a Roma dalle origini all'Altomedioevo*, Todi, Tau, 2009), 42.

[187] GIULIANI, *Angelo* (= R. GIULIANI, *Angelo*, in F. BISCONTI [ed.], *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, 2000, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana No. XIII, Sussidio delle Antichità Cristiane), 109.

[188] *Ivi*, 107.

cio verso sinistra, ossia verso la Vergine. Questo slancio è prolungato dal gesto tipico del parlare della mano destra protesa verso l'Annunziata[189].

La Vergine riceve l'annuncio seduta di tre quarti su una cattedra munita di braccioli e di schienale dal profilo rettilineo e probabilmente dotata di un suppedaneo. Questa postura indica simbolicamente la sua preminenza sull'angelo[190], la dignità a lei conferita in quanto futura Madre del Salvatore. Raffigurata come una matrona romana, Maria veste una lunga tunica stretta da una cintola, con ampie pieghe, che giunge sino a coprire i piedi. Il capo è coperto da un velo, di cui sussistono tracce sicure in due pennellate bianche parallele, che risaltano sul bruno compatto della capigliatura. Tiene il busto poggiato contro la spalliera del sedile e le braccia sui braccioli, ha il capo eretto, con lo sguardo fisso verso il suo interlocutore[191].

Lo sfondo bianco-crema della scena, unito e astratto, è completamente spoglio, privo d'ogni dettaglio architettonico, di elementi vegetali e dei tipici accessori legati alla narrazione degli apocrifi[192], e rimanda alle usanze dei decoratori romani della fine del II e dell'inizio del III secolo[193]. Questa sinteticità e stilizzazione, insieme al modello schemico molto comune nell'arte funeraria profana, hanno indotto alcuni studiosi a non identificare questa scena con l'*Annunciazione*, bensì a proporre altre ipotesi. Così, alcuni hanno proposto di leggervi una scena alludente alla vita intellettuale – fra questi Paul Albert Février[194] -, altri, tra cui M. Marinone Cardinale, hanno visto nella scena priscilliana un vaticinio con la Vergine e un profeta[195].

Alla luce dei nuovi dati acquistati dopo i recenti scavi, Barbara Mazzei[196] segue l'interpretazione di Joseph Wilpert – che è stato il primo a identificare la scena con l'*Annunciazione*[197]. La studiosa ammette che il modello schemico utilizzato per questa scena riprende i modelli dell'arte sepolcrale pagana,

[189] MAZZEI, *Priscilla*, 253.

[190] MUZJ, *La prima iconografia mariana*, 216. v. anche MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione* (= M. G. MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, in *Theotokos* 4 [1996/2]), 479, citando LAENG, *Studio* (= B. LAENG, *Uno studio psicologico dell'arte sacra*, Roma 1990), 153.

[191] MAZZEI, *Priscilla*, 254.

[192] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 479.

[193] GRABAR, *Arte Paleocristiana*, 82, 89.

[194] MAZZEI, *Priscilla*, 241, che cita FÉVRIER, *Priscille* (= P. A. FÉVRIER, *Les peintures de la catacombe de Priscille – deux scènes relatives à la vie intellectuelle*, *MAH* [= *Mélanges d'archéologie et d'histoire*] 71, 1959), 301-309.

[195] CARDINALE, *Annunciazione* (= M. M. CARDINALE, *Annunciazione*, *DPAC* [= *Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*], I), 217.

[196] MAZZEI, *Priscilla*, 264-277.

[197] WILPERT, *Catacombe* (= J. WILPERT, *La pittura delle catacombe romane*, Roma, Desclée Lefèvre, 1903), 187-188, citato in MUZJ, *La prima iconografia mariana*, 215.

che figurano prevalentemente scene di congedo, tuttavia osserva che lo schema figurativo composto da due personaggi così disposti, è stato già variamente rielaborato in ambito cristiano. Ad esempio, la coppia musa ispiratrice-filosofo sulle facciate di sarcofagi cristiani "è stata utilizzata per significare il ruolo della sapienza biblica come chiave d'accesso per l'aldilà"[198]. Come nelle scene di congedo, in cui il defunto stante proclama il suo ultimo discorso tenendo nella mano un *volumen*, così anche il filosofo seduto in lettura regge un simile *volumen*, segno che indica la dimensione intellettuale della scena[199]. Un altro esempio di rielaborazione s'incontra anche nella scena con la *Madonna allattante e il profeta* raffigurata sempre a Priscilla e nello stesso periodo[200]. In essa viene simboleggiato "sia il compimento delle profezie vetero-testamentarie nel mistero dell'Incarnazione, sia la maternità verginale di Maria"[201].

Ritornando all'analisi della scena dipinta sulla volta del cubicolo, la studiosa indica l'assenza del *volumen* quale attributo del personaggio stante, "fatto che dimostra che non si cercava di dare un senso funerario-intellettuale alla scena"[202]. Inoltre, la forma del sedile non è quella data alla consueta cattedra funeraria: mentre lo schienale del seggio sepolcrale termina in una linea curva, qui esso termina in una netta linea retta, che caratterizza il trono – "associato al simbolismo dell'autorità, della divinità e delle personificazioni"[203]. Questo simbolismo della sedia avvalora il senso della postura del personaggio femminile seduto, ossia la preminenza sul personaggio stante, come già menzionato.

L'identificazione della scena, come suggerito da Joseph Wilpert, diventa ancora più chiara se si fa il riscontro con altri affreschi analoghi poco posteriori, la cui interpretazione è incontestabile[204]. Uno di questi affreschi è collocato sulla volta del *Cubicolo 17 della catacomba dei SS. Pietro e Marcellino*, e un altro su quella del *Cubicolo A dell'ipogeo anonimo di Via Dino Compagni*, ambedue risalenti ai primi decenni del IV secolo e ambedue con lo stesso schema composizionale dell'affresco di Priscilla[205].

---

[198] MAZZEI, *Priscilla*, 267.

[199] *Ibidem*.

[200] *Ivi*, 268.

[201] MUZJ, *La prima iconografia mariana*, 215.

[202] MAZZEI, *Priscilla*, 268.

[203] *Ivi*, 268-269.

[204] WILPERT, *Catacombe*, 187-188, citato in MUZJ, La prima iconografia mariana, 216. WILPERT, che ha scoperto il cubicolo con la scena dell'*Annunciazione* nel cubicolo 54 (secondo la sua numerazione, che differisce dalla numerazione di MAZZEI) della catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, afferma: "Il ciclo della metà del III secolo da me scoperto nel cubicolo 54 ai Santi Pietro e Marcellino ha reso *impossibile* ogni obiezione, poiché qui un'*Annunciazione* del tutto simile all'affresco priscilliano apre la serie delle rappresentazioni cristologiche". Sottolineatura nostra.

[205] MAZZEI, *Priscilla*, 259, 264-265.

Il ciclo figurativo del *Cubicolo 17 dei SS. Pietro e Marcellino* è composto di cinque scene: una scena centrale, rappresenta il *Cristo docente*, e altre quattro scene disposte attorno nei riquadri esterni, raffigurano l'*Infanzia di Cristo* – l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi*, i *Magi che indicano la stella* e il *Battesimo di Cristo* (fig. 3)[206].

Nell'ottagono centrale della volta del *Cubicolo A dell'ipogeo anonimo di Via Dino Compagni*, il posto è riservato questa volta non al Cristo docente, ma al *Buon Pastore*, mentre i riquadri istoriati posti ai suoi quattro lati principali formano un conciso ciclo mariano: l'*Adorazione dei Magi*, con Maria seduta in cattedra e tenente il Bambino Gesù nel grembo; la *Prova delle acque amare*; l'*Annunciazione*, con la Vergine a destra, seduta sul sedile, e il messaggero stante a sinistra con il braccio destro sollevato verso di lei; il quarto riquadro è scomparso con la caduta dell'intonaco[207].

In ambedue i dipinti il senso del ciclo figurativo è dato dall'immagine centrale, da cui dipendono le scene circostanti: il *Cristo docente* del Cubicolo 17 imprime un senso cristologico all'insieme compositivo, in quanto attribuisce il posto centrale alla Sapienza divina, incarnata per la salvezza dell'umanità; il *Buon Pastore* del Cubicolo A fa che la scena dell'*Annunciazione* integrata nel ciclo dell'Infanzia di Cristo sia anch'essa letta in chiave cristologica, l'accento essendo posto "non tanto sul ruolo della Vergine nel piano salvifico, quanto sul mistero dell'Incarnazione del Verbo"[208].

Fatti questi raffronti, l'identificazione e il significato dell'affresco del cubicolo di Priscilla emergono con maggior chiarezza: la scena collocata al centro del soffitto non è né una raffigurazione di una scena di congedo con carattere intellettuale, né una scena di vaticinio con un profeta; essa è una rappresentazione del tema dell'*Annunciazione*, raffigurata in maniera molto sintetica e semplificata, che rielabora il modulo schemico comune all'arte funeraria pagana, per trasmettere il messaggio religioso cristiano. La sua collocazione al centro della volta indica il suo ruolo di perno centrale del progetto decora-

---

[206] *Ivi*, 259.

[207] *Ivi*, 264-265. Ricordiamo qui che per l'interpretazione del riquadro con l'*Annunciazione* del Cubicolo A dell'ipogeo anonimo di Via Dino Compagni è stata proposta anche un'altra lettura, che suggeriva che si tratti dell'*Incontro di Giuda e del suo pastore con Tamar*. Per questa interpretazione vedi FERRUA, *Catacombe sconosciute* (= A. FERRUA, *Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la Via Latina*, Firenze, Nardini, 1990), 41-42. Tuttavia, noi seguiamo insieme a MAZZEI la prima interpretazione, basandoci sul significato dell'insieme figurativo e sull'esempio degli affreschi dei SS. Pietro e Marcellino. Una simile interpretazione come quella di MAZZEI è proposta anche da IACOBONE, *Maria a Roma*, 44.

[208] GRABAR, *Vie* (= A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano, Jaca Book, 1983), 159-160.

tivo del cubicolo, intorno a cui ruotano e da cui dipendono (direttamente o indirettamente) le scene di carattere cristologico del *Buon Pastore*, *Gesù che risuscita Lazzaro*, e il *ciclo di Giona*[209]. Pertanto, la scena dell'*Annunciazione* che segna l'inizio della Teofania storica riceve il valore di "chiave della storia della salvezza"[210], poiché è il Verbo incarnato che è stato annunciato dai profeti dell'Antico Testamento, è lui il Dio che soccorre e salva i suoi fedeli servitori – tra cui Giona - lungo la storia della salvezza e che li conduce al pascolo celeste.

b. L'Annunciazione sulla volta della Cappella della Pace del mausoleo No. 80 ad El-Baghaùât

Nella Cappella della Pace del mausoleo all'aperto No. 80 ad El-Baghaùât in Egitto[211] s'incontra un altro modo di rappresentare il tema dell'*Annunciazione*, diverso dal modello di Priscilla: si tratta della raffigurazione della scena con l'Annunziata in postura d'*orante* e senza la figura del messaggero celeste (fig. 4). Per la datazione del monumento alcuni studiosi si sono pronunciati per il VI secolo[212], ma secondo altri studiosi la data della costruzione del mausoleo e della decorazione in affresco è con grande probabilità posteriore al regno di Costantino e anteriore all'anno 450, anno quando fu composto il racconto di Basilio di Seleucia sulla vita della martire Tecla (che compare nell'affresco)[213]. L'esistenza nel IV secolo di un *martyrium* dedicato a santa Tecla di Seleucia in Isauria è un'altra testimonianza del culto dedicato alla santa e una ragione di più per pensare ad un periodo risalente al IV-V secolo[214]. Altre ragioni a favore di una datazione più antica emergeranno più avanti con la descrizione dei dettagli che compongono l'insieme decorativo. Dunque, secondo l'ipotesi di Jacques Schwarz e di altri studiosi, il monumento dell'oasi egiziana sarebbe contemporaneo o poco posteriore agli affreschi d'età costantiniana del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino e dell'ipogeo anonimo di Via Dino Compagni sopramenzionati.

[209] MAZZEI, *Priscilla*, 277.

[210] MUZJ, *La prima iconografia mariana*, 216.

[211] SCHWARTZ, *Nouvelles études* (= J. SCHWARTZ, *Nouvelles études sur les fresques d'El Baghaùât*, *CahArch* 13 [1962]), 5. Lo studioso segue la numerotazione data nel catalogo di FAKHRY, *Necropolis* (= A. FAKHRY, *The Necropolis of El-Baghawat in Kharga Oasis*, Le Caire, Pubblicazioni di *Service des antiquités de l'Egypte*, 1951, III), 67.

[212] STERN, *Peintures* (= H. STERN, *Les peintures du Mausolée de l'Exode a El-Baghaùât*, *CahArch* 11 [1960]), 93-119, citato da MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 488.

[213] SCHWARTZ, *Nouvelles études*, 10; MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 488; CIPRIANO, *El-Bagawat* (= G. CIPRIANO, *El-Bagawat. Un cimitero paleocristiano nell'alto Egitto*, Todi, Tau, 2008), 237.

[214] GRABAR, *Martyrium*, II, 21. V. anche BOCK, *Matériaux* (= W. BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne*, St. Petersburg 1901), 21-25.

La cappella fa parte dal complesso sepolcrale situato nell'oasi di Al-Khargiah, nel deserto sud-ovest di Egitto, area dove furóno deportati cristiani sin dalla metà del III secolo, durante la persecuzione dell'imperatore Decio (249-251)[215]. La scena dell'*Annunciazione* è inserita entro il quarto dei cinque registri concentrici che costituiscono la decorazione della cupola della cappella; di questo registro fanno parte anche altri nove gruppi di personaggi ieratici e monumentali, disposti senza un ordine cronologico e che appartengono quasi tutti ai più noti paradigmi di salvezza dell'Antico Testamento[216]. Tra queste figure ricordiamo Adamo ed Eva, Abramo, Sara, Isacco e la famiglia di Isacco, Daniele tra i leoni, Noè[217], quasi tutti già presenti nelle raffigurazioni catacombali.

A queste figure dell'Antico Testamento si aggiungono tre figure simboliche, la cui identità è indicata, come per le altre figure, dalle iscrizioni in lingua greca: esse sono la *Pace* (ΕΙΡΗΝΗ) – che ha imposto il nome della cappella[218], la *Giustizia* (ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ) e la *Preghiera* (ΕΥΚΗ)[219]. Secondo l'interpretazione di Jacques Schwarz, la comparsa di queste figure allegoriche si può spiegare se si ritiene che esse rimandano a tre passi biblici tratti dal libro di Daniele: così, la ΕΙΡΗΝΗ indicherebbe l'episodio di Daniele nella fossa dei leoni (*Dn* 6, 17-24; 26-28), la ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ - la storia di Susanna (*Dn* 13) -, e l'ΕΥΚΗ - la preghiera dei tre giovani ebrei nella fornace (*Dn* 3, 52-90)[220]. Inoltre, la loro comparsa costituirebbe un altro esempio del fatto che l'usanza molto comune per l'arte pagana antica di raffigurare la personificazione delle virtù, è proseguita anche nell'arte cristiana, secondo la testimonianza di numerosi monumenti,

[215] GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 157; SINISCALCO, *Decio* (= P. SINISCALCO, *Decio*, *DPAC*, I), 899.

[216] ZIBAWI, *Bagawat* (= M. ZIBAWI, *Bagawat. Peintures paléochrétiennes d'Egypte*, Milano, Jaca Book, 2005), 96.

[217] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 489, n. 30.

[218] ZIBAWI, *Bagawat*, 95. ZIBAWI fa notare che il nome di "Cappella della Pace" è stato dato alla cappella da FAKHRY soltanto nel 1951.

[219] GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 158. L'ordine esatta delle scene è la seguente: 1. Adamo ed Eva; 2. Abramo, Isacco, Sara, Famiglia di Isacco; 3. Simbolo della Pace; 4. Daniele tra i leoni; 5. Simbolo della Giustizia; 6. Simbolo della preghiera; 7. Giacobbe; 8. Noè, l'Arca, la colomba; 9. L'*Annunciazione*; 10. Paolo e Tecla.

[220] SCHWARTZ, *Nouvelles études*, 6. Secondo lo studioso, le rappresentazioni allegoriche che fanno riferimento ai passi biblici del libro di Daniele, s'ispirano forse da un altro mausoleo che sviluppava di più il ciclo di scene di salvezza tratte da questo libro veterotestamentario. Ci sono anche altre interpretazioni delle tre allegorie, WULFF, per esempio, associandole a Cristo. Vedi WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst* (= O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin 1918), 99, citato da ZIBAWI, *Bagawat*, 118.

come gli ipogei di *Via Latina*, dei *SS. Pietro e Marcellino a Roma*, del *Vangelo di Rossano*, per dare solo alcuni esempi[221]. Tributarie in grande misura dei modelli antichi, le allegorie vengono iscritte nell'intento generale della decorazione del monumento sepolcrale cristiano che è di "richiamare i paradigmi di salvezza quali testimonianze della sollecitudine divina per i suoi fedeli"[222] e di esaltare gli attributi condivisi dalle grandi figure bibliche[223]. L'unità semantica del programma decorativo è rafforzata anche dalla giustapposizione delle figure senza una separazione in riquadri individuali per ogni gruppo, e dallo sfondo monocromo ocra fittamente campito, come un fondale scenico, da roselline tetralobate[224] e da arbusti, a suggerire l'ambientazione paradisiaca[225].

Come già accennato, nella scena dell'*Annunciazione*, la Vergine Maria, il cui nome scritto con lettere greche si legge sulla striscia soprastante – MAPIA -, non compare insieme all'angelo annunziante secondo il racconto evangelico come nelle rappresentazioni finora analizzate, bensì da sola con la colomba dello Spirito Santo. L'Annunziata è in piedi in posa frontale, nella postura dell'*Orante*, come nei dipinti o rilievi funerari catacombali, però non con le braccia allargate, ma in un atteggiamento più contenuto, con le palme delle mani rivolte verso l'esterno, al livello del petto. I suoi capelli biondi e ondulati, che cadono sciolti sulle spalle, sono coperti da un ampio velo bianco con pieghe ocra; veste una semplice tunica purpurea, ornata da due clavi color verdastro chiaro e da un orlo a due strisce dello stesso colore intorno alle maniche[226]. A causa della proporzione del corpo (la testa è compresa cinque volte nell'altezza del corpo) e della dimensione esagerata delle mani, la figura ha un aspetto un può pesante e massiccio, equilibrato solo parzialmente dal leggero velo bianco. Quattro fiori, posti tre in alto sopra il capo di Maria e uno al suo fianco sinistro, insieme ad un piccolo albero in basso, lato destro, fanno a sfondo alla scena.

La colomba dello Spirito, probabilmente mutuata dalla scena del *Battesimo*, giunge in volo verso l'orecchio sinistro di Maria, secondo l'antico tema della concezione *ex auditu*, come indicato nelle omelie di sant'Atanasio in Egitto

[221] ZIBAWI, *Bagawat*, 116.

[222] GRABAR, *Martyrium*, II, 20.

[223] ZIBAWI, *Bagawat*, 119.

[224] CIPRIANO, *El-Bagawat*, 197. La studiosa specifica che le roselline tetralobate costituiscono un motivo estremamente comune nell'arte copta dei secoli IV-VI, specialmente nella decorazione dei tessuti.

[225] ZIBAWI, *Bagawat*, 96.

[226] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 488.

e di sant'Efrem Siro nel secolo IV[227]. Le strette implicazioni evidenziate nella riflessione patristica, secondo cui il tema della concezione *ex auditu* venne precocemente elaborato come "logica conseguenza di quella potenza creatrice della parola, che le stesse Scritture veterotestamentarie evidenziano"[228], hanno determinato, secondo Giuseppina Cipriano, la scelta di non includere la figura dell'angelo nella raffigurazione dell'*Annunciazione*: secondo la studiosa, questa assenza "non può giudicarsi semplicemente come una soluzione di tipo compendiario, ma rimanda a una scelta consapevole ed intenzionale che omette una presenza non ritenuta connotante in rapporto all'episodio attraverso cui si vuole valorizzare l'evento topico del concepimento e della contestuale incarnazione, piuttosto che dell'annuncio in sé"[229].

