

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età antica
a cura di Ilaria Sforza

Roma 2015, fascicolo I, tomo I

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo I (tomo I) del 2015 della rivista telematica semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.

Cura redazionale: Ilaria Sforza

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI

Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia, Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-791-7

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Editoriale</i>	5
ILARIA SFORZA, <i>Introduzione</i>	13

TOMO I

SIMONE CAPOCASA, <i>L'immagine divina tra Oriente e Occidente. Note sull'iconografia della Dea Madre</i>	39
GIULIA ROCCO, <i>Scene di culto divino e di rituali sacri nel mondo greco tra il Geometrico e l'Orientalizzante</i>	65
RITA SASSU, <i>La dea di Samos. Origini, forme e luoghi del culto di Hera presso il santuario extraurbano</i>	99
ILARIA SFORZA, <i>«Immortali e immuni da vecchiaia per sempre». Sui cani di Alcinoò in Odissea 7, 91-94</i>	133
ELENA CASTILLO RAMÍREZ, <i>L'odio contro i tiranni: canalizzazione della violenza collettiva nella distruzione delle immagini del leader politico nella Roma imperiale</i>	151
CHIARA BORDINO, <i>Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia</i>	181
ANASTASIA PAINESI, <i>The influence of ancient ekphrásēis on the painters of the Renaissance: Rosso Fiorentino's Shipwreck of Ajax Minor in the Francis I gallery at the palace of Fontainebleau</i>	233
ABSTRACTS	257

TOMO II

KATHARINA WEIGER, <i>Le 'immagini vive' di una Crocifissione e la partecipazione dell'osservatore</i>	9
ULRICH HOFFMANN, <i>"O inanimato Corpo". Trasformazioni e duplicazioni del corpo nell'immagine animata del Filocolo boccaccesco e negli adattamenti tedesco di Floire und Blanche-flor</i>	47
MARIANNE GILLY-ARGOUD, <i>L'incarnation vivante dans les images de sacrements: l'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'eucharistie dans l'iconographie alpine tardo-médiévale</i>	95
ELENA FILIPPI, <i>L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della «viva imago Dei». Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento</i>	135
FRANCESCA CORSI, <i>Ogier le Danois: dalla corte di Carlo Magno a eroe della Danimarca</i>	177
DONATELLA GAVRILOVICH, <i>Dall'evocazione del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia</i>	187
ABSTRACTS	211

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirci fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

EMPSYCHOI EIKONES.
CONTEMPLARE IL MARTIRIO
ATTRAVERSO L'IMMAGINE E LA PAROLA
DALL'ETÀ PALEOCRISTIANA ALL'ICONOCLASTIA

CHIARA BORDINO

Dalla seconda metà del IV secolo si colgono nei testi patristici i sintomi di un crescente sviluppo del culto dei martiri. I Padri attestano la diffusione della devozione martiriale a Roma, in Oriente e in Africa e cercano di guidare le comunità cristiane verso forme corrette di venerazione, esortandole a non cadere in eccessi che potrebbero ricordare la superstizione dei pagani. Al tempo stesso, essi si trovano nella necessità di difendere la legittimità di pratiche cultuali che nei secoli successivi saranno comunemente indirizzate anche alle immagini, come l'accensione di ceri¹.

¹ Fra le molte testimonianze possibili, si vedano ad esempio i seguenti passi di Girolamo: HIER., *C. Vigil.*, in PL 23, 345 C-346 A; HIER., *epist. ad Riparium*, in PL 22, 907; HIER., *In Gal.*, 1, in PL 26, 355 A-B; HIER., *epist. 107*, in PL 22, 868. Testimonianze di altri autori di ambito sia greco che latino saranno citate più oltre nel contributo.

Possiamo supporre che le immagini dei santi abbiano contemporaneamente acquisito un ruolo sempre più consistente all'interno di questo orizzonte, anche se per lo più i Padri non le menzionano esplicitamente nei loro tentativi di giustificazione del culto. È probabilmente in ambito funerario e in stretta connessione con la venerazione delle reliquie che il culto dei martiri e la diffusione delle loro immagini conoscono una particolare accelerazione². Tale connessione è confermata dalla testimonianza di Agostino sui «sepulcrorum et picturarum adoratores»³ e dalle più recenti ricerche sull'ara dipinta con scene di martirio rinvenuta nella necropoli di Thaenae (Sfax, Tunisia), sulla quale torneremo più avanti⁴.

La produzione di rappresentazioni visive appare come naturale portato della crescente devozione martiriale, se si tiene presente che i Padri, nelle omelie dedicate ai santi, offrono descrizioni delle loro torture straordinariamente dettagliate, ricche di *pathos* e di grande potenza visiva. Fra i molti esempi possibili, vale la pena di ricordare, per la popolarità di cui godette durante la controversia iconoclasta, l'omelia di Basilio di Cesarea sui Quaranta Martiri di Sebaste, condannati a morire per congelamento, esposti nudi in prossimità di un lago ghiacciato⁵.

Questi racconti stimolavano l'immaginazione dei fedeli, portandoli – assieme al contatto con le reliquie – a desiderare e sentire la viva presenza dei martiri nei luoghi della devozione. Un'esigenza nitida e palpabile espressa dalle parole di Gregorio

Sul fenomeno del culto dei santi nella tarda antichità cristiana e nell'alto Medioevo, è d'obbligo il riferimento agli studi di Peter Brown: BROWN 1971; BROWN 1978; BROWN 1981; BROWN 2000; BROWN 2003.

² Per la connessione fra culto delle reliquie e immagini, cfr. GRABAR 1946, pp. 343 ss.; KITZINGER 1954 (1992), pp. 49-55. Per il rapporto fra culto dei santi e produzione figurativa cristiana, CANETTI 2012; CANETTI 2014, p. 303.

³ AUG., *Mor. eccl.*, XXXIV 75, in ALICI, PIERETTI 1997, pp. 106, 108.

⁴ CACITTI, LEGROTtagLIE, PELIZZARI, ROSSIGNANI 2011.

⁵ BAS., *Hom.*, *In XL martyres Sebastenses*, in PG 31, 508-525.

di Nissa e di Giovanni Crisostomo⁶. È bene ricordare fin da subito, tuttavia, che le immagini che rappresentano scene di martirio – sulle quali ci si soffermerà più avanti nel contributo – non sono mai una mera traduzione visiva di un contenuto narrativo, offerto dagli atti e passioni dei martiri o dalle omelie dei Padri. Come ha ricordato in tempi recenti e a più riprese Gabriele Pelizzari, in età paleocristiana il testo e l'immagine seguono ciascuno una via propria e indipendente per raggiungere il medesimo obiettivo, ovvero la comunicazione del messaggio della salvezza⁷. L'incontro tra le due dimensioni avveniva probabilmente sul terreno della liturgia, definito da Pelizzari «vero grande laboratorio teologico del cristianesimo antico [...] momento culminante della vita dei fedeli [...] vertice della loro esperienza esistenziale»⁸. Benché assai scarse siano le testimonianze esplicite in tal senso, si può supporre che nella pratica dell'esperienza liturgica la parola – scritta, letta, proclamata, ascoltata – guidasse il fedele nella contemplazione dell'immagine⁹.

Indizi in tal senso si ricavano dalle omelie sui martiri, dove ricorrono con una certa frequenza termini riferibili all'atto del «vedere» («abbiamo visto», «abbiamo contemplato», «vedete come»...), come si nota, ad esempio, in numerosi sermoni di Agostino. Sembra che per lui la lettura delle passioni, connotate in senso fortemente drammatico e visivo, costituisse una sorta di sostituto cristiano degli spettacoli teatrali¹⁰. Per fare un esempio:

⁶ GR. NYSS., *Thdr.*, in PG 46, 740 A 7-10, B 2-10; HEIL, CAVARNOS, LENDLE 1990, pp. 62-63; QUACQUARELLI 1972, p. 172. E anche: CHRYS., *Hom.*, *De sanctis martyribus Homilia*, II, in PG 50, 648, 36-44.

⁷ PELIZZARI 2010A; PELIZZARI 2010B; PELIZZARI 2011; PELIZZARI 2013.

⁸ PELIZZARI 2011, p. 151.

⁹ Si può ricordare, ad esempio, come secondo la testimonianza di Paolino da Nola i personaggi colti leggevano anche per gli illetterati le iscrizioni che accompagnavano le immagini. Cfr. DELIERNEUX 2001, p. 385.

¹⁰ Cfr. ad esempio AUG., *Serm.*, 275 1, in: PL 38, 1254; AUG., *Serm.*, 301 1.1, 1.2, 2.2, in: PL 38, 1380-1381; AUG., *Serm.*, 301/A 7, in, PL 46, 879. L'enfatizzazione della dimensione visiva nelle omelie di Agostino sui martiri e il ruolo dell'esperienza martiriale come sostituto cristiano degli spettacoli teatrali sono stati sottolineati in partico-

La gloria dei Maccabei ha reso solenne per noi questo giorno. Mentre si dava lettura delle loro straordinarie 'passioni', abbiamo non solo ascoltato, ma abbiamo persino veduto e siamo rimasti intenti a contemplare¹¹.

Altre volte i Padri paragonano le rappresentazioni spirituali che stanno offrendo alla contemplazione dei fedeli a quelle realizzate dai pittori. Basilio di Cesarea, nell'*Homilia in Barlaam*, esorta gli artisti a illustrare il martirio del santo, dichiarandosi certo del fatto che le sue parole saranno superate dalla raffigurazione pittorica: «Alzatevi ora, illustri pittori dei successi degli atleti; glorificate con la vostra arte l'immagine mutilata del soldato. Rendete splendente con i colori della vostra sapienza il vincitore che è stato da me dipinto in maniera più indistinta. Sia io vinto dalla vostra rappresentazione pittorica delle imprese gloriose del martire; sono lieto di essere superato oggi da una tale vittoria della vostra forza»¹². Ancora, in un celebre passo dell'*Homilia in XL martyres Sebastenses*, poi divenuto cavallo di battaglia degli iconofili, lo stesso Basilio svolge il paragone fra pittura e scrittura: «quel che la narrazione storica presenta attraverso l'udito, la pittura presenta tacitamente attraverso l'imitazione»¹³.

Un'*Omelia su tutti i martiri del mondo* attribuita a Giovanni Crisostomo, ma probabilmente spuria, contrappone alle opere dei pittori le rappresentazioni spirituali delle sofferenze dei martiri, sulle quali l'autore indugia quasi con compiacimento, elencando

lare da: CASTELLI 2004, *chapter IV, Martyrdom and the Spectacle of Suffering*, pp. 104-133; GRIG 2004, *chapter III, Performing Texts: Martyrs and Spectacle in the North African Liturgy*, pp. 34-53; CASTELLI 2005, pp. 102-36.

¹¹ AUG., *Serm.*, 300, in PL 38, 1376-1377; RECCHIA 1986, pp. 448-449.

¹² BAS., *Hom.*, *In Barlaam martyrem*, in PG 31, 489 A4-B3; MANSI XIII, 80 B-D.

¹³ BAS., *Hom.*, *In XL martyres Sebastenses*, in PG 31, 508 C11-509 A16. Per le citazioni nell'ambito della controversia iconoclasta, si vedano le tre *Orationes contra Imaginum calumniatores* di Giovanni Damasceno, gli Atti del Concilio Niceno II e la *Refutatio et eversio definitio synodalis anni 815* di Niceforo di Costantinopoli. Cfr. JO. D., *Imag.*, I 44, 46; II 40, 43; III 106, in KOTTER 1975, pp. 106, 151-152, 189; MANSI XII, 1014 E; XII, 1066 D-E; XIII, 277 B-C; 300 C; NICEPHORUS I, *Refutatio et eversio*, in FEATHERSTONE 1997, 108.4-9, p. 189.

i diversi tipi di supplizio: martiri stesi su padelle o carboni ardenti, immersi nella fornace, scagliati negli abissi del mare o nei precipizi, fatti a pezzi, posti sulla ruota, esposti alle bestie feroci¹⁴.

I paragoni pittorici contenuti nelle omelie sui martiri potrebbero essere considerati riferimenti retorici, che non svelano un reale collegamento con la produzione figurativa. Così li hanno interpretati sia gli iconoclasti durante la controversia intorno alle sacre immagini nei secoli VIII e IX – lo denuncia Niceforo, patriarca di Costantinopoli, commentando nella sua *Refutatio et Eversio* il passo dell'Omelia su Barlaam di Basilio¹⁵ – sia alcuni studiosi moderni, mossi dalla convinzione che ai Padri Cappadoci e più in generale alla chiesa dei primi secoli non possa essere attribuita una autentica attitudine iconofila¹⁶.

Non si vuole qui negare l'appartenenza di questi passi ad una tradizione retorica. Ritengo, tuttavia, che la loro popolarità ed efficacia sarebbero state molto più ridotte se la realtà artistica del tempo non avesse offerto ai fedeli dei termini di riscontro concreti. Questi riferimenti alla pittura fanno dunque supporre l'esistenza di rappresentazioni pittoriche dedicate ai martiri.

In alcuni casi i Padri offrono testimonianze più esplicite, tratteggiando vere e proprie *ekphraseis* di cicli pittorici martiriali. Gli esempi più eloquenti e celebri provengono dalle aree della Capadocia e del Ponto. Si tratta dell'*Oratio De Sancto Theodoro* del Nisseno e dell'*Homilia XI in sanctam Euphemiam* di Asterio di Amasea.

Nel discorso dedicato a Teodoro, il vescovo di Nissa descrive il *martyrion* del santo ad Euchaïta¹⁷. Gregorio menziona decora-

¹⁴ CHRYS., *Hom., Laudatio SS. Omnium qui Martyrium toto terrarum orbe sunt passi*, in PG 50, 712.

¹⁵ NICEPHORUS I, *Refutatio et eversio*, FEATHERSTONE 1997, 100, 4-7, 24-31, pp. 180-181. A questo proposito, mi sia consentito rimandare a BORDINO 2012, p. 583.

¹⁶ THUMMEL 1992, pp. 53-59.

¹⁷ GR. NYSS., *Thdr.*, in HEIL, CAVARNOS, LENDLE 1990, pp. 62.25-63.14; QUACQUARELLI 1972, p. 172.

zioni di diverso tipo e suppellettili che ornano l'edificio sacro: in particolare sculture zoomorfe in legno, lastre lapidee levigate fino ad ottenere la lucentezza dell'argento, il mosaico pavimentale. La sensibilità per i valori cromatici e luministici della materia – che si tratti di rivestimenti musivi, marmi, oro o argento – particolarmente spiccata nei padri Cappadoci, è condivisa anche da altri autori del IV e V secolo; la ricchezza e lo splendore dei materiali preziosi sembrano essere gli elementi che attirano maggiormente l'attenzione di chi visita un edificio cristiano, chiesa, mausoleo o *martyrion*¹⁸. In questo caso, tuttavia, il Niseno si sofferma maggiormente sulla decorazione pittorica. La descrizione di Gregorio è piuttosto generica e sintetica: ci lascia intuire l'esistenza non di una sola scena martiriale, bensì di un ciclo più ampio, del quale tuttavia risulta impossibile precisare l'estensione e l'iconografia. Egli menziona infatti «le azioni eroiche del martire, le opposizioni (che ha dovuto affrontare), le sue sofferenze, i volti feroci dei tiranni, le minacce, quella fornace ardente, la beatissima morte dell'atleta, e l'immagine in forma umana di Cristo, che presiede a tutto ciò»¹⁹. A Gregorio, più che descrivere le scene in dettaglio, preme sottolineare la funzione che questo ciclo pittorico ha per i frequentatori del *martyrion*. Ne riconosce la valenza estetica, elogiando «i fiori dell'arte» e ricorrendo alla metafora del «prato splendente», usata anche da Paolo Silenziario e Procopio riguardo ai marmi di Santa Sofia²⁰. Ma l'aspetto più importante sembra essere la grande capacità di comunicazione dell'immagine: la pittura è come un «libro parlante» (ὡς ἐν βιβλίῳ τινὶ γλωττοφόρῳ), «pur essendo silenziosa, parla sulla parete» e «giova sommamente allo spettatore» (οἶδε γὰρ καὶ γραφὴ σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖν καὶ τὰ μέγιστα ὠφελεῖν). Non si deve qui interpretare l'espressione «libro parlante» nel senso di una mera traduzione visiva di un testo scritto, finalizzata a trasmettere le informazioni catechetiche di base

¹⁸ Su questo tema, mi sia consentito rimandare a BORDINO 2014, pp. 259-260.

¹⁹ GR. NYSS., *Thdr.*, in HEIL, CAVARNOS, LENDLE 1990, p. 63.6-9.

²⁰ PAUL. SIL., *Soph.*, 617-646 (in particolare v. 618) in FOBELLI 2005, pp. 150-153; PROCOP., *Aed.*, I 1, 59, in CESARETTI, FOBELLI 2011, pp. 170-171.

al pubblico che non è in grado di leggere²¹. Gregorio intende piuttosto esaltare il potere di suscitare forti emozioni nello spettatore, trascinandolo in una esperienza intensa e trasformante, destinata a influire sul suo percorso di vita cristiana. Questo processo è messo a fuoco ancora più chiaramente nell'omelia dedicata dal vescovo di Amasea alla martire Eufemia.

Fulcro dell'attenzione di Asterio è un telo su cui sono state dipinte scene del martirio della santa, la vista del quale lo ha portato a produrre un'*ekphrasis* che gareggia con la tradizione retorica dell'antichità, riecheggiata in apertura da una citazione di Demostene²². Il telo si trovava nel narcece di una chiesa eretta in onore della santa²³. Asterio afferma anche che l'opera era ubicata in prossimità della tomba della martire, costruita a sua volta presso l'edificio ecclesiastico. Questa notizia, che sia storicamente attendibile o meno, può costituire una conferma della stretta connessione tra culto e immagini dei santi in ambito funerario. A giudicare dalle attestazioni letterarie, il genere dei tessuti dipinti o ricamati con soggetti sacri – figure singole o scene narrative – sembrerebbe aver goduto di una certa fortuna tra la fine del IV e l'inizio del V secolo. Si può ricordare il caso del velo rimosso da Epifanio di Salamina nella chiesa di Anautha in

²¹ La 'funzione didattica' esaltata dai Padri Cappadoci ha un significato molto più ampio e profondo, saldandosi indissolubilmente alla dimensione emozionale, come osserva DELIERNEUX 2001, pp. 383 ss. Contro un ricorso riduttivo al paradigma delle immagini cristiane come *Biblia Pauperum* mette in guardia anche Luigi Canetti: CANETTI 2012, pp. 174-176; CANETTI 2014, pp. 292-293.

²² DEMOSTH., *Or.*, 19.

²³ Il riferimento alla tomba della santa fa pensare che Asterio stia facendo riferimento ad una chiesa costruita a Calcedonia, luogo dove Eufemia aveva subito il martirio e dove sorse una basilica in cui più tardi si sarebbe tenuto il quarto concilio ecumenico. Secondo HALKIN 1965, p. 2, Asterio compose l'omelia dedicata alla santa durante un soggiorno a Calcedonia avvenuto prima della sua elezione episcopale. Una chiesa dedicata a S. Eufemia sorse a Costantinopoli nell'ippodromo in età protobizantina, in seguito alla trasformazione di un edificio secolare. L'abside conserva, in condizioni molto precarie, pitture che rappresentano il martirio della santa e dei Quaranta Martiri, opere di età paleologa. Cfr. NAUMANN, BELTING 1966.