Notiamo che la postura d'*Orante*, comune per la raffigurazione dei defunti fino alla metà del IV secolo e da allora riservata in modo sempre più esclusivo per la raffigurazione dei martiri e dei santi[230], è stata scelta non solo per la raffigurazione della Vergine Maria, ma anche per altre figure bibliche importanti dello stesso insieme decorativo: per i familiari di Noè nell'arca, per la figura allegorica della Preghiera, per Giacobbe e Daniele. Tramite quest'atteggiamento di preghiera è espresso allo stesso tempo un duplice movimento: "l'elevarsi della preghiera tramite le mani sollevate e la totale apertura e ricettività al dono che scende dall'Alto"[231]. Applicata a Maria, questa posizione mostra la Vergine che riceve l'annuncio, accoglie l'adombramento dello Spirito e diventa Madre del Verbo Incarnato: "lei ode, crede, concepisce"[232]. L'immagine dell'*Orante* diventata specifica dei martiri–testimoni, è così particolarmente adatta ad indicare la Vergine-Madre quale testimone privilegiata dell'Incarnazione[233] e del rinnovamento dell'alleanza di Dio con l'umanità.

[227] *Ibidem*. v. anche GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 158-159; partendo dalle testimonianze omiletiche del IV secolo, lo studioso conclude che questo modo di raffigurazione dell'*Annunciazione* è tradizionale in Egitto.

[228] CIPRIANO, *El-Bagawat*, 225. CIPRIANO precisa che già dal II secolo in ambito alessandrino il tema della concezione attraverso l'orecchio è stato precocemente elaborato da Clemente e da Origene.

[229] *Ivi*, 227.

[230] GRABAR, *Martyrium*, II, 29. V. anche MUZJ, *La prima iconografia mariana*, 221.

[231] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 490. V. anche GRABAR, *Martyrium*, II, 297, che sottolinea anche un'altro significato complementare del gesto dell'*orante* applicato ai santi della fascia circolare della cupola di El Baghaùât, ossia quello profilattico - di formare una "barriera invalicabile contro i demoni".

[232] GIAMBERARDINI, *Culto*, I, 158.

[233] GRABAR, *Vie*, 103, citato da MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 490.

Questo rinnovamento è suggerito dalla rappresentazione della scena con Noè nell'arca[234] a destra dell'*Annunciazione* e dalla presenza della colomba che realizza la connessione visiva e semantica dei due avvenimenti della storia della salvezza[235]. Infatti, tra la figura dell'Annunziata e l'Arca di Noè il motivo iconografico della colomba compare due volte: in basso, la colomba col ramoscello d'ulivo s'indirizza verso Noè, sfiorando con l'ala il gomito della Vergine; in alto, la colomba dello Spirito fa un movimento opposto, si rivolge verso Maria e scende in volo verso il suo orecchio, passando rasente al velo e alla sua spalla. In tal modo, l'*Annunciazione* è "intrinsecamente connessa all'annuncio del ritiro delle acque e della fine del diluvio, l'evento dell'Antico Testamento trovando il suo compimento nell'evento salvifico della Nuova Alleanza"[236]. Secondo un simbolismo cromatico diffuso nel bacino mediterraneo, il colore bianco è carico dello stesso significato della vita nuova[237], e per questo non a caso viene usato per l'abito di Noè, di Daniele e Abramo, per il velo della Vergine Maria, della moglie di Noè, della figura simbolica della *Preghiera* e della martire Tecla[238].

L'accostamento della martire Tecla, discepola dell'apostolo Paolo, alla Vergine Maria ha condotto Jacques Schwarz ad ipotizzare che originariamente, al posto della Madre di Gesù ci fosse Maria la sorella di Mosé e Aronne, quella che cantò il Cantico dopo il passaggio del Mar Rosso; in questo ipotizzato modello iniziale l'artista proponeva un altro esempio del valore paradigmatico delle teofanie salvifiche dell'Antico e del Nuovo Testamento[239]: il canto di lode del Popolo dell'Antica Alleanza salvato dalla schiavitù egizia (Popolo rappresentato qui dalla figura orante di Miriam) si è prolungato nel cantico dei membri del Popolo della Nuova Alleanza (come l'apostolo Paolo e la martire Tecla)[240], che sono rimasti indissolubilmente uniti al Dio fedele alla promessa di salvezza fatta ai giusti. L'ipotizzata sostituzione della figura dell'Antico Testamento di Miriam con quella della Vergine Annunziata s'iscriverebbe nella stessa linea di pensiero, poiché alla Vergine Maria figlia del Popolo eletto è stato annunziato

[234] RATSCOWSCAYA, *Le arti del colore* (= M. H. RATSCOWSCAYA, *Le arti del colore*, in M. CAPUANI [ed.], *Egitto Copto*, Milano, Jaca Book, 1999), 241.

[235] CIPRIANO, *El-Bagawat*, 221.

[236] ZIBAWI, *Bagawat*, 126-127.

[237] *Ivi*, 114.

[238] Il ravvicinamento tra la scena di salvezza dei tre giovani ebrei nella fornace (qui simboleggiata dalla figura della *Preghiera*) con la scena dell'*Annunciazione* si incontra anche nei testi liturgici, l'Incarnazione del Verbo dalla Vergine Maria essendo prefigurata dalla salvezza dei giovani dalle fiamme dell'infedeltà (vedi le nove Odi per la festa dell'Annunciazione).

[239] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 489.

[240] GRABAR, *Martyrium*, II, 24.

il compimento dell'antica promessa di salvezza, ossia l'Incarnazione del Salvatore e l'inizio della Nuova Alleanza. A sostegno della sua ipotesi Jacques Schwarz fa riferimento alla testimonianza letteraria di un'omelia di san Girolamo, secondo cui nell'altro mondo gli eletti saranno accolti dal coro delle vergini, condotte proprio dalla martire Tecla, da Maria - la madre del Redentore - e da Miriam - la sorella di Mosé e Aronne[241].

Inoltre, la somiglianza degli schemi compositivi degli affreschi che decorano le pareti di questa cappella funeraria (e degli altri monumenti che compongono il complesso sepolcrale di El-Baghaùât) con gli ipogei romani, ha condotto gli studiosi a supporre l'esistenza di alcuni quaderni di modelli paleocristiani e di manoscritti illustrati del Pentateuco a portata di mano degli artisti[242]. Alcuni ricercatori hanno indicato come possibili modelli anche i fondi di vetro che appartenevano a patene, che hanno conosciuto un grande successo all'inizio della Tarda Antichità, il loro uso mantenendosi nel corso dell'intero secolo IV[243]. Tra questi si trovano raffigurazioni dei santi Pietro e Paolo seduti, in un atteggiamento che richiama quello dei santi Paolo e Tecla, o modelli raffiguranti insieme i santi Pietro, Paolo e la Vergine Maria in atteggiamento di orante, o una singola figura femminile orante con l'iscrizione MARIA; è possibile dunque, come propone Jacques Schwarz, che il gruppo "Tecla, Paolo, Maria" della cappella s'ispirasse ai modelli dei vetri dorati[244].

Lo stesso studioso fa anche un'altra osservazione, che sostiene l'ipotesi di una data antica degli affreschi: nella raffigurazione simbolica della *Eiréné*, il personaggio femminile veste abiti egizi e tiene nella mano destra l'*ankh*; l'uso di questo simbolo egiziano ha potuto godere di una certa popolarità all'indomani dell'editto teodosiano nel 391 A.D. a favore dei cristiani, ma non ci sono testimonianze che questa popolarità sia durata a lungo[245].

[241] SCHWARTZ, *Nouvelles études*, 8.

[242] *Ivi*, 6. v. anche STERN, *Peintures*, 102.

[243] SCHWARTZ, *Nouvelles études*, 7; LECLERCQ - CABROL, *Patena* (= H. LECLERCQ - F. CABROL, *Patena*, *DACL* [= *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*], XIII), 2398. V. anche GARRUCCI, *Vetri* (= R. GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma*, Roma, Salviucci, 1858), 21-25, tavv. XXXI 1-3.

[244] SCHWARTZ, *Nouvelles études*, 8, 11. Lo studioso presuppone che ci sono stati dei contatti fra il centro più importante di produzione di questi vetri, Renania, e l'Egitto, sopratutto dopo l'anno 357, quando vi furono esiliati cristiani di Treviri. V. anche MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 490, n. 33.

[245] SCHWARTZ, *Nouvelles études*, 9. Si tratta dell'editto dell'imperatore Teodosio I il 24 febbraio 391 A.D. che proibiva ogni cerimonia pagana a Roma ed in seguito anche in Egitto, in vista dell'unità religiosa dell'impero. v. MARA, *Teodosio I* (= M. G. MARA, *Teodosio I imperatore*, *DPAC*, II), 3395-3398.

Ritornando alla raffigurazione dell'Annunciazione sulla cupola della Cappella della Pace di El-Baghaùât, con grande probabilità contemporanea agli affreschi del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino e dell'ipogeo anonimo di Via Dino Compagni, si può concludere che essa offre un'interpretazione del tutto particolare del racconto evangelico, associando all'evento neotestamentario scene salvifiche dell'Antico Testamento diverse da quelle che gli sono associate nei dipinti catacombali ricordati. Nella cappella di El-Baghaùât il carattere intercambiabile dei paradigmi di salvezza dell'Antico e del Nuovo Testamento è messo in risalto in una nuova forma, il nucleo ordinatore del sistema decorativo essendo "l'evento salvifico per eccellenza, che coincide con il momento dell'Incarnazione del Logos"[246]; secondo l'osservazione di Giuseppina Cipriano, "tutti i diversi paradigmi che si succedono lungo la cupola finiscono per ricongiungersi idealmente e giustificarsi in relazione ad esso, presentandosi, ciascuno a suo modo, quasi come le sue anticipazioni"[247]. Va poi notato che a questi paradigmi di salvezza si aggiungono immagini di martiri (come quella di Tecla), che attraverso la loro vittoria sulla morte aumentano la serie di "salvezze" compiute da Dio per i suoi servitori[248], come partecipazioni all'unica opera redentrice.

Dopo l'analisi iconografica di queste raffigurazioni dell'*Annunciazione* in alcuni edifici di culto particolare, continuiamo nostra indagine per l'età paleocristiana/protobizantina, prendendo in esame alcuni esempi significativi della rappresentazione di questo tema nell'iconografia monumentale del santuario degli edifici di culto ordinario.

c. L'*Annunciazione* sull'arco trionfale della basilica di Santa Maria Maggiore di Roma

La prima volta che il tema dell'*Annunciazione* compare nell'iconografia monumentale del santuario è nel terzo decennio del V secolo, sull'arco trionfale della basilica di Santa Maria Maggiore in Roma (fig. 5), al tempo del papato di Sisto III (432-440), poco dopo il terzo concilio ecumenico tenuto nel 431 a Efeso. La scena dell'*Annunciazione* è rappresentata sulla fascia superiore dell'arco, lato sinistro (per chi guarda), e "apre il ciclo delle scene epifaniche, relative alla prima manifestazione agli uomini di Cristo Dio-uomo"[249].

[246] CIPRIANO, *El-Bagawat*, 228.
[247] *Ibidem.*
[248] GRABAR, *Martyrium*, II, 21.
[249] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 479.

Considerandola insieme alle altre scene che compaiono sull'arco trionfale – *Presentazione al Tempio, Adorazione dei magi, Riconoscimento da parte di Afrodisio, I magi da Erode, Strage degli innocenti* –, si nota che l'*Annunciazione* non s'iscrive nell'intento di raffigurare un ciclo compositivo narrativo, ma segue una logica diversa. Secondo l'analisi e l'interpretazione di André Grabar, il senso della scelta e della distribuzione delle scene per registri sull'arco trionfale si può afferrare alla luce dell'iconografia imperiale con carattere trionfale[250]. In tali composizioni ufficiali a più registri, la fascia superiore è riservata ai segni astratti del potere supremo, quella sottostante al sovrano e alla sua corte, i registri inferiori alle scene d'acclamazione del sovrano dalla parte di principi stranieri, mentre in basso sono raffigurati i nemici dello stato incatenati o i barbari prostrati[251]. In modo analogo, a Santa Maria Maggiore sulla fascia superiore, in alto al centro, è raffigurato il trono vuoto, affiancato dai Principi degli apostoli e dai quattro Viventi, mentre le scene ai due lati rappresentano il riconoscimento della divinità del Bambino dalla parte del suo popolo tramite le figure di Maria e Giuseppe, Simeone e Anna e dei sacerdoti del Tempio; sulla seconda fascia "sono i sovrani di altri popoli – i magi per la Persia, Afrodisio per l'Egitto – ad adorare in Gesù l'epifania di Dio"[252]; nella terza fascia orizzontale si mostra "l'impotenza del re Erode davanti al misterioso Bambino divino"[253]. In questa struttura, che ricalca la composizione di un arco trionfale romano, la scena dell'*Annunciazione* viene collocata all'estremità sinistra del registro riservato al Sovrano e la sua famiglia, per illustrare il riconoscimento del Salvatore dalla parte dei genitori avvertiti della sua imminente nascita[254].

Come si spiega il ricorso allo schema composizionale dell'arco tratto dall'iconografia imperiale con carattere trionfale da parte degli artisti cristiani dell'inizio del V secolo? Lo stesso Grabar nota in un altro lavoro che la scelta fatta dai mosaicisti e dai loro committenti esprimeva una fase particolare di quel processo di tradurre il messaggio cristiano con i mezzi del linguaggio arti-

[250] GRABAR, *Empereur* (= A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur le culte officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1946), 212, citato in MUZJ, *Visione*, 91. Grabar è stato il primo ad individuare l'analogia tra l'arco trionfale di Santa Maria Maggiore e le composizioni ufficiali imperiali con carattere trionfale.
[251] *Ibidem.* Anche GANDULFO rileva la parentela tra la decorazione in mosaico dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore e la scultura romana dell'età imperiale, verificabile ad esempio nel motivo dei registri sovrapposti dell'arco trionfale. V. GANDULFO, *Basilica Sistina* (= F. GANDOLFO, *La Basilica Sistina: i mosaici della navata e dell'arco trionfale*, in C. PIETRANGELI [ed.], *S. Maria Maggiore*, Firenze, Nardini, 1988), 118, citato in MUZJ, *Visione*, 91, n. 40.
[252] GRABAR, *Empereur*, 213. V. anche MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 480.
[253] *Ibidem.*
[254] MUZJ, *Visione*, 91.

stico greco-romano, iniziato, come abbiamo visto, nell'ambito funerario a partire dal III secolo[255]. Infatti, con la conversione al cristianesimo dell'imperatore Costantino, il primo grande mecenate imperiale cristiano, insieme alle opere d'arte cristiana create nel campo funerario per la committenza di fedeli privati o di comunità ristrette, si fanno presenti sempre di più le creazioni monumentali con aspetto ufficiale e con le caratteristiche dell'arte imperiale[256]. I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore continuano nel V secolo la nuova direzione data dal primo imperatore cristiano, questa volta però con l'iniziativa del Papa, "il vero e legittimo erede dei Cesari" in un'epoca marcata da una grande instabilità, a causa dei "lunghi trasferimenti della sede dell'impero, della sconfitta finale dell'aristocrazia pagana e del saccheggio di Roma dalla parte dei Goti"[257].

Qui bisogna aggiungere anche un'altra osservazione fatta da Grabar che riguarda la scelta dei soggetti delle scene che decorano l'arco trionfale della basilica romana: a Santa Maria Maggiore i principi dell'arte imperiale trionfale si sono incontrati con quell'usanza di rappresentare le scene "locali" sul muro che inquadrava l'abside e di disporle in fasce orizzontali, con la funzione di offrire una dimostrazione della sovranità del monarca assoluto[258]. Esempi dell'applicazione di questa usanza comune nel mondo tardo antico s'incontrano anche nella decorazione delle sinagoghe degli ebrei ellenizzati, come in quella di Doura Europos verso l'anno 230[259].

Ritornando alla raffigurazione della scena dell'*Annunciazione*, notiamo che dal punto di vista compositivo la scena presenta similitudini con la raffigurazione priscilliana: come nel dipinto collocato sulla volta del cubicolo catacombale, anche a Santa Maria Maggiore la Vergine è rappresentata di tre quarti, seduta su un trono e con i piedi appoggiati su un suppedaneo, mentre il messaggero celeste porge il suo annuncio arrivando da destra, secondo il modulo dell'arte greco-romana che indica l'arrivo di un messaggero presso

[255] GRABAR, *Arte Paleocristiana*, 1-8. V. anche ANDALORO, *Atlante* (= M. ANDALORO, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante percorsi visivi*, I, Viterbo, Jaca Book, 2006), 306-309.

[256] GRABAR, *Arte Paleocristiana*, 13, 20.

[257] KITZINGER, *L'arte bizantina* (= E. KITZINGER, *L'arte bizantina. Correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal III al VII secolo*, Milano, A. Mondatori, 1989), 81-82; MUZJ, *Visione*, 95, 98.

[258] GRABAR, *Martyrium*, II, 167-168, 171.

[259] *Ibidem*. Dello stesso autore vedi anche *Le thème religieux des fresques de la Synagogue de Doura (245-256 d. C.)*, in GRABAR, *AAM* (= A. GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, II, Collège de France, Fondation Schlumberger pour les études byzantines, Paris 1968), 732-734. Il decoratore della sinagoga di Doura Europos poteva conoscere il modello dell'arte monarchica sia sotto il suo aspetto più antico dei regni ellenistici (tramite un paese di tradizione ellenistica come la Siria), sia sotto la sua forma romana, più recente.

un personaggio di rango elevato[260], come già menzionato. Però, se a Priscilla la Vergine è volta verso il messaggero (non alato) che sta in piedi accanto a lei e che protende la mano destra in gesto d'allocuzione, a Santa Maria Maggiore il volto dell'Annunziata è frontale, non rivolto verso l'Arcangelo (questa volta alato) che porta l'annuncio arrivando in volo "come una Niké annunciatrice di vittoria"[261]. La postura nobile della Vergine è completata nel mosaico romano dall'abbigliamento principesco, composto dalla tunica intessuta di fili d'oro, dalla *palla contabulata* e dal *colobium* d'oro a maniche corte, a cui si aggiunge il diadema e gli orecchini formati di grosse perle[262]. Se alcuni studiosi hanno visto in questo modo di rappresentare la Vergine un'anticipazione del tema della *Basilissa*[263], specifico dell'ambito occidentale dopo il VI secolo[264], ci sono state forti voci, tra cui quella di Nicole Brodsky, a osservare che non si tratta di un abito di una imperatrice, ma di una patrizia, di una principessa orientale; è anche il caso della raffigurazione di Sefora, la moglie di Mosé, e di quella della figlia del Faraone nei riquadri musivi della navata della stessa basilica romana[265].

Passiamo ora a presentare l'interpretazione più diffusa di questa scena dell'*Annunciazione* – l'interpretazione "ufficiale" come la chiama Brodsky –, per poi fare riferimento anche all'interpretazione completamente diversa di questa studiosa. Nella lettura tradizionale, la donna seduta è identificata come abbiamo fatto noi stessi nella descrizione con la Vergine che riceve l'annuncio e che sta in atto di filare secondo la narrazione degli apocrifi, in particolare il Protovangelo di Giacomo (X, 1 ss.) e lo Pseudo-Matteo (IX, 2)[266]: Maria ha le

[260] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 479.

[261] GRABAR, *Empereur*, 75, 226. v. anche MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 481.

[262] IACOBONE, *Mistero di Maria* (= P. IACOBONE, *Arte e archeologia cristiana come fonti di teologia e spiritualità. Il mistero di Maria, Vergine e Madre di Dio*, Corso *pro manuscripto* insegnato alla Pontificia Università Gregoriana, 2006), 13.

[263] PETRI, *Origini* (= C. PIETRI, *Le origini*, in P. AMATO. [et al.], *Imago Mariae. Tesori dell'arte della civiltà cristiana*, Roma, De Luca edizioni d'arte, 1988), 14-22. V. anche IACOBONE, *Mistero di Maria*, 15.

[264] BRODSKY, *Arc éphesien* (= N. BRODSKY, *L'iconographie oubliée de l'arc éphesien de Sainte Marie Majeure à Rome*, *Byzantion* 31 [1961]), 494-495. La definizione dell'iconografia della Vergine Regina come specifica del Occidente è discussa da ANDALORO, *Affreschi S. Maria Antiqua* (= M. ANDALORO, *Gli affreschi di S. Maria Antiqua*, in G. MATTHIAE, *Pittura Romana del Medioevo*, I, *Secoli IV-X*, Roma, Fratelli Palombi, 1987), 249, che menziona la scoperta dei mosaici parietali in una cappella dell'anfiteatro di Durazzo a Costantinopoli, in un pannello dei quali si riconosce il tema della Madonna Regina, anteriore all'iconoclasmo e con grandi probabilità risalendo al VI secolo.