Palestina, episodio che il vescovo cipriota menziona nella lettera a Giovanni di Gerusalemme²⁴. Sul piano delle testimonianze materiali, due preziosi esempi, che mostrano non episodi agiografici, ma scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, sono conservati nella collezione Abegg a Riggisberg (Berna)²⁵.

La descrizione di Asterio, molto più minuziosa di quella di Gregorio, ci permette di ipotizzare la presenza sul tessuto di almeno quattro scene, ammesso che non ci fosse un grado di articolazione maggiore: il processo della santa, condotta al cospetto del giudice, circondato da segretari e soldati, agli sguardi ostili dei quali ella resiste con un misto di pudore e fermezza; la santa torturata da due carnefici, uno dei quali le tiene il capo rovesciato all'indietro, mentre l'altro le spezza ed estrae i denti con martello e trapano; la prigionia di Eufemia, che, in carcere, rivolge la sua preghiera a Dio, mentre sulla sua testa appare una croce; il supplizio finale del fuoco, affrontato con impavida imperturbabilità dalla martire, che, con le braccia aperte verso il cielo, attende il conseguimento del premio celeste.

L'estrema vivezza (*enargeia*) del racconto di Asterio porta anche a supporre che la pittura fosse caratterizzata da uno straordinario grado di verosimiglianza naturalistica. Il culmine del naturalismo e del *pathos* si raggiunge nella scena in cui i due aguzzini stanno cavando i denti alla santa con martello e trapano:

Scoppio in lacrime (δακρύω) e il dolore mi toglie la parola (μοι τὸ πάθος ἐπικόπτει τὸν λόγον). Il pittore, infatti, ha dato un colore così vivido alle gocce di sangue (τὰς γὰρ τοῦ αἵματος σταγόνας οὕτως ἐπέχρωσεν), che veramente – direi – si effondono dalle labbra

²⁴ EPIPH., *Epistula ad Iohannem Hierosolimitanum*, in MAAS 1929-1930, pp. 281-283; THUMMEL 1992, p. 297. Per la bibliografia sulla complessa questione dell'autenticità degli scritti contro le immagini di Epifanio di Salamina, mi sia consentito rimandare a BORDINO 2012, p. 587, nota 50.

²⁵ Nella collezione Abegg si conservano un tessuto dipinto con storie dell'Antico Testamento e una tunica con storie della Vergine e dell'Infanzia di Cristo. Per il tessuto con storie dell'Antico Testamento: KÖTZSCHE 2004. Per la tunica con storie cristologiche e mariane: KÖTZSCHE 1993, pp. 183-194; MAGUIRE 2005, pp. 183-193.

(προχειῖσθαι τῶν χειλέων) e potrei andarmene facendone il lamento (θρηνήσας ἀπέλθοις).

Il motivo della commozione che scuote l'osservatore fino alle lacrime è comune nella letteratura patristica, a partire da un celebre passo in cui Gregorio di Nissa afferma di aver pianto spesso davanti a pitture rappresentanti il sacrificio di Isacco²⁶, passo echeggiato ed imitato da altri autori, come Efram Siro²⁷. Nessun'altra omelia paleocristiana, tuttavia, pone sotto ai nostri occhi un'immagine o un manufatto artistico così spiccatamente e atrocemente fedele nella rappresentazione della sofferenza del martire, indulgiando sui particolari cruenti con il compiacimento che è tipico dei testi letterari.

Non casualmente, all'inizio dell'omelia Asterio evoca, a confronto con il telo dipinto, Eufranore e altri artisti dell'antichità, capaci di creare «quadri quasi viventi» (οἱ τὴν γραφικὴν ἦραν εἰς μέγα ἐμψύχους ὀλίγου δέοντος ἔργασάμενοι πίνακας).

Il riferimento ai pittori antichi può essere considerato un frutto della cultura classica di Asterio, come di altri autori coevi. Lo troviamo, ad esempio, in due poesie di Gregorio Nazianzeno, che contrappone gli artisti che dipingono figure che «si muovono» (κινούμενα), «vivono e respirano» (μορφὰς ἀτρεκέας, ἔμπνοα δερκομένους) a quelli che, mescolando temerariamente i colori, producono figure senza forma e prive di ombra²⁸. È evidente, da questi versi, come il Nazianzeno avesse colto l'affacciarsi di una configurazione stilistica astratta, alla quale continuava a preferire il naturalismo di matrice classico-ellenistica. Anche se in genere i Padri, quando menzionano im-

²⁶ GR. NYSS., *Deit.*, in PG 46, 572 C.

²⁷ MERCATI 1915, p. 75, strofe 131-132, vv. 521.528. Cfr. anche MAGUIRE 1977, pp. 123-174.

²⁸ GR. NAZ., *Carm.*, XII, in PG 37, 1220 A 3-9; XVII, in PG 37, 1262 A 1-4. Traduzione italiana in CRIMI, COSTA 1999, II, 1, 12, pp. 101-102; II, 1, 17, p. 20. Cfr. anche BORDINO 2014, pp. 256-257.

magini nei loro scritti, sembrano essere poco o nulla interessati allo stile, essi erano perfettamente in grado di cogliere il divario che separava la produzione figurativa antica da quella del loro tempo. È opportuno tenerlo presente per comprendere che il riferimento al naturalismo non deve essere necessariamente considerato un automatismo retorico, un espediente che svelebbe la distanza dei predicatori dall'orizzonte delle arti visive e il consumarsi dell'*ekphrasis* su un piano tutto interno all'attività scrittoria. Come si potrebbe facilmente pensare ricordando che fra le immagini di martirio di epoca paleocristiana – le vedremo più oltre – non ci sono pitture che possano essere considerate un equivalente visivo dell'omelia di Asterio, né per l'estensione del ciclo, né per il così profondo legame con la tradizione classico-ellenistica. In un'altra omelia, quella su Lazzaro, il vescovo di Amasea si è soffermato su soggetti profani e scene cristologiche rappresentate sulle vesti, elencando temi che trovano ampio riscontro nell'arte cristiana del IV secolo²⁹. In questo caso, dunque, che cosa lo ha portato a comporre un'*ekphrasis* così apparentemente lontana dalle pitture del suo tempo? La chiave per comprendere questo iato sta ancora una volta in quella dimensione emozionale in cui si realizza il cortocircuito che mette l'osservatore in diretto rapporto con le figure sacre attraverso la rappresentazione visiva. Ad Asterio preme sopra ogni cosa la reazione psicologica del soggetto contemplante. L'enfatizzazione del *pathos* e la descrizione del martirio in termini spiccatamente naturalistici, che probabilmente non rispecchiano la configurazione iconografica e stilistica della pittura, permettono all'oratore di evocare, con gli strumenti che gli sono propri, il fortissimo coinvolgimento emotivo innescato dalla contemplazione visiva. Possiamo allora affermare, con Ruth Webb, che l'*ekphrasis* non descrive un oggetto, ma un modo di

²⁹ AST. AM., *Hom.*, I, in PG 40, 165-168; THUMMEL 1992, pp. 308-309; DATEMA 1970 pp. 8 ss. Su questa omelia, mi sia anche consentito rimandare a BORDINO 2012, pp. 573-577.

vedere, insegnando come bisogna reagire davanti all'immagine³⁰. La scrittura e la pittura, ciascuna secondo le proprie modalità, rendono presente il santo agli occhi del fedele, che è esortato a creare e conservare un'immagine spirituale del martire dentro di sé e cercare di emularlo nella vita quotidiana³¹. È in questo processo, ben più che nella verosimiglianza storica e nel naturalismo formale, che per i Padri l'immagine vive e aiuta l'osservatore a intraprendere quell'imitazione di Cristo e dei santi che lo rende a sua volta immagine vivente di Dio, recuperando la somiglianza ricevuta al momento della creazione e poi perduta a causa del peccato³². In tal senso è stato interpretato anche l'invito a «portare a compimento la pittura» che chiude l'omelia del vescovo di Amasea³³.

Spostiamo ora la nostra attenzione sulle immagini, che, come abbiamo già ricordato, seguono una via autonoma rispetto ai testi, pur essendo ad esse strettamente correlati.

³⁰ Riguardo al ruolo del soggetto e all'importanza della dimensione psicologica nell'estetica bizantina è fondamentale BYČKOV [1977] 1983. Il rilievo dato all'emozione e alla reazione dello spettatore nell'omelia di Asterio e più in generale nelle *ekphrasis* della tarda antichità è stato sottolineato da: JAMES, WEBB, 1991; LEEMANS 2000; GRIG 2004, pp. 111-117; CASTELLI 2004, pp. 128-132; ANDALORO 2006, pp. 109-111; WEBB 2007. Cfr. anche WEBB 2009.

³¹ Sull'immagine interiore del martire che il fedele deve formare dentro di sé, possiamo ricordare un'omelia di Giovanni Crisostomo dedicata al martire Babila: CHRYS., *Pan. Bab.*, II 3, in PG 50, 534.

³² Quello dell'uomo immagine di Dio è un tema diffusissimo nella letteratura patristica. Cfr. ad esempio ATH., *Inc.*, in PG 25, col. 120 C 4-10.

³³ Τελέσαι τὴν γραφήν è stato interpretato in tal modo dal patriarca Tarasio, dopo la prima lettura dell'omelia di Asterio al concilio Niceno II (Mansi XIII, 20) e da Anastasio Bibliotecario nella sua traduzione latina degli atti del VII concilio ecumenico: PL 129, 280A; 426 A-B (*picturam perficere*); nonché da alcuni studi moderni: JAMES, WEBB 1991, p. 10; CASTELLI 2004, p.131; WEBB 2007, p. 21. Tuttavia HALKIN 1965, p. 8, nota 3, raccogliendo un suggerimento di Strzygowski, ipotizza l'integrazione τελέσαι <εις> τὴν γραφήν, che equivarrebbe alla variante πελάσαι τῇ γραφῇ, presente in tre manoscritti. L'espressione andrebbe quindi letta come un suggerimento ad andare a contemplare dal vivo la pittura. Questa tesi è stata seguita anche da Cyril Mango nella traduzione inglese dell'omelia XI: MANGO 1972, p. 39, da DI DOMENICO 2004, p. 167 e più recentemente da LA MANTIA 2013, p. 261.