[265] BRODSKY, *Arc éphesien*, 444. La studiosa riprende la posizione di KONDAKOFF, *Ikonografia* (= N. KONDAKOFF, *Ikonografia Bogomateri*, I, St. Petersbourg, Tipografia Imperatorskoi Akademij Nauki, 1914), 188-122.

[266] IACOBONE, *Maria a Roma*, 54.

mani occupate a svolgere la matassa di porpora per il velo del Tempio, porpora che lei trae da un cesto deposto per terra alla sua destra. L'abbinamento tra il vestiario principesco e l'atto di filare la tenda di porpora serve per mettere in luce due aspetti importanti del mistero raffigurato: da una parte, nell'antichità la porpora e l'oro erano riservati esclusivamente all'imperatore e ai suoi familiari; dall'altra parte, la tenda purpurea del Tempio che segnava il passaggio tra il Santo e il Santo dei Santi richiama il culto divino e il servizio sacerdotale compiuto nel Tempio; collegando i due motivi iconografici, il mosaicista rimanda al contempo, secondo l'interpretazione di Gaetano Passarelli, alla dignità regale e sacerdotale di colui che veniva annunciato alla Vergine[267].

Sopra la testa dell'Annunziata compare una colomba che scende in volo dalle nuvole con le ali leggermente spiegate e che viene identificata con lo Spirito Santo. L'arcangelo Gabriele, anche lui in volo, soggiunto da destra per porgere il suo annuncio, indica la colomba con la mano destra, come risposta alla domanda dell'Annunziata riguardante il modo del compimento dell'annuncio, secondo il racconto biblico. La colomba dello Spirito Santo, mutuata dalla scena del *Battesimo*, compare qui forse per la prima volta nella scena dell'*Annunciazione*[268]. Tutto dipende, come si è visto, dalla datazione del monumento sepolcrale di El-Baghaùât, più o meno contemporaneo del mosaico romano. Se nel mausoleo copto la colomba arriva da destra e vola verso l'orecchio della Vergine secondo la tradizione del concepimento *ex auditu*, a Santa Maria Maggiore essa è collocata in alto in mezzo alle nuvole rossastre sopra il capo di Maria.

Il colore ispirato al tramonto di queste nubi stese lungo l'intero lato sinistro della prima fascia dell'arco è stato scelto per mettere in risalto il carattere teofanico dell'evento storico dell'Incarnazione, come lo ritroviamo anche in numerose scene di teofanie-intemporali absidali romane, e prima di tutto nella visione del Trono vuoto con gli *Zodia* al centro del primo registro[269]. Sempre al repertorio teofanico fa richiamo la presenza costante di figure angeliche alate, che compaiono tanto nell'*Annunciazione*, quanto nella *Presentazione al*

[267] PASSARELLI, *Icone* (= G. PASSARELLI, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano, Jaca Book, 2000), 178.

[268] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 481. V. anche IACOBONE, *Maria a Roma*, 54.

[269] MUZJ, *Roma* (= M. G. MUZJ, *Roma e la prima arte cristiana*, Corso *pro manuscripto* insegnato al Pontificio Istituto Orientale, Roma, Anno accademico 2006-2007), 26, 27, 43. Tra gli esempi significativi di teofanie intemporali nell'arte monumentale cristiana a Roma nelle quali il carattere teofanico è sottolineato tramite il colore rossastro delle nubi, ricordiamo la teofania della *Parusia* nel mosaico absidale della basilica di Santa Pudenziana dell'inizio del V secolo, o un secolo più tardi nella basilica dei SS. Cosma e Damiano a Roma, oppure nella teofania dell'Incarnazione con la Vergine che regge il Bambino a Parenzo all'inizio del VI secolo.

Tempio, nell'*Adorazione dei Magi* e nel *Riconoscimento da parte di Afrodisio*, per rendere testimonianza del prodigio della nascita del Bambino divino e Sovrano celeste[270]. Ai lati del trono della principessa annunziata tre angeli alati e aureolati montano la guardia[271], vestiti con tunica bianca a larghe maniche con clavi di porpora, e con il pallio bianco. Le loro figure rivolte verso la Vergine e il gesto delle loro mani indirizzano lo sguardo dello spettatore verso l'evento dell'annuncio.

Nella scena dell'*Annuncio a Giuseppe*, alla quale l'*Annunciazione* a Maria è abbinata, lo schema compositivo è ripreso quasi interamente, con alcune modifiche: alla destra di Giuseppe compaiono due angeli che portano l'annuncio e la rassicurazione, mentre secondo il primitivo disegno abbozzato sull'intonaco era progettato un terzo angelo, che sarebbe dovuto scendere in volo verso Giuseppe, come nell'*Annunciazione* a Maria[272]; inoltre, egli riceve il messaggio dell'angelo in piedi (e non seduto su un trono e coi piedi appoggiati su un suppedaneo, come la Vergine), con la mano destra sollevata in atto di riflessione, mentre con la mano sinistra coperta dal mantello purpureo regge come uno scettro il bastone di fidanzato (secondo il racconto apocrifo del *Protovangelo di Giacomo*). Secondo André Grabar, attraverso questi insegne regali del manto di porpora e della verga corta retta come uno scettro, il mosaicista voleva additare anche in questa scena la dignità regale del Salvatore, annunciato questa volta a Giuseppe, il "figlio di Davide" (*Mt* 1, 20)[273].

Le scene dei due Annunci sono inquadrate da due costruzioni, ambedue a sagoma equiparabile ad un santuario: quella sulla sinistra dietro la Vergine è fornita di una cortina e di un cancello composto da due sportelli a graticci, probabilmente d'argento come quello all'interno dell'Anastasis; entrambi sono chiusi. Potrebbe essere "il luogo della dipendenza del Tempio di Gerusalemme in cui, secondo l'apocrifo di Pseudo-Matteo, fu rinchiusa la Vergine a servizio del santuario"[274]; oppure è un riferimento alla Porta chiusa della visione di Ezechiele (*Ez* 44, 1-3), letta in chiave mariana[275]. Anche la costruzione dietro

[270] GRABAR, *Martyrium*, II, 237-238. Nella fascia inferiore dell'arco trionfale, riservata ai nemici dello stato incatenati o i barbari prostrati è ovvio che non potevano trovare posto le apparizioni angeliche.

[271] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 481.

[272] *Ibidem*.

[273] GRABAR, *Empereur*, 227. GOUBERT, *Evangiles Apocryphes* (= P. GOUBERT, *Influence des Évangiles Apocryphes sur l'iconographie mariale de Castelseprio à la Cappadoce*, *Mater et Ecclesia*, XV [1960]), 151.

[274] CECCHELLI, *Mosaici* (= C. CECCHELLI, *I mosaici della Basilica di Santa Maria Maggiore*, Milano, ILTE, 1956), 203.

[275] BRODSKY, *Arc éphesien*, 473.

Giuseppe è un santuario, forse quello di Nazareth, con facciata a timpano sostenuto da due colonne d'ordine composito, con due cortine appese all'ingresso, raccolte nella parte inferiore, che lasciano dunque l'ingresso ampiamente aperto e una lampada che pende fra le tende[276].

A questo punto conviene riportare anche un'altra interpretazione del mosaico sull'arco trionfale romano, quella data da Nicole Brodsky. Secondo lei, l'ampio ricorso a dettagli tratti dagli scritti non-canonici[277] nelle due *Annunciazioni* (come la Vergine che fila la porpora, il Tempio di Gerusalemme ove serviva la Vergine dalla sua infanzia, Giuseppe che regge la verga dalla quale, secondo il *Vangelo di Giacomo*, al momento della scelta tra i pretendenti di Maria, era uscita una colomba) si può difficilmente conciliare con l'ambito in cui fu commissionato il mosaico dell'arco trionfale della basilica romana, ossia l'indomani del concilio efesino del 431, da cui la Chiesa Romana al tempo di Papa Sisto III usciva vittoriosa, promovendo con fermezza la vera fede nel mistero dell'Incarnazione. Secondo la Brodsky, era dunque impensabile che il vescovo di Roma e suoi consiglieri potessero promuovere, nella prima fondazione del vescovo di Roma un uso così diffuso di testi apocrifi[278].

Perciò, la Brodsky propone un'altra interpretazione[279], basandosi sull'insegnamento di Sant'Agostino, che godeva a Roma di una grande autorità al tempo di Sisto III[280]: prendendo come chiave di lettura *La Città di Dio*, il primo registro dell'arco absidale raffigurerebbe a sinistra la promessa messianica a Sara, figura della Chiesa, la Gerusalemme celeste, e ad Abramo "il padre dei credenti", mentre a destra sarebbe rappresentato il compimento definitivo della promessa nella nascita di Cristo, ricevuto come Re Salvatore da parte della Chiesa[281]. Dunque, la donna in abiti principeschi sarebbe Sara e l'uomo stante Abramo, quali testimoni della teofania angelica a Mambre. Però, il racconto narrativo fa posto al simbolo e non riprende dal testo biblico il motivo della quercia di Mambre e del festino, ma rappresenta Sara in trono, in quanto

[276] SCAGLIA, *Mosaici* (= S. P. SCAGLIA, *I mosaici antichi della Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma*, Roma, Federico Pustet, 1910), 26.

[277] BRODSKY, *Arc éphesien*, 421. Nel V secolo la delimitazione tra i testi scritturistici canonici e quelli apocrifi era un posizione saldamente acquistata; MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 481-482, n. 11.

[278] BRODSKY, *Arc éphesien*, 423-424.

[279] La studiosa, nell'impostare la sua tesi, parte dalle domande rimaste senza risposta rilevate da GRABAR, come per esempio l'identità del personaggio femminile collocato alla destra del Bambino Gesù nell'*Adorazione dei Magi*. V. GRABAR, *Empereur*, 228.

[280] BRODSKY, *Arc éphesien*, 422, 425-426. La studiosa menziona che ancora prima dell'elezione del presbitero Sisto quale Papa, tra di lui e San Agostino si era stabilita una amicizia fraterna.

[281] *Ivi*, 432. Il testo a cui la studiosa fa riferimento è Sant'Agostino, *Città di Dio*, capitolo XX, Libri XV-XVIII, citato in MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 482.

immagine della Città di Dio, con i tre angeli quali guardia, mentre Abramo riceve gli ospiti angelici in piedi (in un atteggiamento di deferenza e di premura) e riflettendo all'annuncio sulla nascita di Isacco[282]. Il quadro che racchiude le due scene della teofania è formato dai due palazzi, che sarebbero la casa di Abramo a destra dietro a Giuseppe, e la casa di David, la Gerusalemme terrena come immagine della Gerusalemme celeste, a sinistra dietro a Maria[283]; così sarebbero indicate l'era prima della Legge con la promessa fatta ad Abramo, e l'era sotto la Legge, da Mosé a David, con David in quanto salmista, profeta e figura di Cristo[284].

La scena della promessa messianica veterotestamentaria troverebbe eco nella composizione dello stesso registro all'estremità opposta, nella raffigurazione del compimento di questa promessa: l'*Annunciazione* del Signore fatta alla Vergine Maria; si tratta della scena che abitualmente è identificata come l'*Apparizione dell'angelo a Giuseppe* prima della fuga in Egitto, in seguito alla ricostituzione ipotetica della scena iniziale[285]. Dal soggetto originario, già rovinato al tempo del restauratore Giovanni Giustino Ciampini (1690), non si è conservata che la figura dell'angelo, in postura identica con l'angelo annunziante di Parenzo, un secolo più tardi[286]. Siccome nella forma attuale del mosaico la direzione dello sguardo dell'angelo annunziante si perde nel vuoto, in quanto Giuseppe sta steso più in basso di lui (e dunque l'angelo non sta parlando con lui), la Brodsky presuppone che si stesse rivolgendo a un personaggio raffigurato seduto o in piedi che sarebbe l'Annunziata (seduta come a Parenzo o stante come nel mosaico di Jacoppo Torriti nell'abside di Santa Maria Maggiore). Inoltre, per identificare questa scena con l'*Annunciazione* a Maria e non con l'*Apparizione dell'angelo a Giuseppe*, la Brodsky aggiunge l'argomento dell'unità compositiva del registro: marcato profondamente dal carattere solenne e trionfale delle scene teofaniche, esso sarebbe privato dell'equilibrio e della forza pre-

[282] BRODSKY, *Arc éphesien*, 438.

[283] *Ivi*, 472. La studiosa fa la lettura delle scene di questo registro da destra a sinistra, secondo la scrittura ebraica.

[284] *Ivi*, 472-476. Brodsky sviluppa la sua argomentazione con l'analisi di alcuni particolari importanti:per esempio lo scudo rappresentato al di sopra della porta chiusa della casa di sinistra, che rimanda allo scudo di Davide con il segno astratto del nome del Dio di Israele; poi, il cesto posto ai piedi del trono del personaggio femminile in abiti principeschi, cesto identificato con un tipico cesto per il pane, che indicherebbe che la donna stava preparando il pane in seguito alla visita degli ospiti celesti. Con la chiave di lettura della *Città di Dio* di San Agostino, questi dettagli sono interpretati come segni della figura di Sara quale immagine della Città di Davide, la Gerusalemme celeste, "ricca di pane", figura del Pane di Vita – il Verbo Incarnato, dato al popolo degli umili, di cui la prima rappresentante è la Vergine Madre.

[285] *Ivi*, 439. v. anche MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 482.

[286] BRODSKY, *Arc éphesien*, 439.

sente nel resto della composizione, se si concludesse con la figura di Giuseppe disteso sul cuscino[287].

Inoltre, confrontando le figure rappresentate sull'arco della basilica romana con le più antiche raffigurazioni della Vergine come appare nei dipinti catacombali e nei rilievi dei sarcofagi, e fissate più tardi - per esempio il rilievo della Vergine-Sposa/Chiesa-trionfante sulla porta lignea della basilica di Santa Sabina in Roma, o l'icona della Vergine col Bambino di Santa Francesca Romana a Roma (datata tra il V e il VII secolo) e quella di Santa Caterina di Sinai (secolo VI) -, la Brodsky riconosce nel personaggio rappresentato a destra di Cristo nell'*Adorazione dei magi* del secondo registro, l'autentica immagine della Vergine Maria[288]. Simmetricamente alla figura dell'altro personaggio femminile collocato a sinistra di Emmanuele (per chi guarda), la donna vestita con abbigliamento sobrio composto dalla tunica dorata e dal *maphorion* di una porpora blu oltremare scuro è seduta su una cattedra gemmata e poggia i piedi con scarpe rosse su un ampio suppedaneo, indicandosi così la sua dignità reale[289].

La Brodsky individua come modelli che hanno certamente influito su questa raffigurazione il mosaico sulla parete occidentale della stessa basilica e il mosaico absidale della basilica di Santa Pudenziana sempre a Roma (tutti e due mosaici sono di poco anteriori al mosaico dell'arco di Santa Maria Maggiore), che rappresentano le figure simboliche della Chiesa dei circoncisi e della Chiesa dei gentili[290]. Fissata, forse per la prima volta, secondo la studiosa, sull'arco trionfale di Santa Maria Maggiore[291], questa presupposta rappresentazione della figura della Vergine Maria verrà ripresa nel mosaico di Parenzo[292], e poi

[287] *Ivi*, 439-440.

[288] *Ivi*, 440-441.

[289] *Ivi*, 445. La studiosa interpreta la presenza ed i gesti degli angeli che montano la guardia presso il trono di Cristo Emmanuele non solo come segno della sovranità del Bambino divino, ma anche per sottolineare l'importanza del personaggio femminile con vestiti scuri posizionata a destra di Cristo Emmanuele (per chi guarda): le mani dei quattro angeli la indicano, mentre due degli angeli si voltano verso il personaggio femminile con vestiti principeschi a sinistra di Cristo, come per invocare la sua testimonianza.

[290] *Ivi*, 442-443. v. anche MUZJ, *Roma*, 27, che ricorda che le due figure femminili nel mosaico absidale di Santa Pudenziana possono essere interpretate anche come le sante martiri Pudenziana e Prassede.

[291] BRODSKY, *Arc éphesien*, 440.

[292] Il modello di questa presupposta rappresentazione della figura della Vergine Maria del mosaico romano di Santa Maria Maggiore verrà ripresa nel mosaico di Parenzo tanto nella scena dell'*Annunciazione*, quanto nella Visitazione e nel mosaico absidale con la Vergine col Bambino. Come si vedrà più in avanti, l'Annunziata di Parenzo è vestita di porpora, anche se non si tratta di un mantello, ma di una tunica purpurea.

perpetuato (con poche eccezioni) dagli artisti lungo i secoli, nella Chiesa di tradizione bizantina e orientale fino ai nostri giorni[293].

Fin qui abbiamo seguito in parallelo l'interpretazione tradizionale della rappresentazione dell'*Annunciazione* nel mosaico romano e la lettura iconografica proposta da Nicole Brodsky; ma indipendentemente dall'identificazione, ambedue hanno come punto di partenza lo schema compositivo dell'arco trionfale, basato sulla struttura dell'arco trionfale degli imperatori romani e le formule iconografiche dell'iconografia ufficiale imperiale, secondo l'importante osservazione fatta da André Grabar e seguita da altri studiosi. Pertanto, raffigurando le scene che formano il ciclo dell'Infanzia di Cristo sull'arco trionfale che fa da passaggio tra navata e presbiterio, si è sottolineato al contempo l'annuncio ed il compimento della promessa dell'Antico Testamento della venuta del Messia nel mondo, ricevuto come Re Salvatore dalla parte del suo Popolo e dalla parte del suo Nuovo Popolo, la Chiesa, simboleggiata dalla capitale dell'Impero. Personaggi sacri celesti, uomini e donne ebrei e pagani, i re della terra, sono tutti rappresentati per testimoniare l'evento storico dell'Incarnazione che apre la storia salvifica dell'umanità; tra questi testimoni un posto privilegiato è occupato dalla Vergine Annunziata, colei che è stata scelta per diventare la Madre di Gesù Cristo vero uomo e vero Dio, come proclamato dal Concilio Ecumenico di Efeso. La divina maternità di Maria è professata mostrando la divinità del Bambino nato dalla Vergine[294], l'iconografia della *Theotokos* essendo "essenzialmente un'iconografia della Parusia dell'Incarnazione", come sottolinea Grabar[295].

d. L'*Annunciazione* sulla fascia absidale del santuario a Parenzo

Un'altra importante raffigurazione dell'*Annunciazione* nell'iconografia monumentale dell'edificio ecclesiale compare a Parenzo (ora Poreč), sulla fascia absidale del presbiterio della basilica ricostruita dalle fondamenta dal vescovo Eufrasio a metà del VI secolo[296]. Parenzo, porto dell'Istria bizantina, rispecchia anche oggi gli influssi ravennati, come si può notare per esempio dal particolare collegamento che esiste tra la basilica eufrasiana e la basilica di Sant'Apolli-

[293] BRODSKY, *Arc éphesien*, 443.

[294] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 480-481; EADEM, *Visione*, 101; GRABAR, *Parousie* (= A. GRABAR, *L'iconographie de la Parousie*, in *Noël, Epiphanie, retour de Christ*, Paris, Collana Lex Orandi 40, 1966), 117.

[295] GRABAR, *Parousie*, 117.

[296] MOLAJOLO, *Basilica* (= B. MOLAJOLO, *Basilica eufrasiana di Parenzo*, Parenzo, G. Greatti, 1940), 6-7.

nare in Classe, per quanto riguarda il tipo architettonico, la sobrietà e la chiarezza della forma[297].

La decorazione parietale della parte superiore della conca absidale è composta dalla scena con la Madre di Dio in maestà sul trono che regge il Bambino divino, affiancati dalla guardia angelica e dai santi fondatori e protettori della basilica: sulla parte sinistra (per chi guarda) i primi vescovi della città di Parenzo, san Mauro († sec. III) e sant'Eufrasio († sec. VI), e l'arcidiacono Claudio e il suo figliolo Eufrasio[298]; sulla parte destra, si presuppone che siano raffigurati i santi Eleuterio, Proietto e il suo accolito Elpidio[299]. Dalle nuvole teofaniche con riflessi di luce del sole al tramonto, la mano del Padre si protende con la corona dorata del martirio; essa indica che il *Martire* – testimone per eccellenza - è il Figlio, fatto uomo per rendere testimonianza al Padre davanti agli uomini. La Vergine-Madre collocata al centro della composizione, gli angeli ed i santi partecipano e sono testimoni di questa teofania[300].

Nella fascia sottostante, il senso della teofania storica dell'Incarnazione è sottolineato dalle due scene tratte dal ciclo dell'infanzia, l'*Annunciazione* (fig. 6) e la *Visitazione*, che insieme ai riquadri del sacerdote Zaccaria e del suo figlio San Giovanni Battista affiancano la figura centrale dell'angelo incorniciato dalle finestre[301]. Le scene dell'*Annunciazione* e della *Visitazione*, non presenti insieme sull'arco trionfale romano di Santa Maria Maggiore, si incontrano invece su alcune ampolle della Terra Santa, e su altri oggetti di culto del VI secolo, per esempio sul medaglione d'Adana e sulla rilegatura dell'Evangeliario di San Lupicino. Secondo André Grabar, quest'abbinamento deve essere interpretato in chiave teofanica, entrambe le immagini offrendo una dimostrazione della presenza di Dio in mezzo agli uomini: "l'*Annunciazione* porta la prima testimonianza sulla nascita imminente del Figlio di Dio, mentre la *Visitazione* mostra la prima eco presso gli uomini dell'epifania annunciata a Maria"[302].

Lo stesso messaggio viene rafforzato tramite la raffigurazione dell'angelo-ambasciatore che regge un disco marcato col segno della croce e che annuncia

[297] *Ivi*, 34. v. anche TERRY – MAGUIRE, *Dynamic Splendor* (= A. TERRY – H. MAGUIRE, *Dynamic Splendor: the wall mosaics in the cathedral of Eufrasius at Poreč*, I, Pennsylvania State University Press, University Park, 2007), 60-61, 65.

[298] LECLERCQ - CABROL, *Parenzo* (= H. LECLERCQ - F. CABROL, *Parenzo*, *DACL*, XIII.2), 1671-1672.

[299] MOLAJOLO, *Basilica*, 41. I nomi dei santi sul lato destro non sono iscritti nel mosaico.

[300] MUZJ, *Roma*, 26, 42, 191.

[301] LECLERCQ - CABROL, *Parenzo*, 1676-1677.

[302] GRABAR, *Martyrium*, II, 180-181.

la venuta del Re celeste[303], e tramite le figure di Zaccaria e di Giovanni Battista disposti ai suoi lati, in quanto ultimi profeti della Salvezza e testimoni del compimento delle loro profezie[304]. Come nella rappresentazione pressappoco contemporanea sull'ampolla palestinese conservata a Bobbio[305], anche sulla fascia absidale della basilica eufrasiana Zaccaria e il Battista in quanto testimoni della salvezza si riuniscono attorno alla Madre del Salvatore, raffigurata soprastante nella conca absidale[306].

Come a Santa Maria Maggiore, anche a Parenzo l'*Annunciazione* è collocata a sinistra, per il fatto di aprire il tempo storico della salvezza[307]. Però, questa volta la figura della Vergine annunziata compare non a sinistra dell'angelo (per chi guarda), ma alla sua destra, cambiamento che, secondo l'interpretazione di Gabriel Millet, esprime "la continuità dell'azione in una pittura che vuole rappresentare il particolare del racconto", seguendo la direzione della scrittura greca e latina[308]: così, l'Annunziata diventa termine del movimento dell'occhio e la sua figura è particolarmente messa in rilievo[309]. Seduta frontalmente su un trono colore rosso con braccioli in due file disposte in scala e con un alto schienale arcuato, la Vergine riceve l'annuncio voltandosi leggermente verso il messaggero, in atteggiamento contenuto e pensieroso: con il capo chinato in modo quasi impercettibile, con la mano destra sollevata fino al livello del viso, l'indice presso la bocca e le altre ditta piegate, Maria alza lo sguardo verso l'angelo. La mano sinistra che svolge la matassa di porpora ch'ella trae da un cesto a forma semicircolare deposto per terra alla destra del poggiapiedi, riposa sul ginocchio sinistro, indicando che il lavoro viene interrotto all'apparizione inattesa. Maria Giovanna Muzj osserva che il modello di questa composizione

[303] IDEM, *Iconoclasme* (= *Iconoclasme byzantin*, Paris, Flammarion, 1998²), 230, n. 38. V. anche TERRY – MAGUIRE, *Dynamic Splendor*, 128. Terry e Maguire interpretano la forma del disco con tre cerchi e con la croce dal cui centro fuoriescono dei raggi luminosi, come simbolo della Santissima Trinità, facendo appello agli scritti di Gregorio di Nazianzo e di Giovanni di Gaza.

[304] IDEM, *Ampoules* (= *Les Ampoules de la Terre sainte*, Paris, Librairie Klincksieck, 1958), 61.

[305] *Ibidem*.

[306] TERRY – MAGUIRE, *Dynamic Splendor*, 136-137.

[307] Questa descrizione è valida per chi scrive da sinistra verso destra.

[308] MILLET, *Évangile* (= G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile au XIVᵉ, XVᵉ et XVIᵉ siècles*, Paris, Boccard, 1960), 69; MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 484.

[309] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 485. La studiosa fa riferimento anche allo studio di DON DENNY, *Annunciation* (= W. DON DENNY, *The Annunciation from the right: From early Christian times to the sixteenth Century*, New York, Garland, 1977), 1, 11, dove lo schema compositivo con l'Annunciazione da destra viene interpretato come "una tendenza di evidenziare la sottomissione dell'Annunziata alla volontà di Dio, minimizzando il suo prestigio e autorità nel mistero dell'Incarnazione", mentre il cambiamento compositivo nell'Annunciazione da sinistra esprimerebbe, oltre l'intento il ductus narrativo, il desiderio di "mettere in risalto l'onore assegnato all'Annunziata".

si trova in un modulo dell'arte tardoantica, così come è riflesso per esempio da un mosaico africano di Sheikh Zoueda della seconda metà del IV secolo[310]: il mosaico rappresenta Fedra che aspetta la risposta di Ippolito seduta su una cattedra con braccioli dallo schienale arcuato, inquadrata da un'edicola provvista di tende e sormontata da un frontone triangolare; Fedra veste una dalmatica ornata di larghi clavi e appoggia il mento su due dita e altre due sulle guance, nel gesto dell'ascolto tipico degli schemi greco-romani.

L'Annunziata nel mosaico eufrasiano veste una tunica purpurea ornata di larghi clavi dorati stretta da una cintola color verde oliva con perle bianche; i polsi della tunica sono anch'essi dorati, con bordo bianco e decorati con una specie di croce rosso-bruna ricamata; di colore rosso purpureo sono anche le scarpe dei piedi poggiati su un suppedaneo ornato di gemme bianche e blu, richiamando la dignità regale del personaggio.

Inoltre, si nota un altro elemento d'abbigliamento, che s'incontra anche in alcuni dipinti catacombali[311]: si tratta di un sottilissimo velo appoggiato sull'abito di porpora scura e che "con la sua luce bianca che scorre in rivoli sottili fa risaltare la bellezza giovanile e intatta del volto della Vergine", secondo la descrizione fatta da Maria Giovanna Muzj nel suo articolo sull'iconografia dell'Annunciazione[312]. Questo velo, simbolicamente affine alla tenda, rimanda al mistero della persona stessa di Maria: esso traduce in forma e colore il totale dono di sé a Dio[313], "dono protetto e nascosto per restare integro nella sua purezza e preziosità, perché riservato soltanto a Dio"[314]. Oltre a ciò, secondo l'interpretazione di Ann Terry e Henry Maguire, l'enfasi sulla raffigurazione molto curata del velo e della cintura della Vergine potrebbe essere vista nel contesto della venerazione aumentata delle due reliquie di questi due articoli di indumento nella seconda metà del VI secolo, in quanto segni materiali che testimoniano il compimento del mistero dell'Incarnazione[315].

---

[310] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 483-484, facendo riferimento a EBERLEIN, *Apparitio regis* (= J. K. EBERLEIN, *Apparitio regis – revelatio veritatis*, Wiesbaden 1982), figg. 2, 219.

[311] MUZJ, *La prima iconografia mariana*, 222. v. anche TERRY – MAGUIRE, *Dynamic Splendor*, 100.

[312] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 496. v. anche LECLERCQ - CABROL, *Parenzo*, 1678.

[313] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 496.

[314] BERNARD, *Teologia* (= Ch. A. BERNARD, *Teologia simbolica*, Milano, Paoline, 1981), 240.

[315] TERRY – MAGUIRE, *Dynamic Splendor*, 134-135. Le reliquie del *maphorion* e della cintura della Vergine Madre di Dio sono conservate nei due santuari costantinopolitani di Blachernae e di Chalcoprateia, appositamente costruiti (o completati) per ordine dell'imperatrice Verina nel 470 per la loro custodia. Oltre essere indumenti della *Theotokos*, queste reliquie derivano la loro santità e importanza dal contatto tangibile con l'umanità del Verbo Incarnato.

L'angelo annunziante arriva da sinistra con passi frettolosi per portare il suo messaggio alla Vergine-sovrana: le ali sono ancora spiegate, i suoi abiti bianchi – la tunica con clavi scuri prevista con frange e il manto ornato di un monogramma in forma di "7" –, e il sottile nastro che trattiene i capelli riccioluti, sono mossi dal soffio del volo appena compiuto, indicando l'imminenza dell'annuncio. La mano destra si alza nel classico gesto allocutorio, mentre la sinistra regge la sottile asta, segno del potere ricevuto da Dio; la leggera inclinazione dell'asta verso l'avanti tempera per così dire il movimento. Con queste poche indicazioni di movimento il mosaicista è riuscito ad imprimere alla figura robusta dell'angelo un atteggiamento dinamico e allo stesso tempo contenuto e solenne. Inoltre, la luce che avvolge gli abiti bianchi si concentra sul braccio destro, che rappresenta un sostituto della voce annunziante e sottolinea ancora una volta il messaggio inviato.

Il dinamismo delle linee oblique e sinuose degli abiti e delle ali dell'angelo è accentuato per contrasto con la regolarità e la staticità delle linee verticali e orizzontali della struttura edilizia dietro la Vergine. L'edificio rappresentato in visione laterale è a tre navate con impianto basilicale: probabilmente fa riferimento al contempo alla casa di Nazareth in cui è avvenuto l'annuncio, e alla basilica dell'*Annunciazione* costantiniana costruita sul luogo dell'evento salvifico[316]. La sua sagoma somiglia alla costruzione raffigurata nel mosaico di Santa Maria Maggiore soltanto per quanto riguarda la facciata a forma d'edicola sormontata da un frontone triangolare provvisto con un *oculus*, mentre l'architettura del corpo della basilica è più elaborata, probabilmente più fedele al suo modello palestinese[317]. Inoltre, rispetto al mosaico romano, a Parenzo la chiesa-edificio non è rappresentata separata dalla figura dell'Annunziata, bensì sembra quasi incorporare nella sua facciata la Vergine seduta in trono. I contorni del seggio e della figura di Maria coprono più di tre quarti della superficie della facciata, quasi "costituendosi così in struttura portante della chiesa-edificio".[318]

---

[316] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 496. V. anche LECLERCQ - CABROL, *Annonciation* (= H. LECLERCQ - F. CABROL, *Annonciation dans l'art*, *DACL*, I.2), 2245-2246. La basilica dell'*Annunciazione* fu costruita in periodo costantiniano su una chiesa giudeo-cristiana del II-III secolo, menzionata esplicitamente dalla pellegrina Egeria.

[317] LECLERCQ - CABROL, *Annonciation*, 2246-2247. V. anche FOURNÉE, *Architectures symboliques* (= J. FOURNÉE, *Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation*, in GRABAR [ed.], *Synthronon: art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age: recueil d'études*, Paris, Klincksieck, 1968), 228. Comunque, per il fatto che l'architettura e la pianta di questo edificio corrisponde a una comune basilica paleocristiana, non si deve pensare che l'artista abbia voluto necessariamente dare un'indicazione di somiglianza con una precisa basilica; perciò l'edificio può rimandare tanto al modello palestinese, quanto al modello della basilica eufrasiana stessa.

[318] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 496-497.

Come già visto per il mosaico di Sheikh Zoueda, l'inquadramento di un personaggio tra due colonne è una delle modalità utilizzate nella tradizione religiosa antica per indicare la presenza di un personaggio importante[319]. In tal modo vengono suggerite due realtà complementari che riguardano la Vergine-Madre: da una parte, è indicata la dignità della sua persona in quanto destinataria di un messaggio divino, e dall'altra parte si addita, insensibilmente, il passaggio dalla costruzione materiale alla Chiesa spirituale, di cui Maria, dimora di Dio-incarnato, è figura[320].

Fatta questa indagine sui monumenti più significativi del periodo paleocristiano, nostra ricerca prenderà in seguito in analisi le testimonianze dell'epoca altomedievale, con uno sguardo particolare rivolto a quelle chiese che indicano l'influsso bizantino in Occidente - soprattutto nel periodo che va dalla fine del VI secolo alla fine dell'VIII secolo - quando Roma era una provincia dell'Impero bizantino[321]. Questa scelta viene motivata anche dalla scarsezza di monumenti conservati che possono testimoniare per l'Oriente bizantino in questo periodo la raffigurazione dell'*Annunciazione* nel santuario o nelle zone equivalenti per significato.

2: Periodo Altomedievale (Secolo VII - 843). Influsso Bizantino in Occidente

a. L'*Annunciazione* sull'arco absidale della chiesa-diaconia di Santa Maria Antiqua di Roma

Nel periodo di decadenza politica dell'Italia tra la fine del VI secolo e la fine dell'VIII secolo, in cui Roma era diventata un dominio diretto dell'Impero bizantino dipendente dall'esarcato di Ravenna[322] e in cui nella pittura monumentale ecclesiastica si assiste ad una generalizzata "penetrazione dell'ellenizzazione di tipo religioso d'epoca pre-iconoclasta di Bisanzio"[323], in ambito romano viene attestata un'altra testimonianza significativa dell'inserimento dell'*Annunciazione* nel programma iconografico del santuario: si tratta della basilica di Santa Maria Antiqua del Foro imperiale.

Secondo la posizione della maggioranza degli studiosi, Santa Maria Antiqua fu fondata alla metà del VI secolo alle pendici nord-occidentali del Palatino sulle strutture laterizie di un vasto complesso architettonico del periodo dell'imperatore Domiziano (81-96)[324] con funzione di "tabularium imperiale post templum Divi Augusti"[325]. La pianta dell'edificio romano preesistente si prestava perfettamente all'adattamento alla nuova funzione, il quadriportico originario venendo trasformato in tre navate e lo spazioso locale di fondo diventando il presbiterio[326]. Dopo la seconda metà del VI secolo, il presbiterio subì una trasformazione radicale, venendo completato con un'abside ricavata nello spessore del muro (come nel sacello presso la basilica Emilia), che rese la chiesa simile ad una chiesa bizantina del secolo VI, con navate, tribune e nave centrale[327].

Questa chiesa dedicata alla Vergine Maria e affidata per un lungo periodo all'amministrazione dei monaci greci, divenne una diaconia al tempo del papa Giovanni VII all'inizio del secolo VIII[328], servendo per il culto ordinario e allo stesso tempo per molti culti sussidiari penetrati gradualmente a tappe diverse[329]. La scena dell'*Annunciazione* è raffigurata tre volte: una nel santuario e

---

[319] GRABAR, *Martyrium*, II, 182.

[320] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 496-497.

[321] MATTHIAE, *Pittura Romana* (= G. MATTHIAE, *Pittura Romana del Medioevo*, I, *Secoli IV-X*, Roma, Fratelli Palombi, 1987), 132.

[322] *Ibidem.*

[323] ANDALORO, *Affreschi S. Maria Antiqua*, 250; KITZINGER, *Bizantine Art* (= E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd to 7th Century*, London 1977), 115. Una testimonianza di dipinto con carattere ellenizzante del periodo pre-iconoclasta a Costantinopoli è per esempio il pannello musivo con la *Presentazione al tempio* scoperto in una chiesa sconosciuta e che divenne la Moschea della Kalenderhane. V. anche GRABAR, *Peinture byzantine*, 77, chi spiega che un'idea sulla presenza della popolazione bizantina a Roma si può afferrare anche dal fatto che nel periodo 606-741 sulla cattedra di Pietro salirono tredici papi greci o siriani, che assicurarono il successo della pittura cristiana di fattura ellenica nelle chiese romane. Il flusso dei greci e dei levantini arrivati dall'Italia meridionale o dalle province asiatiche dell'Impero invase dai saraceni, e poi di quelli che si trasferirono nell'antica capitale all'epoca delle persecuzioni degli iconoclasti, aveva favorito, infatti, la nuova permeazione della città con la cultura greca.

[324] SAR, *Santa Maria Antiqua* (= Soprintendenza Archeologica di Roma, *Santa Maria Antiqua*, http://archeoroma.beniculturali.it/sar2000/sma/index.html). v. anche MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 93. Matthiae menziona la mancanza di ogni notizia sicura sulla fondazione della chiesa.

[325] TEA, *S. M. Antiqua* (= E. TEA, *La Basilica di Santa Maria Antiqua*, Milano, Vita e Pensiero, 1937), 34-36; ci sono altri studiosi che, dato il sicuro accertamento del culto cristiano alla fine del V secolo in età teodoriciana, propongono una datazione più antica per la fondazione di questa chiesa – ovvero la fine del IV secolo.

[326] SAR, *Santa Maria Antiqua*, http://archeoroma.beniculturali.it/sar2000/sma/index.html.

[327] TEA, *S. M. Antiqua*, 38-39.

[328] *Ibidem*, 82-85; la diaconia si sostituiva al *panis gradilis*, il Papa rivendicando all'amministrazione ecclesiastica anche l'esercizio della *dispensatio* più antica, alla falde del Palazzo Imperiale; v. anche GRABAR, *Martyrium*, II, 100.

[329] GRABAR, *Martyrium*, II, 312. Tra questi culti sussidiari il culto dei martiri occupava un posto d'onore – come dimostra la presenza degli oratori-*martyria* che inquadrano la chiesa e la loro decorazione musiva.

due come immagine votiva in altre parti della chiesa; le tre composizioni non appartengono allo stesso periodo.

La rappresentazione che considereremo è quella più antica, collocata sul lato destro dell'arco absidale, facendo parte del cosiddetto "palinsesto"[330]. Essa appartiene al secondo strato pittorico del dipinto (fig. 7), risalendo secondo alcuni studiosi alla seconda metà del secolo VI, o all'inizio secolo VII secondo altri[331], ma tutti concordano che il dipinto appartiene al periodo immediatamente successivo all'adattamento radicale del presbiterio. Con il taglio dell'abside nello spessore del muro, la parte sinistra dell'affresco che apparteneva al primo strato e che raffigurava la Vergine Regina col Bambino Gesù adorato dagli angeli fu asportata e la Madonna e l'angelo superstiti vennero ricuperati e trasformati in un'*Annunciazione*[332]. Infatti, come precisa Eva Tea, "l'atto della *proskynesis* venne reinterpretato come un'*Annunciazione*, dove la Vergine cede la destra al messaggero divino"[333]. Gli studiosi suppongono che l'*Annunciazione* si abbinava alla scena complementare della *Visitazione*, come a Parenzo[334], affiancando questa volta la conca absidale dove sono serbati frammenti di una composizione con i principi degli Apostoli e con degli angeli ai lati di una figura in trono (la Vergine?) e più in alto con la figura di Cristo fra i quattro viventi[335].

Dall'*Annunciazione* sul palinsesto si conservano soltanto dei frammenti: la parte inferiore del volto della Vergine, il volto dell'angelo con parte del collo, e il fianco sinistro fino all'anca. Rispetto a Parenzo, i due personaggi cambiano posto, l'angelo avanzando da destra, dato il rimaneggiamento della composizione. La Vergine ha il capo "velato dal *maphorion* purpureo, capelli nerastri, viso bianco verdognolo, le nari, le labbra e il mento toccate di rosso e ombreggiate d'un grigio verdiccio", secondo la descrizione di Eva Tea[336]. L'angelo, che veste una tunica bianca con ombre bruno violastre, ha un bel volto conforme all'ideale tipico della tarda classicità: non riflette una vita interiore intensa, ma ha piuttosto un'espressione pensosa e assente[337]. I capelli scendono a riccioli sul collo ritoccato di vermiglio. Si riconosce anche la parte superiore dell'ala gialla, bianca e verde scuro, spiegata e leggermente sollevata (per quanto si può indovinare dai frammenti conservati). La solennità e la staticità che traspaiono della sua figura e che erano così adatte per il ruolo di angelo-guardia celeste del Signore nella composizione del primo strato pittorico, vennero trasferiti per il suo nuovo ruolo, quello di angelo annunciante dell'Incarnazione del Signore.