Le rare attestazioni di scene martiriali giunte fino a noi sono assai più contratte e composte di quanto le omelie sembrerebbero suggerire³⁴. Sono in genere scene singole, dove il martirio è rappresentato sinteticamente, evocato, anziché essere illustrato con minuziosa crudezza. Quasi mai si sceglie di mostrare il momento culminante del dramma, ma piuttosto gli attimi immediatamente precedenti, in cui il santo è sul punto di subire il supplizio. Generalmente non c'è spazio per il sangue, né per espressioni o gesti di dolore o angoscia: il martire affronta la prova suprema con serena imperturbabilità. I dettagli sono scarni, tanto che spesso queste scene sono state oggetto di interpretazioni contrastanti³⁵.

³⁴ In generale, sul problema della rappresentazione del martirio nei primi secoli dell'arte cristiana: BISCONTI 1995A; BISCONTI 1995B; BISCONTI 2000; BISCONTI 2004; GRIG 2004 pp. 117-135. Solo dopo la consegna del presente testo, in fase redazionale avanzata, ho potuto leggere la tesi di dottorato di Serena La Mantia, dedicata al tema delle immagini di martirio in età paleocristiana: LA MANTIA 2013. Rimando a contributi futuri un'analisi delle argomentazioni della studiosa, che non mi è possibile svolgere in questa sede. Esaminando meticolosamente i testi che descrivono immagini di martirio e ponendoli in relazione con testimonianze artistiche di epoca tardo-antica e medievale, La Mantia offre un accurato e prezioso lavoro di "parafrasi iconografica" delle *ekphraseis* contenute nelle omelie dei Padri. Ella ipotizza che già in epoca paleocristiana esistessero cicli pittorici martiriali che rappresentavano in modo assai articolato ed esplicito le sofferenze dei martiri, costituendo un perfetto equivalente visivo dei testi letterari. Si deve tuttavia osservare che, se per le scene di cattura, giudizio o condanna al rogo è possibile trovare dei riscontri in età tardo-antica e paleocristiana, per gli episodi di tortura i confronti possibili sono con opere che risalgono almeno all'VIII secolo, come le scene del martirio di Sant'Erasmus in Santa Maria in Via Lata o quelle dei santi Quirico e Giulitta in Santa Maria Antiqua al Foro Romano. Per le storie di Sant'Erasmus, cfr. JESSOP 1999, pp. 259-266; BETTI 2001. Su quelle dei santi Quirico e Giulitta si tornerà più oltre nel contributo.

³⁵ Dal già rarefatto panorama delle rappresentazioni di martirio in età paleocristiana sarebbero da espungere, secondo gli studi più recenti, alcuni casi che sembrano essere stati letti erroneamente come episodi martiriali: una pittura dell'arcosolio di Zosime, nel *Coemeterium Maius*, e una del tardo IV secolo nella catacomba napoletana di S. Gennaro, entrambe interpretabili come scene petrine: cfr. Bisconti 1995a, pp. 268-271, con bibliografia precedente; due scene nella catacomba di S. Tecla a Roma, da riferire all'episodio di Susanna molestata da uno dei *seniores* e ad una profezia messianica: cfr. Santagata 1980a; Santagata 1980b. Le pitture della catacomba di S. Tecla sono state tuttavia ancora dubitativamente interpretate come rappresentazione di martirio in occasione della recente mostra su Costantino: Gentili 2013. Resta controverso il caso della medaglia di Successa, un piccolo manufatto bronzeo studiato dal De Rossi, ora perduto, sul quale era raffigurato il martirio di S. Lorenzo sulla graticola.

Vale la pena di ricordare alcuni esempi.

Le pitture che decorano un ambiente posto sotto la basilica dei santi Giovanni e Paolo a Roma, risalenti alla fine del IV secolo o all'inizio del V, includono due scene rappresentanti l'arresto e l'uccisione mediante decollazione di un gruppo di tre personaggi, due uomini e una donna. Nell'episodio del martirio i tre sono inginocchiati, con le mani legate dietro alla schiena, mentre il carnefice, in piedi, è pronto a sferrare il colpo mortale³⁶ (fig. 1). Anche in una colonnina rinvenuta nella basilica dei SS. Nereo e Achilleo nella catacomba di Domitilla, verosimilmente facente parte di un monumento assegnabile all'età di papa Damaso, è raffigurato un episodio di decollazione (fig. 2). All'interno di una *tabula* appena rilevata sul fusto della colonna, una figura maschile, identificata da un'iscrizione come *Acilleus*, in *tunica discincta*, con le mani legate sul dorso, avanza verso sinistra, come tentando la fuga, mentre un carnefice vestito di tunichetta, clamide e *pileus pannonicus* lo blocca e sta per impartire il colpo³⁷.

la: Bisconti 1995b, pp. 552-553; Bisconti 1995a pp. 252-253, lo considera un falso settecentesco, mentre Umberto Utro propende per la sua autenticità: cfr. UTRU 2005.

³⁶ Le due scene sono dipinte nel registro inferiore delle pareti laterali dell'ambiente; nell'inferiore si vedono, sul lato sinistro, due figure maschili recanti offerte, e sul destro due matrone. Sulla parete di fondo, ai lati di una nicchia rettangolare, sono raffigurati due personaggi virili in tunica e pallio, giuntici privi del busto, mentre nella zona inferiore è rappresentato un giovane imberbe, con le braccia aperte e inquadrato da un tendaggio aperto, verosimilmente un santo, con due figure inginocchiate ai suoi piedi. Per i tre personaggi protagonisti delle due scene narrative furono proposte varie identificazioni: secondo G. B. De Rossi, in «Buletino di Archeologia Cristiana», s.4, 7, 1888-1889, pp. 69-70, si trattava di tre santi legati alla Passio dei SS. Giovanni e Paolo, Crispo, Crispiniano e Benedetta; Pio Franchi De' Cavalieri ipotizzò invece che fossero qui rappresentati Cipriano, Giustina e Teoctisto, tre martiri di Nicomedia della prima metà del V secolo, le cui reliquie erano giunte a Roma ed erano state consegnate alla matrona Rufina: cfr. Franchi De' Cavalieri 1935. Sulle pitture della domus sotto i SS. Giovanni e Paolo, si vedano anche: Wilpert 1937; Brenk 1995 (1996); Ranucci 2006, con bibliografia precedente.

³⁷ FASOLA 1965, fig. 3; FASOLA 1989, p. 38, fig. 8. La datazione all'età damasiana è stata proposta sulla base di diversi fattori: le caratteristiche stilistiche del rilievo; lo schema iconografico, accostabile alle scene dell'arresto e della decollazione di S. Paolo rappresentate sui cosiddetti sarcofagi della Passione (seconda metà del IV secolo); le affinità che la scena presenta con il carne epigrafico dedicato da Damaso a S. Achilleo. Cfr. BISCONTI 1995A, pp. 276-278; BISCONTI 2004 pp. 179-180.

Talvolta si sceglie di rappresentare fra le fiamme santi che hanno subito in successione molte, diversificate ed atroci forme di supplizio. Il rogo è comunque in genere la prova finale per i martiri sottoposti a torture multiple, come abbiamo visto per Teodoro ed Eufemia nelle omelie di Gregorio di Nissa e Asterio di Amasea. In questi casi l'intento prevalente di chi ha progettato l'iconografia della scena sembra essere non la rappresentazione dello strazio della carne, bruciata viva, ma piuttosto l'assimilazione delle vicende dei martiri ad alcuni *exempla* salvifici dell'Antico Testamento: in particolare quello dei tre fanciulli ebrei di Babilonia gettati in una fornace ardente per ordine di Nabucodonosor e salvati da un angelo inviato da Dio³⁸.

Così, nella cappella dell'Esodo, nel cimitero di El Bagawat (Egitto), è rappresentato il martirio di santa Tecla (fig. 3). La figura della martire, in posa di orante in un cespuglio ardente, sovrastata da una nube azzurra contenente croci greche³⁹, richiama alla mente la scena finale dell'omelia di Asterio.

³⁸ Come osservato da ZIBAWI 2005, p. 76.