Raffigurata in questa collocazione all'ingresso nel santuario (e, come già detto, probabilmente abbinata alla scena della Visitazione), ovvero aprendo il passo al luogo teofanico per eccellenza, la raffigurazione dell'*Annunciazione* sottolinea l'intenzione dei committenti di offrire una dimostrazione della presenza di Dio in mezzo agli uomini: il Dio adorato dalle schiere angeliche nel cielo si fa accessibile attraverso l'evento dell'Incarnazione. Dio vero, Egli sceglie di entrare nel mondo attraverso il consenso dell'Annunziata.

Degli esempi significativi di produzioni artistiche monumentali realizzate in questo periodo in Italia e che riflettono intenti simili esamineremo in seguito altre due creazioni a Roma e una a Castelseprio, vicino a Milano.

b. L'*Annunciazione* dell'Oratorio Vaticano (inizio del VIII secolo)

Lo stesso papa d'origine greca che trasformò la chiesa di Santa Maria Antiqua in chiesa-diaconia e che vi fece decorare nuovamente il presbiterio ed eseguire cicli pittorici nella Cappella dei Santi Medici e in molte altre parti del monumento, Giovanni VII (705-707)[338], ordinò l'edificazione di un altro oratorio dedicato alla Vergine Maria collocato a ridosso della controfacciata nella navatella settentrionale dell'antica Basilica di San Pietro[339].

---

[330] MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 94. Il nome di "palinsesto" è dato per indicare la presenza degli strati pittorici sovrapposti, visibili contemporaneamente per la caduta o l'asportazione di parti di quelli soprastanti. La stratigrafia rivela 7 strati sovrapposti, dei quali cinque sono dipinti e uno porta tracce di colore. SAR, *Santa Maria Antiqua*, http://archeoroma.beniculturali.it/sar2000/sma/ita/stratigrafia.html.

[331] TEA, *S. M. Antiqua*, 134, 140; MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 98-102; GRABAR, *Martyrium*, II, 313; IDEM, *Peinture byzantine* (= A. GRABAR, *Les grands siècles de la peinture byzantine*, Geneva, Skira, 1953), 81.

[332] TEA, *S. M. Antiqua*, 39.

[333] *Ivi*, 41.

[334] DAVID, *S. Marie Antique* (= J. DAVID, *S. Marie Antique*, Roma, Max Bretschneider, 1911), 93. V. anche TEA, *S. M. Antiqua*, 41, e MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 96. Rispetto a Parenzo, a Santa Maria Antiqua *l'Annunciazione* è collocata sul lato destro dell'arco absidale, mentre l'ipotizzata *Visitazione* occupava probabilmente il lato sinistro.

[335] TEA, *S. M. Antiqua*, 41, 299.

[336] *Ivi*, 311.

[337] GRABAR, *Giustiniano* (= A. GRABAR, *L'età d'oro di Giustiniano. Dalla morte di Teodosio all'Islam*, Milano, Rizzoli, 1966), 170.

[338] MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 104. Lo studioso menziona il particolare attaccamento di Papa Giovanni VII alla chiesa di Santa Maria Antiqua, in quanto fu cresciuto sul Palatino come figlio di un dignitario del governo bizantino di Roma che risiedeva sul Palatino; inoltre, il papa scelse il santuario del Foro romano quasi come chiesa episcopale e cappella di palazzo della Roma bizantina.

[339] ANDALORO, *Atlante*, I, 21-22, 40-41. L'oratorio fu distrutto nel 1602.

Oltre ai pochi frammenti musivi conservati[340], un'amplia documentazione su quest'oratorio è stata raccolta da Giacomo Grimaldi (1568-1623) e introdotta nel Codice Barberini latino 2733[341]. Da questa documentazione, composta di disegni, riproduzioni delle iscrizioni sulle lapidi e spiegazioni manoscritte, sappiamo che il committente dedicò il sacello alla Beata Genitrice di Dio, in quanto "suo indegno servo", secondo l'iscrizione in latino posta sopra l'ingresso dell'oratorio[342]. L'oratorio conservava nell'altare una reliquia della Culla della Natività[343] e il Velo di Veronica con l'immagine del Santo Volto di Cristo[344], ciò che ne faceva un *martyrium* equivalente alla Chiesa della Natività di Betlemme[345]. Il programma iconografico scelto per decorare questa cappella si componeva di due cicli musivi distinti: uno posizionato lì dove c'è la Porta Santa e composto di scene evangeliche consacrate ai cicli teofanici dell'Infanzia, dei Miracoli e della Passione di Cristo[346], ed il secondo (con grande probabilità posteriore al papato di Giovanni VII) occupando la parete verso il palazzo apostolico e rappresentando episodi della vita e del martirio dei Santi Pietro e Paolo[347]. In ambedue i cicli la disposizione delle scene era fatta in registri orizzontali sovrapposti.

[340] MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 104. V. anche ANDALORO, *Novità* (= M. ANDALORO, *Novità*, in MATTHIAE, *Pittura Romana*, I), 261. MATTHIAE specifica che dell'intero ciclo musivo cristologico sono conservati i seguenti frammenti: la *Madonna Regina* nella cappella Ricci della basilica di San Marco a Firenze; il *Papa Giovanni VII*, un frammento della *Crocifissione*, il busto della figura di *Cristo* della scena dell'*Ingresso in Gerusalemme* e la *Lavanda del Bambino Gesù* della *Natività*, conservati nelle Grotte Vaticane; un frammento dell'*Adorazione dei Magi* a Santa Maria in Cosmedin a Roma; il busto della figura di Maria della *Natività* nel museo Diocesano di Orte e la figura seduta e pensosa di San Giuseppe della *Natività* nel Museo Puskin delle arti figurative a Mosca.

[341] MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 104, 109.

[342] GRIMALDI, *San Pietro* (= G. GRIMALDI, *Descrizione della Basilica antica di San Pietro in Vaticano: Codice Barberini 2733*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 1972), 105. La stessa iscrizione in latino venne ripresa in forma abbreviata sopra il ciborio dell'oratorio, e in lingua greca sopra la tomba del Papa. V. anche IACOBONE, *Maria a Roma*, 77.

[343] GRABAR, *Martyrium*, II, 103-104.

[344] GRIMALDI, *San Pietro*, 106, 257. L'autore della documentazione menziona che nel manoscritto del martirologio antico si trova la seguente iscrizione riguardante la consacrazione dell'altare: "Consecratio altaris sacrosanti Sudarii. Item altaris sanctae Mariae ad Presepe post ipsum nono calendas decembris in festo sancti Clementis".

[345] GRABAR, *Martyrium*, II, 104.

[346] *Ivi*, 170.

[347] MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 104-105. V. anche ANDALORO, *Atlante*, 22, 25. La studiosa Andaloro riporta che i mosaici raffiguranti episodi della vita e del martirio dei Santi Pietro e Paolo risalgono non al tempo di papa Giovanni VII, bensì di papa Celestino III (1191-1198) o di Innocenzo III (1198-1216).

Considerando il ciclo composto di scene evangeliche, notiamo che esso si spiegava attorno all'immagine centrale della figura stante e orante della Vergine Maria Regina con le mani sollevate, ai piedi della quale era raffigurato il papa committente con il nimbo quadrato e il modellino dell'oratorio[348]. Le scene erano raggruppate in sette scomparti, ognuno dei quali conteneva anche più episodi disposti in ordine cronologica: sulla prima fascia nel primo scomparto erano abbinate le teofanie dell'*Annunciazione* e della Visitazione; nel secondo, sopra il pannello con la Vergine Regina, si trovava la Natività arricchita di tre temi secondari, ossia l'Annuncio ai pastori, la Levatrice Salome che aveva dubitato della verginità di Maria e la Lavanda del neonato; nel terzo, lato destro, l'Adorazione dei Magi; sulla fascia mediana lato sinistro il pannello con la Presentazione al tempio e il Battesimo di Cristo, a destra i miracoli della Guarigione del cieco nato e della Donna emorroissa e probabilmente la conversione di Zaccheo; e infine, la fascia inferiore raffigurava a sinistra la Risurrezione di Lazzaro, l'Ultima Cena e l'Ingresso trionfale di Cristo in Gerusalemme, e a destra la Crocifissione, la Discesa al limbo e l'Apparizione dell'angelo alle donne mirofore[349]. Dai disegni eseguiti da Giacomo Grimaldi risulta che tanto lo scomparto votivo con la Vergine Regina quanto i sette pannelli quadrati si spiegavano su una sola parete piana[350].

Il mosaico raffigurante la scena dell'*Annunciazione* non si è conservato, ma alcune caratteristiche fondamentali si possono dedurre dai disegni pervenuti e dal paragone con i mosaici salvaguardati. Secondo gli abbozzi eseguiti da Giacomo Grimaldi (fig. 8), l'angelo annunziante arrivava da sinistra in atteggiamento contenuto, con il piede sinistro posto sul suolo e col sinistro leggermente indietreggiato, con la mano sinistra recando una lunga verga e con la destra sollevata e l'indice puntato verso l'iscrizione in latino della salutazione: AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM. Le ali sollevate lievemente e il manto ondeggiante aggiungevano alla postura solenne alcuni accenti di movimento. Un'indicazione cromatica molto vaga era accennata da Grimaldi nel suo prospetto in colore, ovvero un bianco-giallastro per la tunica e il mantello, ma per farsi un'immagine più chiara e presumibilmente più vicina all'originale potremmo far ricorso alla raffigurazione dell'angelo nel mosaico dell'Adorazio-

[348] MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 105. v. anche GRABAR, *Martyrium*, II, 103.

[349] MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 105-106. v. anche GRIMALDI, *San Pietro*, 257.

[350] MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 94-95. Qui dobbiamo tener presente il carattere approssimativo e impreciso dei disegni di Grimaldi, eseguiti senza l'intento di fissare con chiarezza i dettagli, ma piuttosto per offrire un'annotazione schematica dei temi e alcune peculiarità delle raffigurazioni ordinate dal papa d'origine greca, come si osserva anche dal confronto con i frammenti superstiti dei mosaici.

ne dei Magi, conservato nella Chiesa di Santa Maria in Cosmedin di Roma. L'angelo stante come una guardia imperiale presso il trono della Vergine col Bambino veste una tunica tessuta di toni grigi con sottili variazioni con pieghe blu oltremare, coperta da un mantello anch'esso di colore in toni grigi, con pieghe verdastre e contorno blu oltremare scuro. Per contrasto, le tessere utilizzate per descrivere le ali spiegate sono di una sonorità più viva, con sfumature di blu celeste chiaro, blu turchino, blu oltremare, verde cromo chiaro e persino riflessi dorati. Può darsi che anche l'angelo annunziante aveva, come l'angelo che introduce i re magi, un'aureola blu turchino con contorno grigio e blu celeste, che metteva in risalto la testa con cappelli chiari e con volto costruito con tessere minute e con passaggi sottili in toni caldi.

La Vergine Annunziata dello schizzo a penna di Grimaldi è rappresentata seduta frontalmente su un seggio previsto di uno schienale alto e arcuato verso la parte inferiore; poggia i piedi su un ampio suppedaneo che accenna ad un'intenzionalità prospettica. Tanto sull'orlo dello schienale quanto su quello del poggiapiedi s'indovina una ricca decorazione, forse simile a quella formata di gemme dorate, azzurri e rosso-cadmio chiaro che si può ammirare nel mosaico dell'Adorazione dei Magi. Con il volto diretto verso l'arcangelo, l'Annunziata piega la mano destra sul petto nel gesto dell'assenso, con la palma rivolta verso l'interno, mentre con la sinistra regge probabilmente il lembo del mantello[351].

Per quanto riguarda i colori della tunica e del *maphorion*, l'abbozzo del prospetto di Grimaldi è di nuovo più che generico. Nonostante questo, il modo costante in cui la Vergine è stata raffigurata nei mosaici pervenuti dell'Adorazione dei magi, della Crocifissione e della Natività di Cristo, fa pensare che in una maniera simile fosse rappresentata anche nella scena dell'*Annunciazione*, ossia con una tunica verdastra con riflessi azzurri, e con un *maphorion* porpora-blu oltremare con riflessi azzurri, ornato di tre croci dorate disposte sulla spalla destra, sul petto (piuttosto che sulla spalla sinistra) e sul capo. Una cuffietta colore grigio-verdastro che trattiene i cappelli della Vergine nell'Adorazione dei magi e che s'intravede sotto il velo, poteva comparire anche nell'*Annunciazione*, o il *maphorion* poteva coprirla totalmente, come nella Natività e nella Crocifissione.

Si notano anche altre caratteristiche stilistiche comuni a tutti i frammenti di mosaico conservati e che sicuramente trasparivano anche nell'*Annunciazione*: la dimensione ridotta della testa in rapporto con la proporzione della figura intera dei personaggi, "la linearità decorativa del disegno e una certa rigidità del

[351] Lo schizzo di Grimaldi non permette di identificare con esattezza se la mano sinistra dell'Annunziata reggeva il lembo del mantello o se poggiava semplicemente sul bracciolo del seggio.

drappeggio, la schematizzazione e l'appiattirsi nella resa volumetrica a profitto del colore, congiunte ad una certa repressione delle indicazioni di prospettiva spaziale tramite lo sfondo dorato astratto"[352], che concordano tutte nell'accentuare certe tendenze di "smaterializzazione" dell'immagine[353]. Queste tendenze, insieme all'introduzione del tipo iconografico della Vergine orante nello scomparto centrale, pur non abbandonando le usanze locali romane[354], riflettono l'influenza dei modelli iconografici delle chiese dei paesi greco-orientali che hanno adottato gli elementi essenziali degli antichi *martyria* palestinesi[355].

c. L'Annunciazione sull'arco absidale della Chiesa degli SS. Nereo ed Achilleo

Per le chiese dell'antica capitale romana si noterà un cambiamento di spirito rispetto ai mosaici dell'Oratorio vaticano verso l'inizio dell'IX secolo, ovvero in piena epoca di rinascita dell'arte sacra a Roma corrispondente a quel processo di graduale distacco di Roma da Bisanzio e d'avvicinamento all'Occidente culminante con l'incoronamento di Carlo Magno per mano del papa Leone III nel 800[356]. Ne da testimonianza ad esempio la chiesa dei SS. Nereo ed Achilleo, che conserva una rappresentazione del tema dell'*Annunciazione* in una collocazione già incontrata, quella sull'arco absidale (fig. 9). Fondazione papale, questa chiesa ricevette la decorazione in mosaico negli ultimi anni di papato di Leone III (795-816)[357], poco tempo dopo il VII Concilio ecumenico che affermava nel 787 a Nicea la liceità e l'autenticità del culto delle immagini sacre.

L'importante tratto della rinascita romana all'epoca carolingia, quel "ritorno all'antico" - naturalmente all'antichità cristiana, poiché anche "l'Impero restaurato da Carlo Magno non era quello pagano di Augusto, ma quello di

[352] MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 108.

[353] GRABAR, *Peinture byzantine*, 77.

[354] *Ibidem*. Anche lo studioso Iacobone ricorda tuttavia che, nonostante l'impronta della cultura bizantina, la visione di fondo dei programmi iconografici dell'Oratorio risulta legata a posizioni teologiche e ideologiche chiaramente romane. V. IACOBONE, *Maria a Roma*, 79.

[355] GRABAR, *Martyrium*, II, 253, 312, 316; VELMANS - KORAĆ – ŠUPUT, *Bisanzio* (= T. VELMANS – V. KORAĆ – M. ŠUPUT, *Bisanzio, lo splendore dell'arte monumentale*, Milano, Jaca Book, 1999), 24.

[356] ANDALORO, *Introduzione* (= M. ANDALORO, *Parte terza. La pittura dal secolo VIII al X. Capitolo I. Introduzione*, in MATTHIAE, *Pittura Romana*, I), 265.

[357] GRABAR, *Peinture byzantine*, 77. La studiosa A. GUERIERI si pronuncia per una datazione più recente, ovvero al tempo di Papa Leone IV (847-855), ed espone tutto il dibattito connesso all'identificazione degli iniziali papali. V. GUERRIERI, *SS. Nereo ed Achilleo* (= A. GUERIERI, *La Chiesa dei SS. Nereo ed Achilleo*, Città del Vaticano, Società Amici delle Catacombe, 1951, XVI), 111.

Costantino"[358] - era riflesso anche nella decorazione parietale dell'abside della chiesa, nota purtroppo solo attraverso l'acquarello della fine del XVI secolo custodito nella Biblioteca Vaticana[359]. La composizione absidale rappresentava la processione delle pecore che andavano abbeverarsi ai quattro fiumicelli paradisiaci che sgorgavano dal monte apocalittico; sulla montagna era piantata una monumentale croce gemmata sullo sfondo di un ampio velo purpureo. Il tema della Croce gemmata già è presente nelle antiche chiese romane, come nell'abside di Santa Pudenziana (s. V) e in quella di San Giovanni in Laterano (il mosaico del s. V) o coronando l'arco absidale dei SS. Cosma e Damiano (prima metà s. VI)[360]. Alcuni studiosi hanno visto un collegamento ancora più diretto tra il programma absidale dei SS. Nereo ed Achilleo e la composizione absidale della basilica San Apollinare in Classe, restaurata nell'anno 814 su richiesta dello stesso papa Leone III[361]. In seguito, gli studiosi hanno ritenuto quell'anno come il *terminus post quem* per la datazione dei mosaici della chiesa romana considerata, tanto per quelli absidali, che per quelli dell'arco absidale (gli unici serbati)[362].

Il programma della decorazione dell'arco absidale, come si può constatare dopo i tre successivi restauri[363], è composto di tre scene teofaniche: una teofania-visione storica (la Trasfigurazione), una teofania storica (l'*Annunciazione*) e una teofania-visione indiretta (la Vergine Madre con il Bambino in Maestà affiancata da una guardia angelica)[364]. Al sommo dell'arco campeggia la *Trasfigurazione*, spiegata lungo l'incurvatura dell'arco; da ambi i lati, simmetricamente, l'*Annunciazione* a sinistra e la *Vergine col Bambino in trono* a destra.

---

[358] MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 158. Si veda per esempio la decorazione in mosaico del triclinio lateranense.

[359] ANDALORO, *Secolo IX* (= M. ANDALORO, *I mosaici del secolo IX*, in MATTHIAE, *Pittura Romana*, I), 277.

[360] GUERRIERI, *SS. Nereo ed Achilleo*, 115-116. Il mosaico del catino absidale fu conservato fino alla fine del XVI secolo al tempo del cardinale Cesare Baronio, quando, a causa dell'avanzato degrado, venne sostituito da un affresco che riprese parzialmente l'antica raffigurazione.

[361] ANDALORO, *Secolo IX*, 277. v. anche WISSKIRCHEN, *Leo III* (= R. WISSKIRCHEN, *Leo III und die Mosaikprogramme von S. Apollinare in Classe in Ravenna und SS. Nereo e Achilleo in Rom*, *JACH* [= *Jahrbuch für Antike und Christentum*] 34 [1991]), 139-151. Secondo alcuni studiosi, i crescenti rapporti con Ravenna, che proprio negli anni della fine del pontificato di Leone III stava rientrando nell'orbita romana, potrebbe spiegare anche la corrispondenza fra il programma decorativo dell'arco absidale della basilica classense e quello dell'arco di San Paolo fuori le mura, anch'esso restaurato dal pontefice in quegli anni. V. CURZI, *Decorazione musiva* (= G. CURZI, *La decorazione musiva della Basilica dei SS. Nereo e Achilleo in Roma: materiali ed ipotesi*, *AMed*, II Serie, VII/2, 1993), 28.

[362] ANDALORO, *Secolo IX*, 277.

[363] *Ibidem*.

[364] MUZJ, *Mistagogia*, 27-28.

Il significato dell'accostamento su un arco absidale di queste teofanie, e soprattutto della collocazione della scena della Maestà della Vergine Madre non nella conca absidale, ma sull'arco absidale[365], non è dato semplicemente dalla ricerca dell'unità e della simmetria compositiva che caratterizza le opere monumentali lungo l'intero secolo VIII[366], bensì da ragioni più profonde, come vedremo più avanti.

La scena dell'*Annunciazione* appartiene al tipo dell'*Annunciazione* da sinistra con carattere aulico, il messaggero celeste essendo raffigurato in piedi in posa solenne presso il trono della Vergine seduta frontalmente. L'angelo in movimento contenuto, il suo percorso avendo raggiunto il termine, è rappresentato di tre quarti, con le ali sollevate e leggermente spiegate, con la mano sinistra che regge l'asta del messaggero e con la destra protesa in segno di allocuzione. I suoi abiti bianchi, la tunica con clavi dorati e pieghe color azzurro chiaro, il largo pallio che avvolge il corpo quasi in totalità, hanno un disegno lineare e schematico accentuato, che suggerisce l'assenza di volume e di peso. La testa con capelli biondi trattenuti da un nastro dorato è circondata, come nel mosaico dell'Adorazione dei Magi dell'Oratorio vaticano, da un nimbo azzurro-turchino con orlo bianco, che mette in rilievo il carattere giovanile del volto.

Sempre come nell'*Annunciazione* dell'Oratorio vaticano, l'Annunziata riceve l'angelo seduta, questa volta però su un seggio-trono dorato con spalliera bassa e coperto da un cuscino rosso-cadmio chiaro; il consueto suppedaneo è assente, la Vergine poggiando i piedi con scarpe color rossastro direttamente sul prato fiorito[367]; in posa frontale, con il capo cinto da un nimbo dorato con bordo rosso, Maria si volge leggermente verso l'arcangelo, con la destra fa il gesto d'accoglienza e di assenso al messaggio ricevuto, mentre con la sinistra

---

[365] GRABAR, *Martyrium*, II, 164-165. La *Vergine col Bambino in trono* occupa spesso sia la fascia absidale sotto la scena di una teofania-visione nella conca absidale, come in numerose cappelle di Baouit in Egitto, sia la nicchia absidale stessa come a Capua e probabilmente a Santa Maria Maggiore, e poi a Parenzo, mentre la *Trasfigurazione* si trova nella nicchia absidale a Santa Caterina di Sinai, e come allusione a Sant'Apollinare in Classe, tutte e due nel VI secolo; la *Trasfigurazione* sull'arco absidale si incontrava probabilmente all'esterno sulla testata d'affaccio dell'arco absidale di Parenzo (difficilmente ricostruibile nella sua interezza), e si conserva a Tokali Kilise I in Cappadocia, secolo X. V. anche CURZI, *Decorazione musiva*, 21, n. 15.

[366] MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 159. Lo studioso qualifica la composizione dell'arco absidale della chiesa dei SS. Nereo e Achilleo come "un semplice accostamento di tre episodi distinti", di cui "s'accusa subito l'eterogeneità". LECLERCQ sostiene una mancanza di connessione in modo ancora più marcato: "La composizione si termina, a destra e a sinistra, con due scene che non hanno nessun rapporto con quella della *Trasfigurazione*, e perciò la loro presenza non può che sorprendere". V. LECLERCQ - CABROL, *Nereo e Achilleo* (= H. LECLERCQ - F. CABROL, *Nereo e Achilleo*, *DACL*, XII.1), 1121.

[367] LECLERCQ - CABROL, *Nereo e Achilleo*, 1122.

stringe due fusi[368], come nel bassorilievo sulla Cattedra di Massimiano di Ravenna del secolo VI: "è la Vergine saggia e prudente, la Nuova Eva, che dà il suo assenso dopo aver esaminato le parole del nunzio"[369].

Il suo volto fiorente, con accenti color rossigno sulle guance e sul collo, fa pensare al ritratto della Vergine dell'Adorazione dei Magi nell'Oratorio di Papa Giovanni VII. A questo si aggiunge nel mosaico dei SS. Nereo e Achilleo un forte effetto di vitalità ottenuto tramite il colore degli abiti che la Vergine indossa: la tunica e il *maphorion* sono tutti e due color porpora intenso, contrastante col nero delle pieghe del drappeggio e con l'oro della croce dorata sul *maphorion*. Come per l'angelo, gli abiti della Vergine sono caratterizzati da una pronunciata linearità e appiattimento, ciò che produce l'impressione di una giustapposizione di segmenti decorativi delimitati dalle pieghe scure. Questi tratti stilistici rimandano anche ad altre produzioni romane, come la raffigurazione della Vergine con il Bambino in trono nell'abside di Santa Maria in Domnica ed il busto clipeato di quella sopra l'ingresso nella cappella San Zenone a Santa Prassede, eseguite probabilmente da artisti appartenenti alla stessa scuola romana[370].

Lo schema compositivo dell'*Annunciazione* è ripreso, con alcune modifiche, nella scena della Madre di Dio col Bambino: la Deipara, vestita come l'*Annunziata* e ugualmente seduta sul trono in posa frontale, regge il Bambino Gesù in posizione assiale davanti a sé; l'angelo sta accanto al trono, però non più come nunzio con la verga in mano, bensì come il servo che indica il suo Signore[371], un adattamento della composizione con la Vergine in Maestà affiancata da angeli[372]. Il Bambino ha un nimbo crocifero, come il Cristo trasfigurato nella scena che sovrasta le due scene simmetriche dell'arco.

[368] Manca il cestino con la porpora.

[369] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 486; MILLET, *Évangile*, 68.

[370] ANTELLINI, *Restauro* (= S. ANTELLINI, *Il restauro del mosaico dell'arco absidale nella chiesa dei SS. Nereo ed Achilleo a Roma*, in A. I. IANNUCCI – C. FIORI – C. MUSCOLINO [ed.], *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali*, Atti del Convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali [Ravenna, 1-3 ottobre 1990], Ravenna, Longo, 1992), 191-196, n. 4. V. anche CURZI, *Decorazione musiva*, 23, dove lo studioso menziona che le affinità dei modi pittorici ed iconografici dei mosaici dei SS. Nereo ed Achilleo con quelli delle basiliche decorate contemporaneamente o a breve intervallo dopo hanno determinato gli studiosi a postulare l'ipotesi di una di scuola romana dotata di grande originalità, anche se aperta ad influssi orientali e nordici, "i cui presupposti sono già nel triclinio lateranense di Leone III, gli esiti nelle raffinate decorazioni di Pasquale I e l'epilogo nella 'manieristica' abside di San Marco".

[371] GUERRIERI, *SS. Nereo ed Achilleo*, 121.

[372] MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 159. V. anche ANDALORO, *Secolo IX*, 277.

Nella scelta di questo programma e dei tipi iconografici gli studiosi hanno identificato l'apporto bizantino[373], scambi artistici con la capitale bizantina essendo già avvenuti sia a seguito delle relazioni diplomatiche tra il papato e la corte imperiale bizantina, che tramite la significativa presenza monastica bizantina e orientale a Roma, soprattutto durante il secolo VIII e l'inizio del IX secolo[374]. Attraverso i vari oggetti di culto importati e attraverso le produzioni eseguite sul posto da artisti bizantini residenti in Roma, la capitale romana "poteva accogliere opere di un'iconografia bizantina aggiornata, che a sua volta poteva influire sul programma decorativo delle chiese romane dell'epoca"[375].

In questo senso, gli studiosi hanno notato che il programma pittorico della basilica dei SS. Nereo ed Achilleo incontra paralleli interessanti nelle arti minori, soprattutto con il gruppo di croci reliquari bizantine dell'inizio del IX secolo: tra queste ricordiamo il reliquario Fieschi Morgan, i reliquari cruciformi della Vera Croce di Vicopisano e di Pliska, eseguiti con grande probabilità a Costantinopoli e presumibilmente molto affini al reliquario della Vera Croce ricevuto in regalo da papa Leone III nell'811 da parte del patriarca Niceforo I (802-811)[376]. Le croci reliquari presentano un programma decorativo che "unisce il motivo della croce con cicli cristologici, in particolare con una selezione abbreviata del ciclo dell'infanzia di Cristo"[377]. Per di più, il reliquario di Pliska non solo mostra l'*Annunciazione* e la Trasfigurazione in sequenza immediata, bensì presenta anche un'immagine non-narrativa della Vergine col Bambino al centro del supporto cruciforme[378].

L'accostamento di queste scene teofaniche tanto sull'arco absidale della basilica romana quanto sugli oggetti di culto menzionati, esprime un intento simile degli ideatori dei programmi iconografici: tradurre in immagine "un unico e fondamentale concetto dell'ortodossia cattolica, vale a dire la presen-

[373] GRABAR, *Peinture byzantine*, 77; MATTHIAE, *Pittura Romana*, I, 159; VELMANS - KORAĆ – ŠUPUT, *Bisanzio*, 95.

[374] THUNØ, *Image and Relic* (= E. THUNØ, *Image and Relic. Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Roma, L'Erma" di Bretschneider, 2002), 120. L'aumento dei monasteri bizantini e orientali a Roma sembra essere stato in parte connesso ai due periodi dell'iconoclastia bizantina, che corrisponde alla data della fondazione di alcuni di questi monasteri.

[375] *Ivi*, 129. v. anche ANDALORO, *Introduzione*, 263, chi nota che, paradossalmente, l'apporto bizantino è diventato "meno estraneo alle civiltà occidentali dopo la creazione dell'impero carolingio, allorché Bisanzio veniva considerato come l'antagonista e allo stesso tempo come un imprescindibile punto di riferimento".

[376] THUNØ, *Image and Relic*, 130.

[377] *Ivi*, 129.

[378] *Ivi*, 130.

za nella persona del Cristo delle due nature, divina e umana"[379]. Così, come precisa Eric Thunø, il tema della Trasfigurazione, teofania trinitaria che afferma la divinità di Cristo, "interagisce con il tema della Croce trionfale come espressione della Passione, Risurrezione e la Seconda Venuta, sottolineando l'Incarnazione come il *sine qua non* per l'intera economia della salvezza"[380]. Il ruolo della Vergine Madre in quanto tramite per la salvezza dell'umanità viene evocato attraverso la raffigurazione dell'*Annunciazione* quale compimento del mistero dell'Incarnazione, e attraverso l'immagine maiestatica della Vergine in trono col Bambino affiancato dagli angeli/o, "con la quale, a partire dall'età paleocristiana, si vuole rappresentare al contempo la divina Maternità di Maria e la natura divina del Bambino"[381].

Se alcuni studiosi propendono per l'interpretazione secondo la quale nel contesto tematico dell'arco absidale dei SS. Nereo ed Achilleo verrebbero esaltate le posizioni ortodosse difese del papa Leone III e dell'imperatore Carlo Magno contro l'eresia adozionista[382], altri sostengono che si tratti di una opera con messaggio di carattere più universale, "che trova la sua ragione di esistere a prescindere che si riferisca o meno all'eresia adozionista come a qualunque altra disputa dottrinale"[383]. A sostegno di quest'ultima posizione si offre l'argomento della distanza temporale (quasi due decenni sono trascorsi dalla condanna ufficiale di questa eresia), e il fatto che l'adozionismo, secondo l'interpretazione di Gaetano Curzi, "non fu mai un problema romano, se si escludono i tre

[379] GIUNTA, *SS. Nereo ed Achilleo* (= D. GIUNTA, *I mosaici dell'arco absidale della Basilica dei SS. Nereo ed Achilleo e l'eresia adozionista del sec. VIII*, in *Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma* [ed.], *Roma e l'età carolingia*, Atti delle giornate di studio [3 - 8 maggio 1976] Roma, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Multigrafica, 1976), 198.

[380] THUNØ, *Image and Relic*, 130.

[381] GIUNTA, *SS. Nereo ed Achilleo*, 198; THÉREL, *Les symboles* (= M. L. THÉREL, *Les symboles de l'"Ecclesia" dans la création iconographique de l'art chrétien du IIIe au VIe siècle*, Roma 1973), 318. v. anche CURZI, *Decorazione musiva*, 34.

[382] ANDALORO, *Secolo IX*, 277. v. anche GIUNTA, *SS. Nereo ed Achilleo*, 195-200; SORANZO, *L'iconografia di Maria* (= M. SORANZO, *L'iconografia di Maria fra il IX e il X secolo*, in *Theotokos* 16/2, 2008), 149-150. Secondo i vescovi Eliprando di Toledo e Felice di Urgel, i promotori dell'eresia adozionista sorta in Spagna alla fine del VIII secolo, "veniva riconosciuta la divinità del Verbo, Figlio naturale del Padre, però si pensava che Cristo, secondo la sua umanità, possa dirsi Figlio *adottivo* di Dio". L'eresia fu condannata dai sinodi di Ratisbona del 792 e di Francoforte del 794, fatti riunire da Carlomagno, condanna che incontrò l'approvazione di Roma durante il papato di Adriano I e in seguito di Leone III, questo ultimo ribadendo la condanna nel Sinodo romano del 798. Cfr. ANDERSEN, *Adozionismo* (= C. ANDERSEN – G. DENZLER [edd.], *Dizionario storico del Cristianesimo*, Milano, Paoline, 1988), 38-39, 369-370, 498-515. v. anche M. JUGIE, *Adozianismo*, *EC* (= *Enciclopedia Cattolica*), I, 327-330.

[383] CURZI, *Decorazione musiva*, 33.

interventi papali – due scritti di Adriano I e una condanna da parte di Leone III nel sinodo del 798"[384].

Si suggerisce invece che il contesto più immediato per una proclamazione apologetica attraverso l'immagine sia stato l'eresia iconoclasta ristabilita a Costantinopoli nell'815, l'anno della decorazione della basilica dei SS. Nereo ed Achilleo[385]. Infatti, come sostiene Eric Thunø, "il papa Leone III aveva il tempo e i mezzi per affermare la posizione ortodossa relativa al culto delle immagini nel contesto degli eventi accaduti a Costantinopoli"[386], come aveva fatto anche nell'anno 813, nella lettera del 25 novembre indirizzata a Carlo Magno, nella quale mostrava interesse relativamente alle recenti turbolenze verificatesi nella politica costantinopolitana nel periodo di ripresa dell'iconoclastia[387]. Il mosaico di SS. Nereo ed Achilleo offrirebbe, secondo questa seconda interpretazione, "l'argomentazione della visibilità di Dio attraverso l'incarnazione del Verbo, come espressione della posizione iconofila ispirata dalle affermazioni del concilio di Nicea II e provocata dalla nuova emersione dell'iconoclastia nel 815"[388].

Paragonabili enfasi sull'intento testimoniale delle immagini diretto verso l'affermazione delle due nature di Cristo s'incontrano anche in altre opere pressappoco contemporanee, di cui menzioniamo due esempi particolarmente significativi: la decorazione monumentale della cappella di San Zenone nella basilica di Santa Prassede di Roma e il cosiddetto Arco di Eginardo.

Nella *Cappella di San Zenone* realizzata da papa Pasquale I (817-824) per la Madre Teodora solo pochi anni dopo l'esecuzione dei mosaici degli SS. Nereo ed Achilleo, la Trasfigurazione è rappresentata nel timpano sopra la nicchia orientale con l'immagine della Vergine col Bambino[389], riflettendo la stessa stretta connessione fra i due misteri evocati tanto sull'arco leonino, quanto nel riquadro della decorazione musiva soprastante l'ingresso nella stessa cappella di San Zenone[390].

[384] *Ivi*, 31.

[385] THUNØ, *Image and Relic*, 148. Non si è serbata una prova esplicita sulla posizione del Papa Leo III relativo all'evento della reintroduzione ufficiale dell'Iconoclasmo a Costantinopoli nel 815. V. anche CURZI, *Decorazione musiva*, 36.

[386] THUNØ, *Image and Relic*, 148.

[387] CURZI, *Decorazione musiva*, 36.

[388] THUNØ, *Image and Relic*, 144.

[389] *Ibidem*. Il mosaico dell'inizio del IX secolo, che rappresentava la Vergine in trono col Bambino, fu sostituito nel XIII secolo da un'altra raffigurazione con lo stesso soggetto.

[390] La decorazione in mosaico che sovrasta l'ingresso nella Cappella di San Zenone evoca il mistero dell'Incarnazione del Verbo Divino e della rivelazione della divinità di Cristo tramite l'accostamento compositivo di una prima serie di medaglioni, ovvero la rappresentazione della figura di Cristo glorioso benedicente, attorniata dagli apostoli e affiancata nella parte superiore dalle

L'*Arco di Eginardo*, opera di oreficeria nordica eseguita intorno all'anno 828 e donata da Eginardo, biografo di Carlo Magno, all'abbazia di San Servizio a Maastrischt[391], richiama nelle forme, nelle proporzioni e nel programma decorativo gli esempi monumentali degli archi trionfali visti a Roma[392]. I personaggi e le scene disposte su tre ordini separati da cornici "compongono un crescendo di testimonianza ed esaltazione del potere salvifico della croce gemmata che originariamente lo sormontava"[393]. Notiamo in modo particolare le due scene disposte sui lati brevi della zona mediana dell'Arco, che venivano così a trovarsi tra i simboli degli Evangelisti e le loro figure che riempivano le due fasce mediane maggiori dell'Arco: l'*Annunciazione* e Cristo testimoniato da Giovanni Battista davanti ai suoi discepoli come l'Agnello di Dio. Si tratta di due annunci che segnano la storia salvifica, l'annuncio dell'Incarnazione del Verbo divino e l'annuncio della salvezza raggiunta attraverso la morte e risurrezione del Verbo incarnato[394], avvenimenti nei quali la doppia natura del Verbo incarnato venne rivelata[395]. Paragonando il programma iconografico dell'arco absidale dei SS. Nereo ed Achilleo con quello dell'arco di Eginardo, Hans Belting vi identifica "un riassunto della storia della salvezza nella sua totalità, marcata dagli eventi del primo e del secondo *Adventus* di Cristo, connessi attraverso la Parusia della croce splendente in cielo come un *trophaeum aeternae victoriae*" (secondo l'iscrizione sull'arco di Eginardo)[396]. La collocazione stessa delle raffigurazioni dell'*Annunciazione* su questi due archi sostiene, infatti, il messaggio iconografico: da una parte, viene messo in luce il "passaggio" cielo-terra realizzato attraverso il mistero dell'Incarnazione del Verbo di Dio e dall'altra la sua diretta connessione con il mistero della Glorificazione del Figlio incarnato attraverso il sacrificio redentore sulla croce; al contempo, si evidenzia il ruolo fondamentale dei testimoni dell'economia salvifica, in modo particolare quello

figure clipeate, di identificazione incerta, di Mosé ed Elia (allusione alla teofania della Trasfigurazione), con la seconda serie di clipei con le figure di martiri e santi che attorniano la figura della Vergine col Bambino. v. GALLIO, *Santa Prassede* (= P. GALLIO, *La Basilica di Santa Prassede*, Genova, Edizioni d'Arte Marconi, 2000), 26.

391 CURZI, *Decorazione musiva*, 29, n. 76. Perduto l'originale, l'arco è oggi noto tramite un dettagliato disegno del XVII secolo conservato a Parigi (Bibl. Nat. Fr. 10440).

392 BELTING, *I mosaici dell'aula leonina* (= H. BELTING, *I mosaici dell'aula leonina come testimonianza della prima 'Renovatio' nell'arte medievale di Roma*, in *Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma* [ed.], *Roma e l'età carolingia*, Atti delle giornate di studio [3 - 8 maggio 1976] Roma, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Multigrafica, 1976), 176.

393 CURZI, *Decorazione musiva*, 36.

394 GRABAR, *Observations* (= A. GRABAR, *Observations sur l'Arc de triomphe de la Croix dit Arc d'Éginard et sur d'autres bases de la croix*, *CahArch* 27 [1978]), 68.

395 CURZI, *Decorazione musiva*, 36.

396 BELTING, *I mosaici dell'aula leonina*, 176.

della Vergine Madre, che "in conformità con la funzione originaria dell'arco trionfale, celebrano e partecipano alla vittoria di Cristo, Dio vero e uomo vero, attraverso la croce"[397].

Un proposito simile di ritorno all'antico viene attestato anche per altre opere del periodo carolingio e ottoniano; di queste considereremo soprattutto le pitture in affresco della chiesa lombarda di Santa Maria foris portas di Castelseprio, ispirate a un filone artistico diverso da quello dei SS. Nereo ed Achilleo.

d. Un caso dibattuto: L'*Annunciazione* sulla fascia absidale della chiesa di Santa Maria foris portas di Castelseprio

Un esempio molto particolare di raffigurazione della scena dell'*Annunciazione* come parte del ciclo dell'Infanzia nella collocazione della fascia absidale si trova nella piccola chiesa di Santa Maria foris portas di Castelseprio in Lombardia, presso Milano. Data l'assenza di testimonianze scritte, per gli affreschi conservati in questa chiesetta e riscoperti soltanto nel 1944[398], gli studiosi hanno proposto datazioni molto diverse che vanno dalla fine del VI secolo/inizio del VII secolo alla prima metà del secolo X.[399] Nella seguente analisi seguiremo, principalmente l'argomentazione di André Grabar riguardante la datazione dei dipinti, così come risulta dalla sua analisi iconografica-iconologica riportata in vari articoli sulle peculiarità di Castelseprio.