³⁹ Il cimitero romano bizantino di Bagawat, nell'oasi di Kharga (antica

Hibe, a ovest di Diospolis-Tebe), conserva, in due cappelle, dette dell'Esodo e della Pace, pitture cristiane di soggetto neo e veterotestamentario, datate a fine IV- inizio V secolo. Su di esse, si vedano: WULFF 1918; FAKHRY 1951; STERN 1960; SCHWARTZ 1962; THEREL 1969; ZIBAWI 1995; ZIBAWI 2003, pp. 23-38; ZIBAWI 2005; MATTHEW 2006; CIPRIANO 2008; PASI 2008, pp. 45-76. Per la figura di Tecla: ZIBAWI 2003, p. 29, p. 27 fig. 19; ZIBAWI 2005, pp. 76-77; PASI 2008, pp. 49-50. Secondo GRABAR 1946, pp. 21-22, la nube azzurra sopra al capo della santa stava a rappresentare il cielo al quale essa si rivolgeva, ma Stern interpretò piuttosto i tratti grigi fra la nuvola e Tecla come la pioggia scesa miracolosamente a spegnere il fuoco. Poco più in basso rispetto alla rappresentazione di Tecla sul rogo si trova un'altra figura molto deteriorata, davanti a un tumulo. Il corpo del personaggio è di profilo, ma le braccia in atto orante sono frontali e il viso è volto verso l'alto. Secondo GRABAR 1946, pp. 21-22, si tratterebbe della stessa Tecla, che, come narra la leggenda agiografica, non sarebbe morta, ma sprofondata nel terreno. La tesi di Grabar è stata ripresa da STERN 1960; WULFF 1918, p.97, e FAKHRY 1951, p. 63, hanno invece identificato la figura con Sara, collegandola al sacrificio di Isacco, per analogia con l'iconografia della stessa scena nel mausoleo della Pace. Secondo THEREL 1969, p. 270, si tratterebbe della defunta per la quale è stato costruito il mausoleo, simboleggiato dalla porta che si vede sulla sinistra; NAUERTH, WARNS 1981, pp. 14-15, basandosi sugli atti di Paolo e Tecla, hanno proposto di vedere in questa figura san Paolo, che, dalla sua cella, intercede per la martire. Paolo e Tecla sono raffigurati, nel complesso di El Bagawat, nella cappella della Pace: cfr. ZIBAWI 2003, p. 36, fig. 28. Una rappresentazione allusiva del

L'associazione con l'episodio dei tre fanciulli potrebbe essere proposta anche per una scena inclusa nella porzione centrale del registro superiore di un lato breve della lipsanoteca eburnea di Brescia (seconda metà del IV secolo) (fig. 4). Qui sette personaggi sono raffigurati in posizione statica e frontale fra le fiamme: tre in primo piano, con le braccia aperte nella posa dell'orante, e quattro in secondo piano⁴⁰. Potrebbe trattarsi di una rappresentazione del martirio dei sette fratelli Maccabei, ricalcato sullo schema iconografico dei tre giovani di Babilonia. L'interpretazione di questa scena è controversa⁴¹, tuttavia il fre-

martirio di S. Tecla si trova in una pittura di una tomba della Via Apolloniados a Salonico, assegnata al IV secolo, dove la figura della martire è accompagnata dalla scritta □□□□ posta accanto alla sua testa. Cfr. PAZARAS 1981, p. 384 e tav. 7; VALEVA 2001, p. 188. In generale sul culto e sulle rappresentazioni di santa Tecla nell'età paleocristiana, si vedano anche: NAUERH 1982; WARNS 1986; DAVIS 2001.

⁴⁰ Sulla lipsanoteca di Brescia, si veda l'accurata monografia di BROWN TKACZ 2002, con bibliografia precedente. Per la descrizione della scena, cfr. in particolare p. 140.

⁴¹ Una sintesi delle varie interpretazioni avanzate dagli studiosi, con esaustivo apparato bibliografico, è offerta da BROWN TKACZ 2002, pp. 139-167. Vi è innanzitutto l'ipotesi delle Anime del Purgatorio: questa lettura è suggerita da un'anonima descrizione settecentesca ricordata da KOLLWITZ 1933, p. 8, e da ODORICI 1845, p. 68. Altra proposta è quella di vedere nella scena la banda di Core, che, secondo il racconto contenuto nel capitolo 16 del libro dei Numeri, insorse con duecentocinquanta israeliti contro Mosè ed Aronne: tale identificazione fu sostenuta, fra gli altri, da WULFF 1918, p. 185; VOLBACH 1916, p. 77; DALTON 1925, p. 208; KOLLWITZ 1933, pp. 7, 26-27; DELBRUECK 1952, pp. 7, 15-17. La principale difficoltà contro questa lettura è rappresentata dal gesto dell'orante, che certamente non si addice ai ribelli Puniti. È anche possibile che nella lipsanoteca sia rappresentato il Martirio dei sette fratelli Maccabei: questa identificazione, che ebbe il suo primo propositore in ODORICI 1845, pp. 66-69, 86 (in alternativa all'ipotesi delle anime del Purgatorio), accettata da altri studiosi, fu respinta da STUHLFAUTH 1924, pp. 48-64, e da AVERY 1925, p. 141, per l'assenza della madre dei Maccabei e per il fatto che non erano rappresentati i supplizi diversificati dei sette fratelli. Essa tuttavia acquisì nuova forza con lo studio di Robert Mc Grath, il quale individuò in un manoscritto di XI secolo delle omelie di Gregorio Nazianzeno (Athos, Ms Vatopedi 107, f. 48 r) una rappresentazione dei Maccabei uniti in una sola forma di martirio fra le fiamme: un parallelo iconografico, dunque, seppur tardo, per la scena della lipsanoteca: cfr. MACGRATH 1965, spr. pp. 259-260. Fra gli studi successivi che seguirono le conclusioni di Mac Grath, WATSON 1981; PIZZOLATO, SOMENZI, 2005. BROWN TKACZ 2002 sottolinea i punti di forza di questa interpretazione, vale a dire l'esistenza di termini di confronto, non solo nel manoscritto indicato da Mac Grath, ma anche in un altro manoscritto delle omelie del Nazianzeno, Vat. gr. 463, fol. 411, e il fatto che il paragone con i tre giovani nella fornace, sul modello dei quali i sette fratelli sarebbero qui mostrati insieme fra le fiamme, invece che nelle diverse forme di martirio che subirono, è proposto esplicita-

quente confronto tra i fanciulli babilonesi e altri gruppi di santi nei testi dei Padri, e in particolare nelle omelie di martirio, sembrerebbe avvalorare questa interpretazione⁴². In tal caso, ci troveremmo di fronte ad un esempio particolarmente significativo di contrasto fra *passio* scritta e raffigurazione visiva. Il IV libro dei Maccabei, composto in ambito giudaico-ellenistico nel II secolo d.C. e modello per gli autori cristiani dei secoli successivi, benché non accettato nel canone dei testi sacri, rappresenta infatti l'esempio più emblematico del gusto di indulgiare con compiacimento sui particolari più strazianti della sofferenza fisica; da questo punto di vista è una vera e propria *summa*, giacché descrive in successione le torture diversificate a cui furono sottoposti i sette fratelli. Al tempo stesso inaugura il *topos* del riferimento alla pittura poi ricorrente nei testi cristiani: l'autore osserva infatti che una rappresentazione pittorica di questa scena farebbe venire i brividi allo spettatore⁴³.

L'immagine della lipsanoteca di Brescia, tuttavia, si tiene ben lontana da tanto *pathos*⁴⁴. In questa, come anche nelle altre immagini considerate, è evidente l'intento di non fermarsi alla sof-

mente dal IV libro dei Maccabei (per cui si veda oltre). Tuttavia giudica più convincente la lettura, avanzata per la prima volta da VENTURI 1901, p. 461, che vede nella scena della lipsanoteca una doppia raffigurazione dei tre giovani nella fornace, in due episodi successivi: i tre oranti in primo piano rappresenterebbero i fanciulli in preghiera, le quattro figure retrostanti i giovani con l'angelo sceso a salvarli dalle fiamme.

⁴² Agostino, ad esempio, paragona i Maccabei ai tre giovani babilonesi. Cfr. AUG., *Serm.*, 301 2.2, in PL 38, 1381. I fanciulli di Babilonia sono invocati a confronto dei Quaranta Martiri da Gregorio di Nissa, nella seconda e nella terza omelia da lui dedicate ai santi di Sebaste: GR. NYSS., *Mart.*, 2, in PG 46, 769 D5-8; GR. NYSS., *Mart.*, 3, in PG 46, 777 B.

⁴³ Sul secondo e sul quarto libro dei Maccabei, dei quali l'uno è stato riconosciuto come canonico e incluso nella Bibbia, mentre l'altro è un testo deuterocanonico presente nella versione dei Settanta, si vedano: PIZZOLATO, SOMENZI, 2005; SCHATKIN 1974, pp. 97-113. Per il passo di Maccabei IV che fa riferimento a una rappresentazione pittorica: RAHLFS 1935 (1979), p. 1182.

⁴⁴ Ancora nel VII secolo, del resto, in una pittura di S. Maria Antiqua al Foro Romano, i Maccabei sono rappresentati non mentre subiscono il supplizio, ma in posa stante, assieme alla madre Salomone e al precettore Eleazaro. Cfr. NORDHAGEN 1962 (1990), pp. 162-166; NORDHAGEN 1979 (1990), pp. 180 ss; MATTHIAE, ANDALORO 1987, pp. 99-103, con bibliografia precedente.

ferenza fisica del martire, ma di oltrepassarla, con un riserbo non troppo distante da quello che in età paleocristiana fa gettare un velo sulla scena della crocifissione di Cristo. La rappresentazione dello strazio della carne non restituirebbe un'immagine veritiera della condizione dei santi, che, attraverso la prova del martirio, hanno conquistato la salvezza eterna e si trovano nella gloria di Dio. Come hanno recentemente sottolineato proprio in riferimento alle immagini cristiane dei primi secoli Gabriele Pelizzari e Daniele Guastini, non si deve dimenticare che il collegamento con la dimensione escatologica è una prospettiva che innerva tutta la tradizione cristiana antica⁴⁵. In questa chiave, gli eventi che si verificano nella realtà terrena non sono che anticipazioni, prefigurazioni, *typoi* di qualcosa che si realizzerà compiutamente solo nella dimensione dell'eternità. La rappresentazione del martirio in forma abbozzata e sintetica potrebbe quindi trovare una spiegazione anche in questa chiave.

All'interno di tale orizzonte generale si inseriscono tuttavia alcuni esempi che sembrano indulgere maggiormente nella visualizzazione della tortura e della sofferenza fisica.

Il mausoleo di El Bagawat, ricordato sopra, ospita anche una rara rappresentazione del martirio di Isaia⁴⁶ (fig. 5).

Secondo il racconto dell'apocrifa Ascensione di Isaia, redatta in Palestina, in ambito giudaico-cristiano alle soglie del II secolo, Isaia venne condannato a morte da Manasse, empio sovrano che egli aveva accusato di idolatria. Il re scelse per il profeta una particolare forma di supplizio: il segamento in due metà con una *serra lignea* (sega). Questo episodio – ricordato da alcuni Padri, che lo interpretano in chiave *typologica* come prefigurazione della crocifissione⁴⁷ – nel IV secolo venne narrato in un'omelia

⁴⁵ GUASTINI 2009; PELIZZARI 2010A; GUASTINI 2011A; GUASTINI 2011B; PELIZZARI 2011, pp. 138-140; GUASTINI 2014.

⁴⁶ BERNHEIMER 1952; STERN 1960, p. 111; ZIBAWI 2003, p. 31, p. 30 fig. 22; ZIBAWI 2005, pp. 86-89; RINI 2003-2004, pp. 94-114; RINI 2006; PASI 2008, p. 53.

⁴⁷ Ad es., JUST., *Dial.*, 120.5, in VISONÀ 1988, pp. 342-343; TERT., *Patient.*, 14,1, in PL 1, 270; TERT., *adv. Marv.*, III, 14, 7, in PL 2, 341. Cfr. RINI 2003-2004, pp. 95-98; RINI 2006, pp. 260-261.

di Potamio di Lisbona, con grande profusione di particolari macabri e truculenti⁴⁸.

Nella cappella dell'Esodo di El Bagawat il profeta, identificato da un'iscrizione non più leggibile, è rappresentato frontalmente, posto nudo su un'asse retta da due cavalletti. Lo affiancano due personaggi vestiti di tuniche bianche, che lo trapassano con una sega, indicata da una schematica linea retta. Questo soggetto è rappresentato anche su un vetro dorato datato al IV secolo, a lungo considerato perduto, ma in realtà ancora esistente e conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford⁴⁹. Il vetro è oggi in condizioni estremamente frammentarie, ma alcune riproduzioni di Garrucci e di Seroux d'Agincourt consentono di affermare che la scena era qui riprodotta secondo una iconografia molto simile a quella della pittura di El Bagawat⁵⁰. La resa formale sembrerebbe essere stata improntata ad un maggiore grado di naturalismo, nella rappresentazione del corpo nudo del profeta e dei rivoli di sangue che fuoriuscivano dalle gambe.

Un caso ancor più significativo è costituito dalle scene dipinte sull'ara di Thaenae, oggetto di un recente studio di Maria Pia Rossignani, Giuseppina Legrottaglie, Remo Cacitti e Gabriele Pelizzari⁵¹.

Rivenuto nel 1912 nella necropoli di Thaenae, attuale Herchir Thina (Tunisia) e datato alla prima metà del IV secolo, l'altare è attualmente conservato nel Museo Archeologico di Sfax. Si tratta di un dado in muratura, cavo all'interno, rivestito di intonaco, con scene figurate sulle quattro facce. Alla faccia superiore si collega un dispositivo in stucco a base triangolare, poggiante su uno zoccolo cilindrico. Tale dispositivo, originariamente comunicante con la parte interna dell'ara, consentiva di far giungere in essa le offerte alimentari destinate ai defunti, con buona pro-

⁴⁸ POTAM., *Tract.* 2, in PL 8, 1415-6; CONTI 1998, p. 149; RINI 2003-2004 pp. 208-209.

⁴⁹ RINI 2003-2004, pp. 104-106; RINI 2006 pp. 261-266 (con bibliografia precedente).

⁵⁰ SÉROUX D'AGINCOURT 1829, tav. XII, n. 27; GARRUCCI 1858 p. 1, tav. I, 2; GARRUCCI 1872, Vol. III, Tav. CLXXI, n. 3. Per un'analisi di queste riproduzioni, cfr. RINI 2003-2004, pp. 104-106; RINI 2006 pp. 261-266.

⁵¹ CACITTI, LEGROTTAGLIE, PELIZZARI, ROSSIGNANI 2011.

babilità di natura principalmente liquida. L'altare era verosimilmente in contatto con il terreno o con le tombe che accoglievano le spoglie dei defunti⁵².

Su due delle quattro facce sono rappresentate scene con *damnati* e fiere, rispettivamente un bovino e un orso⁵³. Nel primo caso, vediamo nella parte sinistra del riquadro un grande toro nero, mentre sulla destra una figura virile, vestita di tunica senza cintura, si libra in aria (fig. 6). L'uomo è ferito alla coscia sinistra, da cui sgorga un cospicuo fiotto di sangue che, percorrendo l'intera altezza della scena, giunge fino a terra, tingendo di rosso l'area circostante. Nel secondo lato una figura maschile che indossa una tunica corta si muove verso sinistra, impugnando un serpente nella mano destra, mentre la sinistra è poggiata sulla coscia, ferita. Anche da questa ferita fuoriescono zampilli di sangue, che corrono ai lati della gamba e irrorano il suolo. Nella parte destra avanza all'attacco un grande orso bruno, issato sulle zampe posteriori e con le fauci spalancate (fig. 7).

Queste scene sono state a lungo interpretate come rappresentazioni di *damnatio ad bestias* o degli spettacoli che venivano condotti nell'arena, in particolare, per quanto riguarda il bovino, il *taurokatapsion*, vale a dire il salto mortale sul toro. Tuttavia, l'analisi congiunta dell'iconografia dei due riquadri, come delle altre facce dell'ara, ove si vedono una nave traghettata da una figura alata (anima che raggiunge il paradiso o angelo psicopompo) e un uomo con due lance⁵⁴, e infine la considerazione del possibile significato di queste pitture in un contesto funerario portano a interpretare tale apparato pittorico in senso cristiano, vedendo nelle due scene con uomini e fiere la rappresentazione di episodi di martirio. Remo Cacitti, sulla scorta di un'accuratissima e affascinante ricostruzione del contesto storico-culturale dell'Africa tardo-romana e cristiana, ha proposto di

⁵² Sulla struttura dell'ara e la sua funzione, cfr. ROSSIGNANI 2011.

⁵³ Su queste scene, cfr. LEGROTTAGLIE 2011.

⁵⁴ Diversamente interpretata da Giuseppina Legrottaglie, che lo definisce «doriforo», e da Remo Cacitti, che preferisce qualificarlo come «niceforo», la figura è in ogni caso collegabile alla lotta sostenuta dai martiri. Cfr. LEGROTTAGLIE 2011, pp. 63-68; CACITTI 2011, pp. 93-98.

riconoscere in queste pitture una rappresentazione in compendio di una delle più celebri *passiones* prodotte in Africa in età paleocristiana, quella di Perpetua e Felicita⁵⁵. La *passio Perpetuae et Felicitatis* narra il martirio di cinque catecumeni, Revocato, Felicita, Saturnino, Secondolo e Vibia Perpetua, e del loro diacono Saturo, giustiziati nell'arena di Cartagine nel marzo dell'anno 203⁵⁶. Secondo l'analisi di Cacitti, la figura che tenta di fuggire dall'orso deve essere identificata con Saturo, mentre quella incornata dal toro e sbalzata in aria è Perpetua⁵⁷. Questa suggestiva proposta resta oggetto di discussione fra gli studiosi, in quanto le scene rappresentate non rispecchiano in modo preciso il testo della *Passio*, ma fonderebbero insieme elementi tratti da diversi episodi⁵⁸. Resta tuttavia forte la connessione messa in

⁵⁵ CACITTI 2011.

⁵⁶ Ad eccezione di Secondolo, morto successivamente in prigione. *Ivi*, p. 76.

⁵⁷ Per l'identificazione di Saturo: *ivi*, pp. 76-82. La proposta poggia su alcuni elementi. Anzitutto, l'orso: secondo il racconto della *Passio*, era la fiera che Saturo più detestava e temeva. Nelle sue esperienze di tortura, dopo essere scampato a un cinghiale, venne legato ad un palo per essere esposto ad un orso, che tuttavia rifiutò di uscire dalla gabbia. In secondo luogo, il serpente impugnato con la mano destra: nella sua prima visione, Perpetua vede una scala che conduce al cielo; ai suoi piedi sta un serpente che tenta di impedire la salita; Saturo precede Perpetua nell'ascesa e, giunto in cima, la esorta a guardarsi dal serpente; il gesto di impugnare il rettile può alludere alla vittoria da lui conseguita. Quindi, il sangue: Saturo ne perse talmente tanto che la folla, schernendolo, gli augurò che il bagno gli fosse salutare, come in effetti fu per il martire. Infine, il gesto di poggiare la mano sulla coscia ferita: Saturo, prima di morire, intinse nella sua ferita un piccolo anello, che donò al *miles* Pudente come preziosa reliquia del suo sangue. Per quanto riguarda invece Perpetua: *Ivi*, pp. 82-92. A sostegno di questa identificazione si possono citare i seguenti elementi. Il toro: nella *Passio*, Perpetua e Felicita vennero esposte ad una *ferocissimam vaccam*. La tunica priva di cintura: corrisponde all'indumento fatto indossare alla martire prima di scendere nell'arena. Le sembianze virili: alla vigilia del martirio, Perpetua ricevette un'ultima visione, in cui doveva combattere contro un egiziano (il diavolo). Prima del combattimento venne massaggiata e cosparsa di olio, e così «*masculus facta sum*». Del resto, la convinzione che l'anima interiore non fosse né uomo né donna e che quest'ultima, tramite la prova del martirio, conquistasse la virilità, era diffusa fra i Padri, sulla scorta di alcuni passi paolini. Il sangue che zampilla dalla coscia: Perpetua, nell'ultimo combattimento, venne ferita proprio alla coscia.