A seguito di un supposto incendio nel XVI secolo, si sono conservati soltanto frammenti d'affreschi nell'abside e sull'arco absidale[400]. Il programma iconografico dell'abside è composto da un'immagine teofanica astratta, ovvero il busto di Cristo entro un medaglione affiancato da altri due medaglioni (con immagini scomparse quasi totalmente), mentre intorno si spiega una serie di teofanie storiche locali, tratte esclusivamente dal ciclo dell'Infanzia,

397 CURZI, *Decorazione musiva*, 29, n. 76.

398 GRABAR, *Peinture byzantine*, 83.

399 Per la datazione risalendo al VII secolo optano. BOGNETTI - CHIERICI – D'ARZAGO, *S. M. Castelseprio* (= P. BOGNETTI - G. CHIERICI – A. DE CAPITANI D'ARZAGO, *Santa Maria di Castelseprio*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1948), 15; LAZAREV, *Storia* (= V. N. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Giulio Einaudi, 1967), 70-72; VELMANS - KORAĆ – ŠUPUT, *Bisanzio*, 23. Per la prima metà del secolo X optano GRABAR, *Peinture byzantine*, 83, e WEITZMANN, *Ancient Book Illumination* (= K. WEITZMANN, *Ancient Book Illumination*, Cambridge, Mass., 1959), 13.

400 BOGNETTI - CHIERICI – D'ARZAGO, *S. M. Castelseprio*, 541. Con grande probabilità la sopravivenza dell'ampio ciclo affrescato dell'abside è stata dovuta al ruolo di tagliafuoco giocato dall'arco absidale.

dall'*Annunciazione* alla Presentazione al Tempio; la loro disposizione è fatta su tre fasce orizzontali sovrapposte lungo la parete absidale. Però, si nota subito l'inconsueto ordinamento di queste immagini, vale a dire la disposizione alla stessa altezza dei tre medaglioni e delle scene natalizie, "fatto che costituisce un *unicum* anche nella tradizione latina"[401]. Una delle spiegazioni per questa opzione è fornita dalla peculiarità architettonica del piccolo edificio, ossia la dimensione molto ridotta dell'abside e l'assenza della conca[402], fatto che ha determinato l'artista a ricorrere alla soluzione di fare scendere l'immagine di Cristo e dei santi (che normalmente avrebbero dovuto occupare la conca absidale) all'altezza delle altre scene. Inoltre, la scelta di rappresentare sull'arco absidale due angeli in volo che reggono ciascuno un globo nella mano presso il trono divino entro un medaglione, indica, secondo l'osservazione di André Grabar, la tradizione iconografica latina, come riportata per esempio dalle chiese romane dei secoli V-IX[403].

Il pittore ha svolto le composizioni sulla parete in un tracciato senza interruzioni, favorendo una lettura ancora più corsiva del filo narrativo di quanto avesse fatto il mosaicista dell'Oratorio vaticano prima considerato. Le scene che compongono quest'ampio ciclo dell'Infanzia sono l'*Annunciazione*, la (frammentaria) Visitazione, la Prova delle acque amare, il Sogno di Giuseppe, il Viaggio a Betlemme, la Natività, l'Annuncio ai pastori, la Levatrice lebbrosa, la Presentazione al Tempio. Se nella composizione di queste scene si può percepire l'influenza delle fonti apocrife, il loro uso "non riflette però l'intento d'illustrare episodi realisti e dettagli familiari, bensì la volontà di sottolineare le manifestazioni precoci e prodigiose della divinità di Cristo Bambino"[404]. Come abbiamo già visto dalle opere finora considerate, simili scelte degli episodi natalizi s'incontrano tanto nelle raffigurazioni monumentali, quanto su numerosi oggetti liturgici significativamente equivalenti al santuario[405], risalenti dal VI al VIII secolo, ovvero dopo la fissazione dei tipi iconografici[406].

L'*Annunciazione* è collocata all'estremità sinistra del registro superiore e si abbina alla scena complementare della Visitazione (fig. 10). La Vergine Annunziata occupa la parte sinistra della composizione, mentre il messaggero celeste che la sovrasta arriva da destra, similmente all'antica *Annunciazione* di Santa Maria Maggiore. Maria siede all'aperto sopra un largo seggio senza schienale e senza braccioli, ma ricoperto da un cuscino di porpora; veste un *maphorion* color porpora giacinto, mentre le maniche della tunica color azzurro sono di un viola più intenso. Senza turbamento, ascolta con le labbra socchiuse e con gli occhi rivolti in su verso l'angelo che le parla. L'ampio nimbo colore ocra con doppio bordo bianco e porpora scuro mette in risalto il volto illuminato da una luce intensa che la fa emergere in primo piano. Il braccio sinistro, che poggia col gomito sul ginocchio, è sollevato verso il viso con l'indice alzato verso il mento in gesto interrogativo, mentre con le altre ditta stringe due fusi[407]. Il braccio destro appoggiato sul ginocchio in atto di accompagnare il filo di porpora che esce dal cesto di vimini posato a terra presso i suoi piedi, indica il lavoro interrotto, come avviene nella stessa scena del mosaico della basilica eufrasiana.

Da destra fa il suo ingresso l'angelo ancora in volo, che le dà l'annuncio con la mano destra protesa in gesto allocutorio, mentre con la sinistra regge una lunga verga. Egli scende in un vortice di vento, che avvolge la sua tunica bianca dalle maniche corte e con clavi aurei, e il pallio bianco con sfumature verdi, che si ripiega sul braccio sinistro e poi si snoda a spire[408]. Il suo volto è molto giovanile, la capigliatura abbondante e ricciuta, trattenuta da un sottile nastro bianco; una grande aureola celeste circonda il suo capo.

Nello sfondo della scena si profila un'architettura complessa, composta di un architrave alto e massiccio, che poggia sopra una parasta poco rilevata e su una colonna con capitello corinzio. Nell'apertura delimitata da questi elementi architettonici che inquadrano i due protagonisti dell'*Annunciazione*, si nota la comparsa di un albero sinuoso e ramificato, che insieme con la raffigurazione della brocca d'acqua deposta a terra davanti all'Annunziata, potrebbe alludere a un altro momento dell'Annuncio, secondo il racconto apocrifo: nel Protovangelo di Giacomo l'Annuncio a Maria è infatti sdoppiato in due momenti e in due luoghi differenti[409], ovvero *l'annuncio al pozzo* (quando Maria ode il saluto angelico mentre era andata ad attingere acqua, senza vedere però il messaggero), e *l'annuncio in casa* (quando la Vergine spaventata dal primo annuncio, rientra in casa per riprendere il lavoro di filare la porpora, e riceve il messaggio dell'arcangelo ch'ella adesso può vedere). Secondo Henry Maguire, l'affresco di

[401] GRABAR, *Castelseprio et l'Occident* (= A. GRABAR, *Les fresques de Castelseprio et l'Occident*, in *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern* [Actes du IIe Congrès International pour l'étude du haut moyen-age, 9-14 sept. 1951], Olten-Lausanne, Urs Graf-Verlag, 1954 [*AAM*, II, n. 76]), 87.

[402] BOGNETTI - CHIERICI – D'ARZAGO, *S. M. Castelseprio*, 541. L'abside non presenta una conca, ma un tetto a capriate.

[403] GRABAR, *Castelseprio et l'Occident*, 87.

[404] GRABAR, *Martyrium*, II, 184, 236.

[405] MUZJ, *Mistagogia*, 26.

[406] GRABAR, *Martyrium*, II, 236-239.

[407] Vedi la somiglianza con il rilievo della Cattedra di Massimiano a Ravenna e il mosaico dell'arco absidale della basilica dei SS. Nereo ed Achilleo.

[408] GRABAR, *Castelseprio* (= A. GRABAR, *Les fresques de Castelseprio*, *GBA* [= *Gazette des Beaux-Arts*], 37[1950]), 109.

[409] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 484.

Castelseprio sarebbe dunque una fusione dei due episodi, la brocca d'acqua e l'albero rimandando all'annuncio (previo) fatto all'aperto[410]. Esempi significativi di creazioni pressappoco contemporanee all'affresco di Castelseprio, che raffigurano il motivo dell'albero fra i due personaggi dell'*Annunciazione*, s'incontrano su alcuni rilievi in avorio di epoca carolingia, come per esempio l'avorio del secolo IX/X degli Staatliche Museen di Berlin[411], o il scrigno-reliquario commissionato da papa Pasquale I (817-824) per custodire la croce contenente una reliquia della Vera Croce[412]. Nel caso dello scrigno-reliqurio, il motivo dell'albero nella scena dell'*Annunciazione* messo in connessione con l'Albero della Vita e con l'Albero della Croce attraverso il programma iconografico è particolarmente rilevante per indicare il senso di nuova creazione realizzata con l'Incarnazione redentrice del Figlio di Dio[413].

Se ora ritorniamo a Castelseprio, vediamo che dalla porta alta e stretta che si apre sotto l'architrave, un terzo personaggio fa la sua comparsa nella scena: una figura femminile si affaccia, si ferma sbigottita dall'apparizione angelica e solleva la mano sinistra verso il mento in gesto di stupore[414]. Questo personaggio che testimonia l'evento prodigioso, si trova anche nella scena della Visitazione di Parenzo e, data l'unità significativa e composizionale delle due scene (manifestata in modo ancora più evidente a Castelseprio), si potrebbe parlare di uno spostamento composizionale[415]. L'origine della rappresentazione di questo testimone si trova nella pittura classica greco-romana che raffigurava dei personaggi secondari soprattutto nelle scene di incontri e nelle scene che illustravano prodigi, come ad esempio nel ciclo pittorico della Villa dei Misteri a Pompei[416]. Se nella Visitazione di Parenzo la serva apre una tenda, "come espressione della rivelazione della teofania"[417], nell'*Annunciazione* di Castelseprio non compare una tenda alla porta dove ella si affaccia, in quanto è la porta stessa a significare la delimitazione dei due spazi. La presenza di questa donna ha anche un altro significato: con il suo atteggiamento di sgomento e sorpresa, "che denota che era del tutto impreparata al prodigio"[418], sottolinea per contrasto "l'atteggiamento di totale calma riflessiva che traspare nella figura della Vergine e la sua sollecitudine ad accogliere il messaggio dell'arcangelo"[419].

Come nota Grabar, "l'iconografia di questi affreschi, il disegno ed i procedimenti pittorici, il tipo di figure, il senso delle forme ed il ritmo composizionale, sono chiaramente d'ispirazione greca e, insieme all'ovvio intento dell'artista di creare l'illusione della realtà secondo i migliori procedimenti antichi, potrebbero sostenere la tesi di un'origine molto antica dei dipinti"[420]. Tuttavia, il radicale contrasto stilistico fra le scene cristologiche e la figura di Cristo entro il medaglione, di chiaro stile alto-medievale, non-bizantino, esclude secondo Grabar una datazione troppo remota[421].

Lo studioso osserva, infatti, che simili imitazioni della pittura classica tardoantica come frutto di uno sforzo volontario di ritorno all'antico, sono frequenti nel Medioevo, come ad esempio nell'età delle "rinascenze" carolingia e bizantino-macedone[422]. A suo parere le opere con le quali i dipinti di Castelseprio tendono ad imparentarsi sono le miniature dell'inizio dell'epoca della "rinascenza" bizantino-macedone – ad esempio le miniature del Salterio di Parigi gr. 139 e del *Rotulus* Vaticano -, che "da un lato manifestano un'ar-

---

[410] MAGUIRE, *Byzantium* (= H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, Princeton University Press, 1981), 47-48. Quando invece la rappresentazione della brocca viene omessa, il motivo dell'albero o di altri simboli primaverili nella scena dell'*Annunciazione in casa* indicherebbe piuttosto l'intento di alludere alla nuova creazione portata dal Verbo divino incarnato. Si vedano le composizioni omiletiche e inniche di vari Padri e teologi della Chiesa, sia bizantini e orientali Gregorio di Nazianzo e Anastasio di Antiochia, che latini.

[411] THUNØ, *Image and Relic*, 71, fig. 57.

[412] *Ivi*, 19-20, 71. THUNØ specifica che la croce-reliquario di Pasquale I, invece di essere di produzione bizantina (come affermato nel passato da vari studiosi), rappresenta un esempio locale dell'interesse dell'arte carolingia per il lavoro a smalto *cloisonné* nel IX secolo.

[413] *Ivi*, 59-60, 69-71. Il programma decorativo della cassetta-reliquario della Croce di Pasquale I riunisce scene del ciclo dell'Infanzia – *Annunciazione*, Visitazione, Natività di Cristo, Adorazione della stella dalla parte dei pastori e dei Magi, Adorazione dei Magi, Presentazione al Tempio - con due immagini teofaniche intemporali - Cristo in trono affiancato da due angeli clipeati e dagli apostoli Pietro e Paolo, e i quattro Viventi che adorano l'Agnello pasquale. Il motivo della pianta/albero col fusto in forma di "V" sormontato da un fiore circolare compare tanto nell'*Annunciazione*, quanto nella scena con l'Adorazione di Cristo in trono e in quella dell'Adorazione della stella. Sul coperchio dello scrigno la pianta/albero è raffigurata in mezzo ai quattro fiumi paradisiaci che sgorgano ai piedi della figura di Cristo in trono; il suo significato viene dato dal parallelo Albero della Vita-Albero della Croce (derivato dal parallelo Adamo-Nuovo Adamo), evocato tramite la raffigurazione delle acque paradisiache e dalla funzione della cassetta di custodire le reliquie della Vera Croce, raffronto anticipato da varie creazioni dell'arte paleocristiana. Nella scena dell'Adorazione della stella la raffigurazione della pianta/albero viene interpretata anche in riferimento alla profezia messianica di Isaia sul rampollo di Iesse, compiuta con l'Incarnazione del Verbo divino. V. anche MUZJ, *Roma*, 33-35. Muzj specifica che i quattro fiumi paradisiaci che sgorgano dalla base della croce nelle raffigurazioni della Croce-Albero della vita, possono essere interpretati come i quattro Vangeli che irrigano il mondo.

[414] BOGNETTI - CHIERICI – D'ARZAGO, *S. M. Castelseprio*, 544.

[415] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 495-496. In questo caso quando le due scene si svolgono in *ductus* continuo, lo spostamento del personaggio testimone potrebbe essere dovuto anche all'economia compositiva.

[416] BOGNETTI - CHIERICI – D'ARZAGO, *S. M. Castelseprio*, 553.

[417] MUZJ, *L'iconografia dell'Annunciazione*, 495.

[418] GRABAR, *Martyrium*, II, 146.

[419] BOGNETTI - CHIERICI – D'ARZAGO, *S. M. Castelseprio*, 547.

[420] GRABAR, *Peinture byzantine*, 83-86; IDEM, *Castelseprio*, 108-109.

[421] IDEM, *Castelseprio et l'Occident*, 88.

[422] *Ivi*, 108.

te arricchita di osservazioni della natura secondo il modello dei procedimenti antichi e, dall'altro, mostrano prevalentemente delle visioni d'immobilità o dei movimenti lenti e gravi dei personaggi"[423]. Tuttavia, rispetto a queste, la pittura di Castelseprio manifesta l'orientamento verso "un altro filone antico, più drammatico, che favorisce la ricerca del sentimento, raffigurando i personaggi animati da quella vita interiore che è all'origine dei loro gesti ed azioni"[424]. Ci sono soprattutto alcune opere carolingie – come le illustrazioni del Salterio di Utrecht o gli affreschi della cappella di San Vincenzo al Volturno[425] - che manifestano tendenze simili[426].

A queste somiglianze di tipo iconografico, come rileva sempre Grabar, si aggiungono altre considerazioni stilistiche e riguardanti il programma iconografico, che indicano una partecipazione piuttosto importante dell'arte occidentale alla creazione degli affreschi di Castelseprio: 1. oltre l'ordinamento del programma iconografico e la collocazione del ciclo *natalizio* nell'abside del coro della chiesa, si nota che la lingua utilizzata per tutte le iscrizioni è sempre il latino; 2. poi, nella scena della Presentazione al Tempio, Simeone non è raffigurato con ambedue le mani velate nel momento di ricevere il Bambino Gesù secondo l'iconografia bizantina, ma con una sola mano velata e l'altra scoperta[427]; 3. il modo di rappresentare il nimbo crocifero del Bambino Gesù, con una croce descritta da un semplice tracciato molto sottile, che oltrepassa dappertutto il bordo dell'aureola e finisce con un'estremità appiattita, motivo iconografico ignoto all'arte bizantina e incontrato soltanto nella pittura carolingia e ottoniana[428].

Considerando tutti questi fattori, Grabar conclude che i dipinti di Castelseprio potrebbero essere un esempio delle penetrazioni greche nell'arte latina avvenute nel periodo ravvicinato al regno dei Carolingi, e con grande probabilità strettamente imparentate alle opere create in ambito costantinopolitano

[423] *Ivi*, 109.

[424] *Ibidem.*

[425] VALENTE, *San Vincenzo al Volturno* (= F. VALENTE, *San Vincenzo al Volturno. Architettura ed arte*, Montecassino, Abbazia di Montecassino, 1995), 89 – 138. Si tratta della Cappella-cripta di Sant'Epifanio nella Chiesa di Santa Maria in Insula di Volturno, con dipinti dettabili tra 824-842; il presbiterio tricoro presenta sulla parete semicircolare dell'abside immediatamente a destra dell'ingresso, dove si trovava la tomba dell'abate Epifanio, un ristretto ciclo *dell'Infanzia*, composto dall'*Annunciazione*, la Natività, la Lavanda del Bambino neonato. L'*Annunciazione* è spartita in due ai lati della piccola finestra centrale e raffigura il raro motivo dell'angelo annunziante in volo, con la tunica agitata dalla corsa precipitosa.

[426] GRABAR, *Castelseprio*, 109-110.

[427] *Ivi*, 111.

[428] *Ivi*, 110.

anteriori alle miniature bizantine antichizzanti del X secolo[429]. Da rilevare che le ipotesi dello studioso ottenute attraverso l'analisi iconografico-iconologica relative alla datazione degli affreschi, ricevono infatti conferma dai risultati delle analisi più recenti[430].

In questa ricerca sui fondamenti iconografici della raffigurazione dell'Annunciazione /Incarnazione come Porta della salvezza nell'iconografia monumentale si è messo in evidenza la particolare preferenza degli ideatori dei programmi iconografici di assegnare alla rappresentazione di questo tema sempre collocazioni privilegiate. Questo fenomeno si è verificato tanto in alcuni monumenti funerari già a partire dal III secolo, quanto negli edifici di culto ordinario del periodo paleocristiano/protobizantino e poi confermato in quelli risalenti al periodo altomedievale, dove l'*Annunciazione* è raffigurata con una certa frequenza nel santuario e nelle zone ad esso adiacenti, come l'arco absidale, in una collocazione che si trova alla cerniera tra i due spazi navata/santuario. La scelta di questa ubicazione che nella visione simbolica dell'edificio sacro indica la comunicazione tra il Cielo di Dio e la Terra degli uomini, esprime visualmente il ruolo di raccordo del mistero dell'Incarnazione / Concepimento fra le due realtà distinte del mondo divino celeste e del mondo umano terreno. Come tradotto anche nelle composizioni omiletiche e liturgiche dei Padri considerate, "porta" all'ingresso del Salvatore nel mondo, l'Annunciazione si trova al tempo stesso connessa con il movimento inverso, ascendente, del rientro di Cristo risorto e dei redenti nel Tempio celeste per mezzo del sacrificio redentore sulla croce, mistero celebrato sacramentalmente nel santuario. La Vergine Maria che viene lei stessa invocata quale "Porta della salvezza" in quanto cooperò all'ingresso del Verbo di Dio nella storia (movimento di discesa/uscita), rimane tale per l'ingresso degli uomini salvati nel santuario/cielo (movimento di salita/ingresso).