⁵⁸ Giuseppina Legrottaglie esprime riserve sull'interpretazione di Cacitti, ritenendo che non si possa stabilire con certezza se le facce dell'altare mostrino «una esperienza reale, il destino individuale di un defunto, o piuttosto una storia esemplare; se si faccia riferimento alle vicende di uno o più martiri»: LEGROTTagLIE 2011, p. 69. Anche Serena La Mantia

luce da Cacitti tra questo monumento e il culto martiriale fiorentino nell'Africa Latina. Lo studioso ha anche proposto di collegare l'ara all'ambito donatista, e in particolare ai circoncellioni⁵⁹.

Gli 'agonistici' o circoncellioni erano una frangia estrema del movimento donatista, presente in Africa fin dalla prima metà del IV secolo e stigmatizzata da Agostino di Ippona e Ottato di Milevi. Portavano avanti istanze di lotta e rivendicazione sociale ed agitarono la vita politica e religiosa africana fino all'invasione vandala. Spinti dal desiderio del martirio, praticavano su larga scala il suicidio volontario, gettandosi in burroni e crepacci. Erano fortemente avversati dalla parte cattolica – che ne ha censurato la voce, tramandandone un ritratto sicuramente parziale e caricaturale – sia sul piano politico, dove erano accusati di sedizione ed eversione, che su quello religioso, poiché si rimproverava loro di strumentalizzare le pratiche cultuali con furia dissacrante. I circoncellioni erano particolarmente devoti al culto dei martiri, sia quelli venerati in tutto il mondo cristiano che quelli interni al movimento, dei quali conservavano il sangue. Il nome deriva proprio dall'assidua frequentazione delle 'celle', i siti martiriali che punteggiavano il territorio africano⁶⁰. Secondo Cacitti, l'ara di Thaenae potrebbe essere una di queste celle, dove i donatisti praticavano la condivisione di farinata, pane e vino e la coreusi sulle tombe, e, stando alle accuse dei loro detrattori, si abbandonavano a canti e danze sfrenate, conferendo un andamento orgiastico alla liturgia martiriale. Nell'area sottostante al monumento potevano essere stati sepolti fedeli donatisti – o circoncellioni – , forse devoti al culto di Perpetua e dei suoi

non condivide l'identificazione delle figure con i protagonisti della *Passio Perpetuae et Felicitatis*. La studiosa ritiene che le quattro scene mostrino lo stesso personaggio, ovvero un martire che si prepara alla lotta, affronta i due episodi di *damnatio ad bestias* e infine si appresta a ricevere il premio celeste, mentre la sua anima naviga verso il Paradiso. LA MANTIA 2013, pp. 295-296. CANETTI 2014, p. 305, giudica molto suggestiva la proposta di Cacitti, pur non sciogliendo del tutto le riserve in merito.

⁵⁹ CACITTI 2011, pp. 103-135.

⁶⁰ CACITTI 2006; CACITTI 2011, pp. 115-117.

compagni, alcune reliquie dei quali erano plausibilmente giunte a *Thaenae*.

Per la copiosa profusione di sangue, le due scene di martirio dell'ara di Sfax sono quanto di più vicino possiamo trovare, nell'orizzonte del IV secolo, al passo sopra ricordato di Asterio. Eppure, per la stessa ragione esse rappresentano una vistosa eccezione nel panorama delle rappresentazioni martiriali paleocristiane, da considerare alla luce del particolare contesto che l'ha prodotta, quello dell'Africa cristiana assetata del sangue dei martiri e dilaniata dai contrasti fra cattolici e donatisti. Il collegamento con il culto martiriale donatista e i suoi presunti o reali eccessi potrebbe spiegare la diffidenza di Agostino verso le pitture cristiane – Cacitti ritiene che ancora nel novero dei circoncellioni siano da cercare i «sepulcrorum et picturarum adoratores»⁶¹ – anche se non va dimenticato che almeno in un'occasione il vescovo di Ippona mostra la sua ammirazione per una pittura rappresentante il martirio di santo Stefano, che definisce «dulcissima»⁶². Da notare, comunque, che anche nel caso dell'ara di *Thaenae* la vicenda martiriale è condensata in una rappresentazione essenziale e sintetica.

Sulle omelie e sulle immagini di martirio prodotte in età paleocristiana viene puntata fortemente l'attenzione durante la controversia iconoclasta dei secoli VIII e IX. Nei confronti di esse, gli iconofili si pongono in assoluta continuità con l'atteggiamento dei Padri.

I vescovi convenuti al concilio Niceno II nel 787 danno ampio spazio al tema del coinvolgimento sentimentale provato davanti alle immagini – le quali producono per così dire uno *shock* emotivo che non è fine a se stesso, ma è strettamente connesso a finalità di carattere etico e pratico, poiché guida il fedele sulla

⁶¹ *Ivi*, pp. 121-122. Su questa identificazione mantiene alcune riserve CANETTI 2014, pp. 305-306. Si deve ricordare che Agostino parla di adoratori di colonne e pitture anche in uno dei sermoni nuovi scoperti da Francois Dolbeau nella Biblioteca di Maganza nel 1990: AUG., *Serm, 198 augm. (Dolbeau 26)*, in DOLBEAU 1996, p. 379. Al riguardo, si veda anche BROWN 1998.

⁶² AUG., *Serm, 316 augm 5*, in PL 38, 1434.

via della conversione e della virtù. All'inizio della quarta sessione vengono lette alcune testimonianze riconducibili a questo argomento: fra di esse, c'è l'*Homilia XI* su S. Eufemia di Asterio di Amasea. Commentando questi brani, i padri conciliari danno un forte risalto alla reazione emotivamente partecipata dell'osservatore nella contemplazione dell'immagine⁶³. Particolare enfasi è posta in questo senso proprio sull'omelia di Asterio⁶⁴, dopo la lettura della quale Teodoro, vescovo di Catania, afferma: «Il beato maestro Asterio, ispirato da Dio, ha illuminato, come stella radiosa, i cuori di noi tutti». Il testo viene letto altre due volte durante i lavori del concilio, dapprima nella sesta sessione, poi nell'ottava e conclusiva nel palazzo della Magnaura, nel corso della quale sono nuovamente evocate alcune testimonianze ritenute particolarmente significative ed efficaci per ricapitolare brevemente il pensiero ortodosso sulle immagini⁶⁵. Anche Niceforo, patriarca di Costantinopoli allo scoppio della seconda fase dell'iconoclastia e autore di numerosi e corposi scritti in difesa delle immagini sacre, riserva una speciale attenzione alla figura del vescovo di Amasea. Prima di citare per esteso l'omelia su S. Eufemia nella sua *Refutatio et Eversio* – dove prende in esame un gran numero di testimonianze patristiche per confutare l'*Horos* del concilio iconoclasta dell'815 – chiama Asterio sulla scena, esortandolo a contemplare ancora una volta la pittura e ad emozionarsi per l'arte del pittore⁶⁶. All'interno del trattato, il patriarca concede ampio spazio al tema delle immagini di martirio⁶⁷. Il suo interesse per questo genere di pitture è

⁶³ Possiamo ricordare anche i seguenti passi: oltre al passo di Gregorio di Nissa sulle immagini del sacrificio di Isacco, il *De sancto Meletio Antiocheno* di Giovanni Crisostomo, l'*Homilia De Legislatore* di Severiano di Gabala, l'*Epistola ad Acacium episcopum Scythopolis* di Cirillo di Alessandria, il carme *De virtute* di Gregorio Nazianzeno. Cfr. MANSI XIII, 8-17; DI DOMENICO 2004, pp. 161-167.

⁶⁴ MANSI XIII, 20; DI DOMENICO 2004, pp. 167-168. Il risalto dato all'*Homilia XI* di Asterio negli Atti del Concilio Niceno II è stato rilevato anche da: CASTELLI 2000, pp. 464-468; ANDALORO 2006, pp. 109-111.

⁶⁵ MANSI XIII, 16-17; DI DOMENICO 2004, pp. 165-167; MANSI XIII, 308 A-309 D; DI DOMENICO 2004, pp. 337-338; MANSI XIII, 417, DI DOMENICO 2004, p. 419

⁶⁶ NICEPHORUS I, *Refutatio et eversio*, in FEATHERSTONE 1997, 105, 84-87, p. 187.

⁶⁷ A questo riguardo, mi sia consentito rimandare a BORDINO 2012, pp. 577-585.

testimoniato anche dall'impegno profuso nel cercare nuove testimonianze. Egli cita infatti alcuni brani meno conosciuti, come quelli tratti da una *Homilia in Job* del Crisostomo e da un discorso *In sanctum Basiliscum* attribuito a Gregorio di Nissa. Sono frammenti molto brevi, che fanno genericamente riferimento ai *pathémata*, alle sofferenze del martire dipinte sulla parete: e poiché sono noti solo attraverso il canale di trasmissione di età iconoclasta, non si può escludere che in essi vadano identificate delle falsificazioni iconofile⁶⁸.

Ponendo l'attenzione sulle immagini martiriali, i difensori delle immagini intendono rovesciare la tesi avanzata dai loro oppositori nei due concili iconomachi del 754 e dell'815: ovverossia che le immagini sono materia morta, poiché le vere *émpsykoi eikónes* dei santi sono i ritratti spirituali delle loro imprese e delle loro virtù, ricostruibili attraverso gli scritti⁶⁹. A sostegno di questa visione gli iconoclasti avevano citato testimonianze patristiche, attribuite a Teodoto di Ancyra, Basilio di Seleucia, Anfiloquio di Iconio, Gregorio Nazianzeno e Giovanni Crisostomo. Niceforo, come aveva già fatto il concilio Niceno II, respinge alcuni di questi passi come falsificazioni, mentre in altri casi tenta di dimostrare come l'ostilità che gli autori di età paleocristiana sembrerebbero manifestare contro le immagini sia solo apparente⁷⁰. Per il patriarca, tuttavia, l'argomento più forte contro la

⁶⁸ NICEPHORUS I, *Refutatio et eversio*, in FEATHERSTONE 1997, 93, 3-14, 103, 2-7, pp. 174-175, 183. Il frammento su san Basilio si trova anche nei florilegi iconofili dei codici Paris. BnF gr. 1115, Mosq. Synod. 265 e Venezia Marc. gr. Z 573 ed è quindi probabile che Niceforo lo abbia desunto dal florilegio che costituiva il prototipo di queste raccolte e che doveva essere stato portato a Costantinopoli dai legati papali poco prima del Concilio Niceno II. La raccolta conteneva anche un frammento attribuito a Cirillo di Alessandria, e non altrimenti individuato, pure conservato nei tre manoscritti e molto simile a quelli delle omelie *In Job* e *In Sanctum Basiliscum*. Su questo florilegio, cf. ALEXAKIS 1996. Per i frammenti attribuiti a Gregorio di Nissa e Cirillo di Alessandria, cfr. *Ivi*, Appendix 2, p. 321 (n. 52), 341 (n. 51), p. 344 (n. 12); p. 323 (n. 63), p. 341 (n. 50), p. 343 (n. 1).