[429] *Ibidem.*

[430] LEVETO, *North Italian Frescoes* (= P. D. LEVETO, *The Historiography of North Italian Frescoes Dating from 800 to 1000 A.D., with a Special Focus on Castelseprio: Chaos, Continuity or Crisis?*, in S. BARBERI [ed.], *Medioevo aostano. La pittura intorno l'anno mille in cattedrale e in Sant'Orso*, I, Atti del Convegno Internazionale [Aosta, 15-16 maggio 1992], Torino, Umberto Allemandi & C., 2000), 247-256. Secondo i risultati presentati da LEVETO nel 1987 per l'analisi con C 14 sui campioni di legno prelevati dalla basilica Santa Maria foris portas di Castelseprio, la datazione dell'edificio risale al periodo compreso entro 778 e 952. v. anche DELLA TORRE, *Santa Maria foris portas* (= L. DELLA TORRE [et al.], *Santa Maria foris portas: datazione con termoluminescenza*, *Sibrium* 19 [1987-1988], Atti del Convegno Internazionale Castelseprio 1987), 135-138. Le datazioni riportate da Della Torre per tegole e mattoni sono 828 A.D. (+ 90) e 787 A.D. (+ 70), rispettivamente.

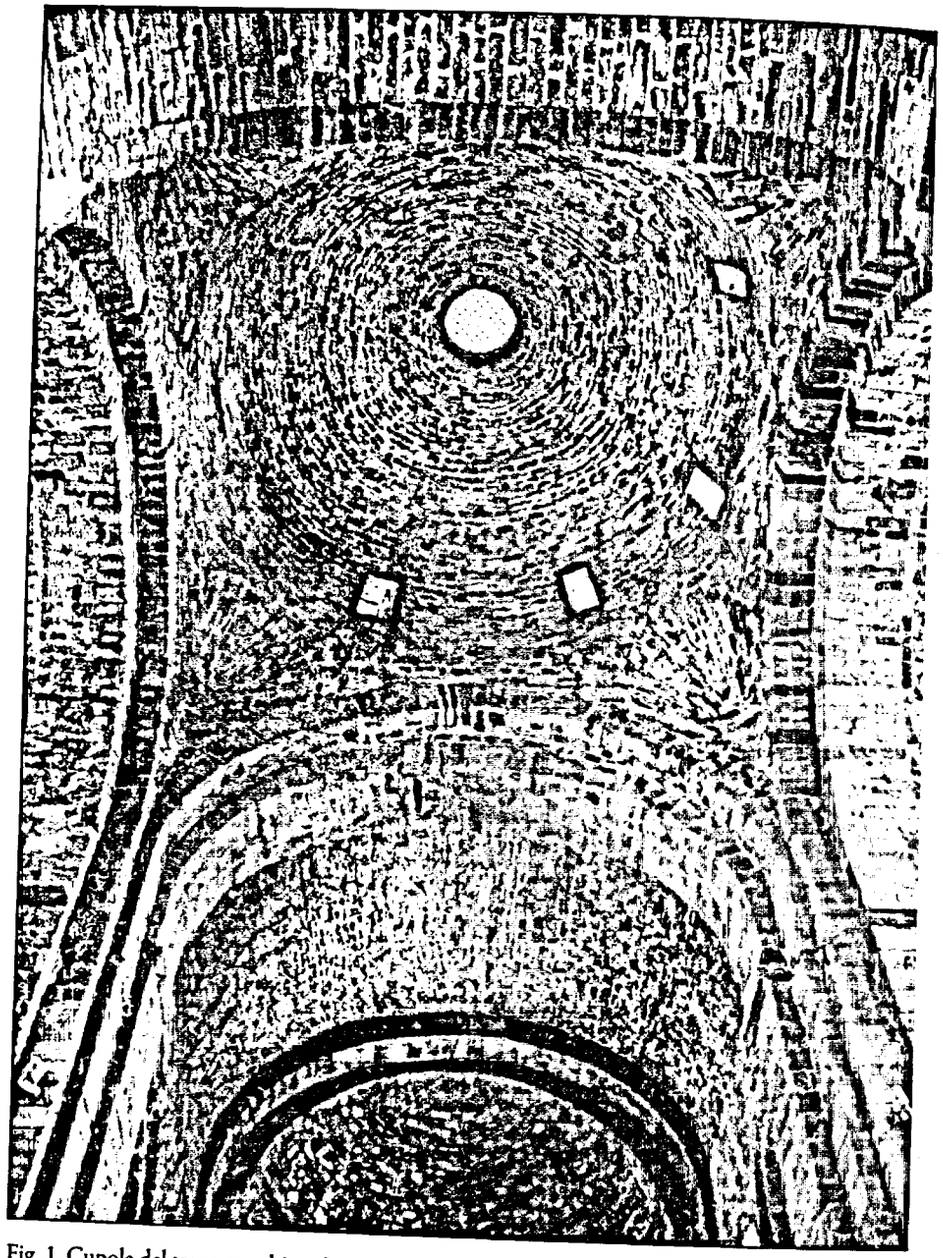

Fig. 1. Cupola del transetto chiesa Sant Vincenç di Cardona, 1040. Spagna (G. CHAMPEAUX).

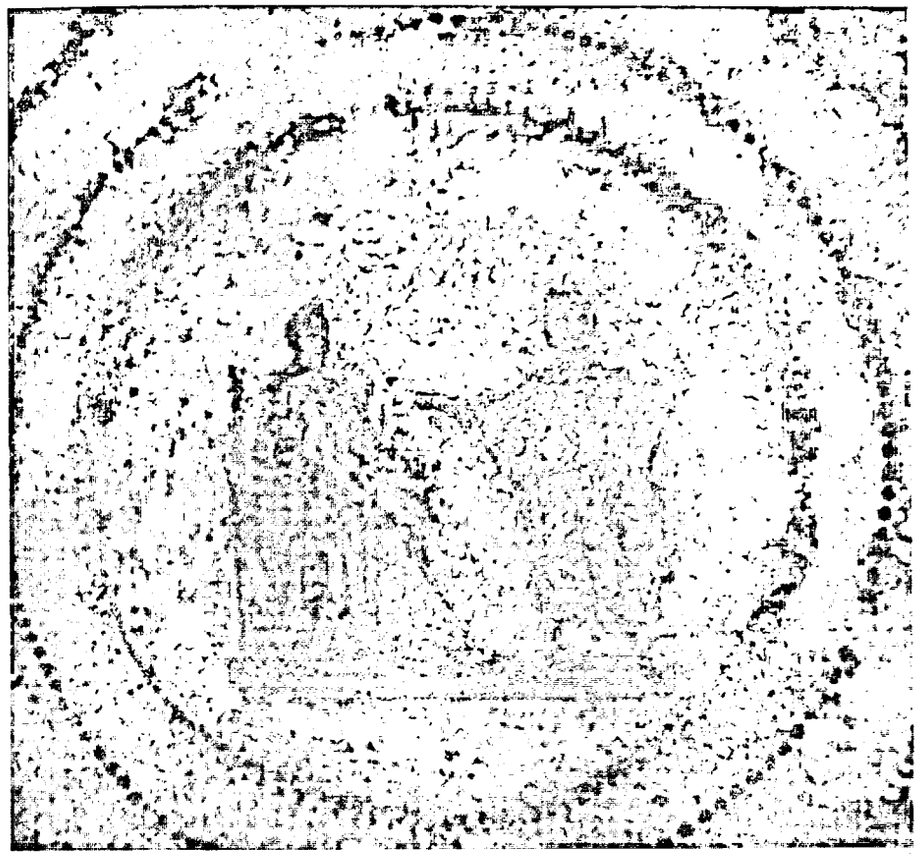

Fig. 2. Cimitero di Priscilla, Roma. Cubicolo dell'*Annunciazione*, particolare della scena dell'Annunciazione prima della restauro. Fine secolo II - inizio secolo III.

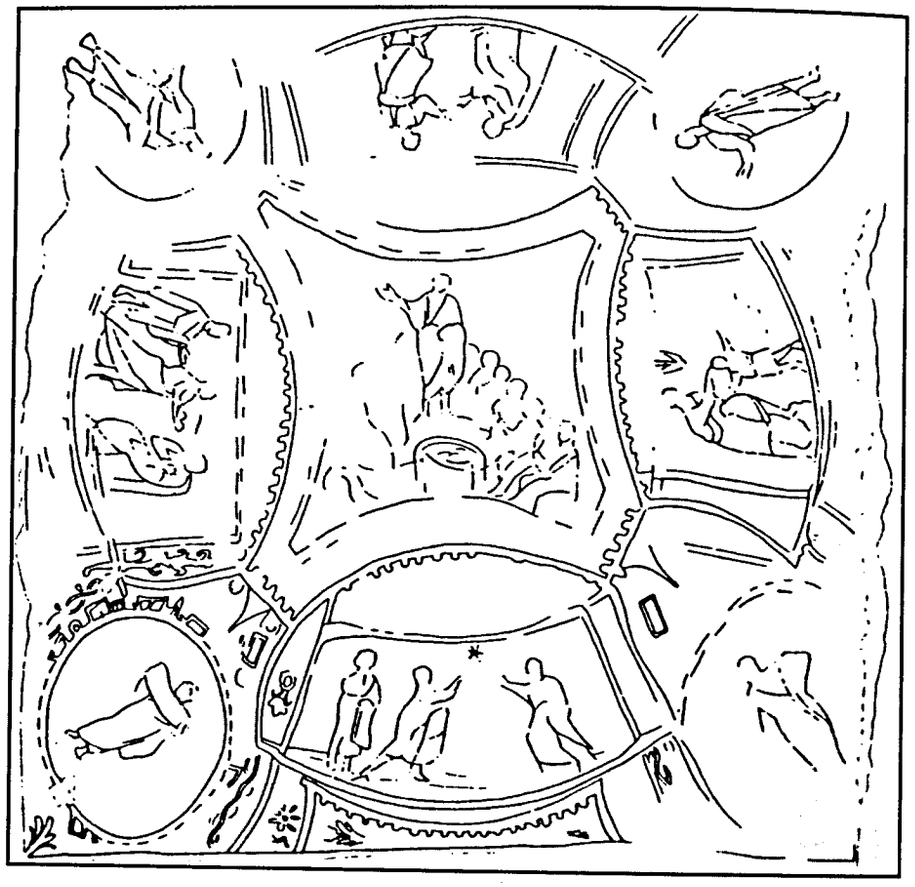

Fig. 3. Cimitero dei SS. Marcellino e Pietro, Roma. Cubicolo No. 17. Fotogrammetria decorazione della volta.

Fig. 4. Cappella della Pace, Baghaùât, Egitto, secolo IV-VI. Dettaglio Annunziata. (M. ZIBAWI).

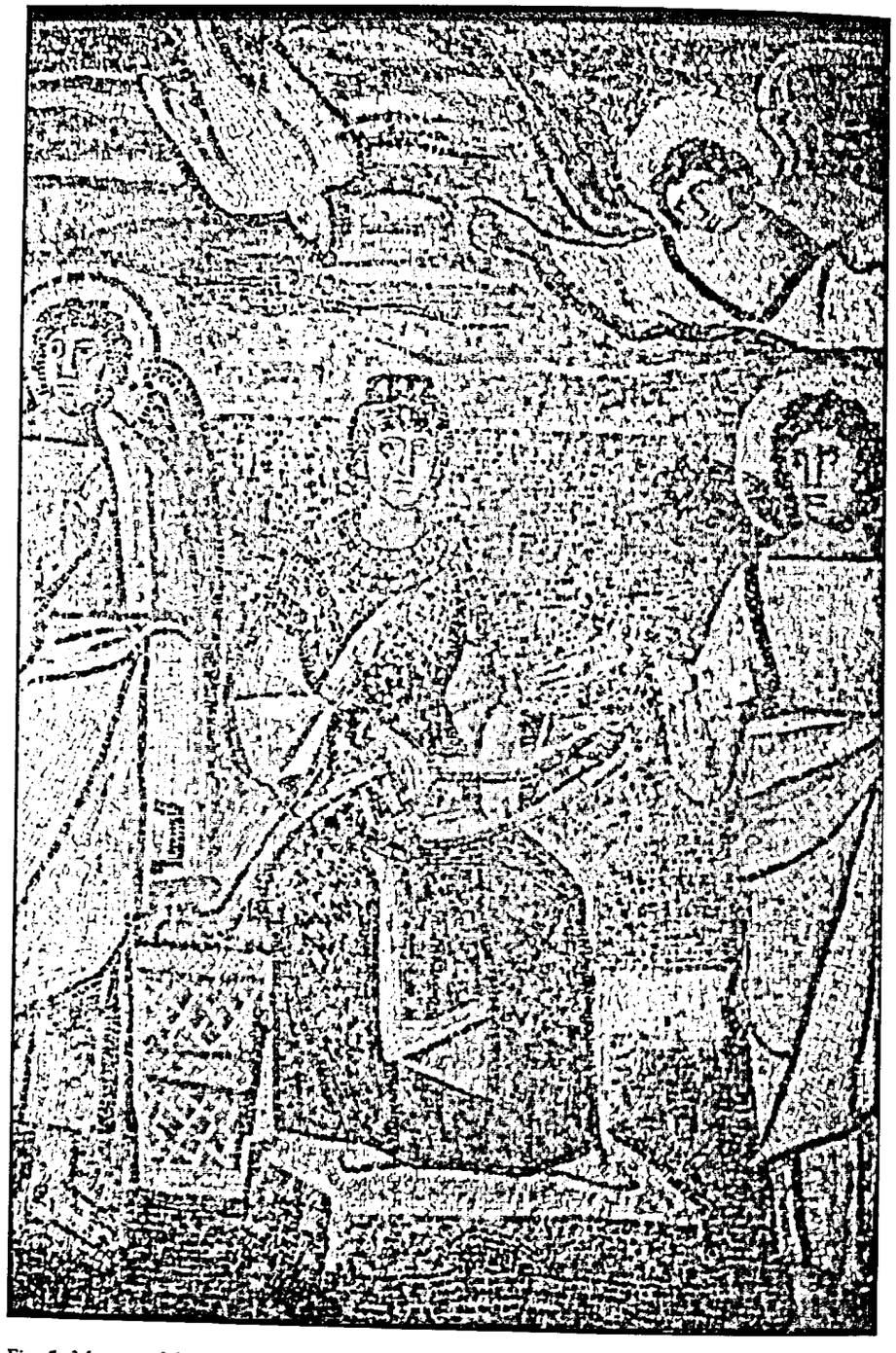

Fig. 5. Mosaico dell'arco trionfale della Basilica di Santa Maria Maggiore di Roma (432-440). Particolare: la Vergine Annunziata.

Fig. 6. Mosaico absidale della Basilica eufrasiana di Parenzo, secolo VI (particolare): Annunciazione. (A. TERRY – H. MAGUIRE).

Fig. 7. Basilica Santa Maria Antiqua di Roma, affresco palinsesto. Particolare con l'*Annunciazione* (seconda metà secolo VI- prima metà secolo VII).

Fig. 8. Oratorio Vaticano della Santa Genitrice di Dio, Roma (705-707). Ciclo iconografico sopra la Porta Santa secondo i disegni di Giacomo Grimaldi e con l'inserzione dei frammenti di mosaici superstiti. (M. ANDALORO).

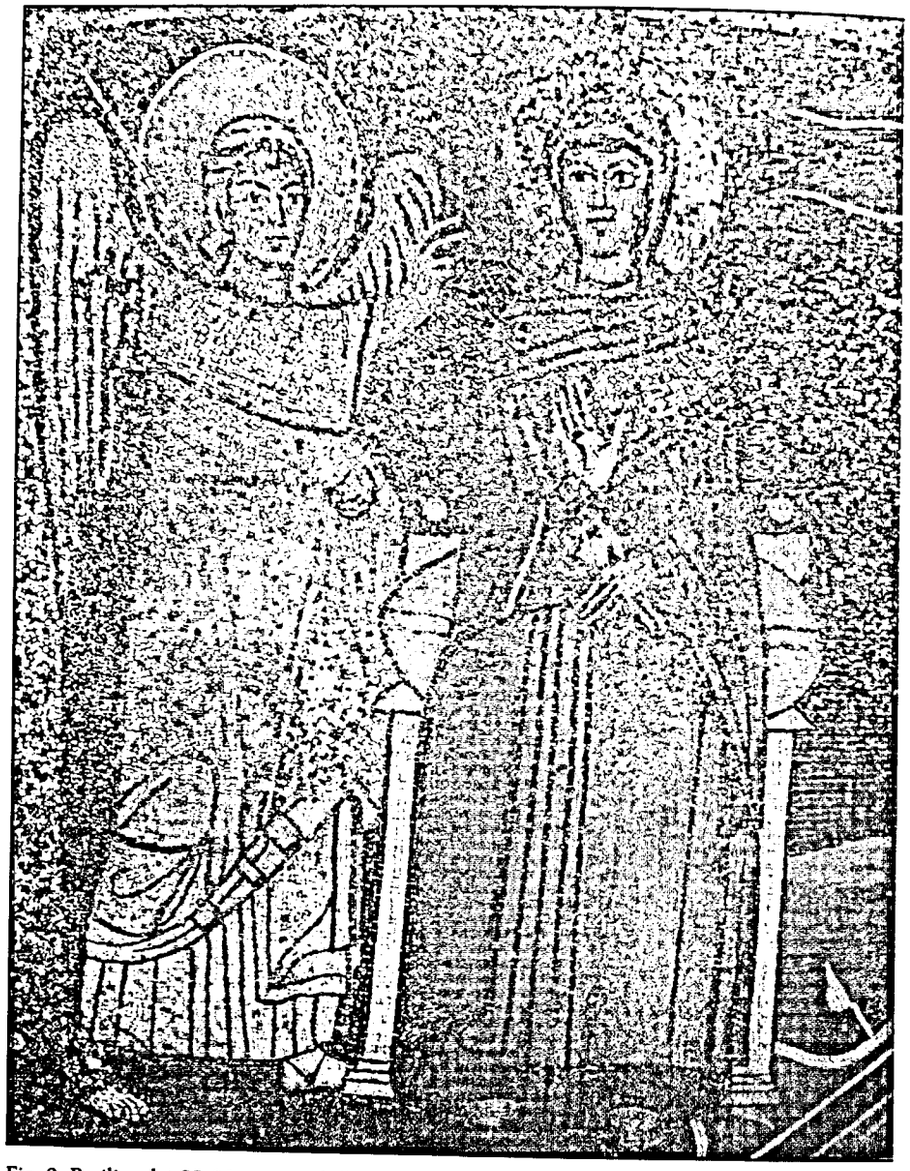

Fig. 9. Basilica dei SS. Nereo e Achilleo, fine pontificato di Leone III (795-816). Mosaico arco absidale, particolare *Annunciazione* (D. GIUNTA).

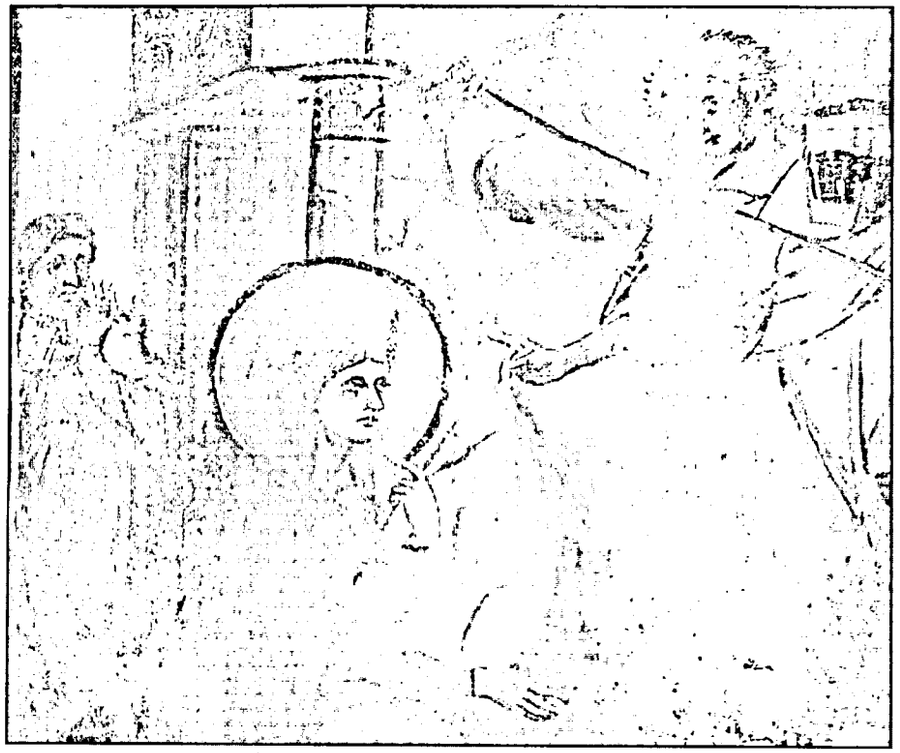

Fig. 10. Affreschi Chiesa Santa Maria foris portas di Castelseprio, fine secolo IX - inizio secolo X (?): particolare *Annunciazione.*