⁶⁹ È la cosiddetta «ethical theory of images», per la quale si vedano: ALEXANDER 1953; ANASTOS 1954; ANASTOS 1955; ALEXANDER 1958.

⁷⁰ Riguardo ai passi adottati dagli iconoclasti per sostenere la «ethical theory of images» e al commento di Niceforo sui medesimi all'interno della *Refutatio et eversio*, mi sia consentito rinviare a BORDINO 2012, pp. 583-584.

«ethical theory of images» restano proprio le pitture rappresentanti scene di martirio: e così, ricorrendo ancora una volta alle parole di Asterio, egli ribadisce che «i pittori fanno quadri quasi viventi» (οἱ ζωγράφοι ἐμψύχους ὀλίγου δέοντος ἐργάζονται πίνακας)⁷¹.

Come ha osservato Maria Andaloro, se si considerano gli sviluppi dell'arte cristiana e bizantina intercorsi fra IV e VIII secolo, e in particolare il sorgere di assetti compositivi e configurazioni stilistiche da collegare alla matrice dell'astrazione, profondamente distanti dal naturalismo di derivazione classica ed ellenistica, potrebbe apparire strano che gli iconofili non abbiano sentito la necessità di inventare un lessico nuovo, ma piuttosto abbiano continuato a menzionare immagini così vicine al vero che sembrano sul punto di prendere vita, muoversi, respirare, parlare. Ma, come già era avvenuto in età paleocristiana, le descrizioni improntate alle categorie dell'*enargeia* e della *mimesis* rivelano la focalizzazione sul ruolo del soggetto e sulla possibilità, per l'osservatore, di entrare in contatto con il prototipo, a cui l'immagine è legata da una relazione indissolubile, nel segno dell'inerenza⁷². Il modello di fruizione empatica proposto dalle omelie dei Padri è ancora valido nell'VIII secolo, applicabile a tutte le immagini, anche alle icone, che avevano conosciuto una sensibile diffusione a partire dall'età postgiustiniana⁷³.

Per quanto riguarda in particolare le rappresentazioni del martirio, alcuni riferimenti al loro carattere sintetico negli atti del Concilio Niceno II potrebbero rivelare che i padri conciliari erano consapevoli dello scarto esistente fra i testi e le immagini di età paleocristiana, nonché fra queste ultime e le pitture eseguite in tempi più recenti⁷⁴. A Roma i cicli narrativi agiografici

⁷¹ NICEPHORUS I, *Refutatio et eversio*, in FEATHERSTONE 1997, 108, 42-52, pp. 191-192.

⁷² Come osserva, oltre a ANDALORO 2006 pp. 109-111, anche HALDON 1997, pp. 422-424.

⁷³ KITZINGER 1954 (1992); BELTING 1990 (2001).

⁷⁴ Così, nella lettera del patriarca Germano a Tommaso di Claudiopoli, declamata nel corso della quarta sessione, si legge: «La rappresentazione che riproduce in maniera simile la figura di colui che viene dipinto su un'icona, diventa per noi che la vediamo una coincisa e, per così dire, essenziale narrazione delle azioni da lui compiute». Il

tornarono ad avere particolare fortuna proprio nei secoli VIII e IX⁷⁵. La lettura degli scritti patristici nei circoli iconofili potrebbe aver contribuito a far risorgere l'interesse per questo genere di immagini, nonché a mettere a punto rappresentazioni molto più vivide ed articolate di quelle paleocristiane, per la volontà di adeguarle alle descrizioni ricche di *pathos* fornite dai testi. Una trasformazione di questo genere è stata suggerita da Henry Maguire per l'iconografia dei Quaranta Martiri di Sebaste⁷⁶. Ed è stato più volte notato come le storie dei SS. Quirico e Giulitta (fig. 8), dipinte nella cappella di Teodoto in S. Maria Antiqua al tempo di papa Zaccaria (741-752), pur seguendo da vicino la *passio* dedicata ai due santi, presentino sorprendenti analogie con l'*ekphrasis* del martirio di S. Eufemia di Asterio di Amasea⁷⁷. Il ciclo include infatti alcuni episodi paragonabili al testo dell'omelia. Sulla parete sinistra, Giulitta viene condotta davanti

vescovo iconoclasta pentito Teodosio di Amorio, dando lettura del proprio memoriale durante la prima sessione, afferma: «Ugualmente approvo che siano rappresentate le storie dei santi e illustrissimi apostoli, dei profeti e dei martiri, affinché in una sintesi pittorica siano conosciuti i loro combattimenti e le loro lotte, a incitamento e istruzione dei popoli, soprattutto dei più semplici». Cfr. rispettivamente: MANSI XIII, 113; DI DOMENICO 2004, p. 221; MANSI XII, 1014; DI DOMENICO 2004 p. 71.

⁷⁵ Per i cicli pittorici dell'VIII secolo romano, si veda JESSOP 1999. Ad essi bisogna aggiungere gli affreschi presenti nel campanile della basilica di Santa Prassede, già transetto: vi sono raffigurate storie dei martiri Crisanto e Daria, Claudio e Ilaria, Giasone e Mauro, Giuliano e Basilissa, Celso, Prassede. Cfr. PENNESI 1998; PENNESI 2006. Queste pitture furono eseguite al tempo di papa Pasquale I (817-824), promotore di una imponente campagna di valorizzazione del culto dei santi, attraverso la traslazione di un gran numero di reliquie dai cimiteri extraurbani ai santuari all'interno delle mura, la riedificazione e la decorazione delle chiese di santa Prassede e santa Cecilia in Trastevere. Per la politica di Pasquale, cfr. GOODSON 2010, con bibliografia precedente. Pasquale è anche autore di una lettera in greco, inviata all'imperatore bizantino Leone V l'Armeno allo scoppio della seconda fase dell'iconoclastia: in essa, tuttavia, non è trattato il tema delle immagini di martirio. Per la lettera di Pasquale, cfr. ENGLÉN 2003.

⁷⁶ MAGUIRE 1974, pp. 120-121; MAGUIRE 1981, pp. 34-41. Cfr. anche BORDINO 2012, pp. 581-582 (con bibliografia precedente).

⁷⁷ Per la cappella di Teodoto: ROMANELLI, NORDHAGEN 1964 (1999), pp. 44-45; WEITZMANN 1966A, pp.151-177; WEITZMANN 1966B, pp. 1-24; THIERRY 1971 pp. 52-54; WEITZMANN 1972, pp. 45-91; MATTHIAE, ANDALORO 1987, pp. 141-148, p. 268; BELTING 1987, pp. 55-69; RETTNER 1995; TETERIATNIKOV 1993, pp. 37-46; JESSOP 1999, pp. 243 ss. La vicinanza fra le storie della cappella di Teodoto e l'omelia di Asterio è stata sottolineata da H. Belting, ma anche da ALFANI 2006 p. 10.

al giudice, seduto in trono; anche il piccolo Quirico viene portato al cospetto del magistrato e, benché gli venga tagliata la lingua, miracolosamente parla. Entrambi i santi sono poi raffigurati in prigione, inquadrati da un finestrone. Sulla parete opposta si succedono le scene di tortura vera e propria. La madre e il figlio sono posti all'interno di una padella con olio bollente. Quindi, Quirico subisce due diversi tipi di supplizio. Gli aguzzini conficcano dei chiodi nella sua testa, ma poiché il piccolo martire è ancora vivo, viene fatto roteare in aria e portato a schiantarsi su dei gradini vicini. Questo pannello fa venire in mente, nonostante la differenza della forma di martirio, quella in cui, nel testo di Asterio, gli aguzzini attaccano la santa con martello e tenaglie.

Agli albori del IX secolo le rappresentazioni martiriali tornano in auge anche a Costantinopoli. Purtroppo non abbiamo testimonianze materiali conservate, tuttavia varie fonti sembrano confermare una certa diffusione di immagini e cicli dedicati ai martiri, verosimilmente realizzati prima dello scoppio della seconda ondata iconoclasta nell'814-15. Intanto lo stesso Niceforo fa riferimento ad immagini dei martiri che sono state distrutte dagli iconomachi⁷⁸. Teodoro Studita menziona una pittura nella quale è raffigurato il martirio di Giovanni il Battista⁷⁹.

Giova tuttavia ricordare soprattutto la *Vita Tarasii* di Ignazio il Diacono, dove viene descritto quello che sembra essere un ciclo pittorico commissionato da Tarasio, patriarca che presiedette il concilio Niceno II⁸⁰. Il ciclo, che poteva forse decorare una

⁷⁸ Nel terzo Antirretico Niceforo accusa gli iconoclasti di cancellare le immagini dei santi, che mostrano le loro imprese gloriose, dai libri, dalle pitture su tavola, dalle chiese: Cfr. NICEPHORUS I, *Antirretici*, III, in PG 100, 477 B; MONDZAIN 1989, pp. 258-259. Il passo è ricordato anche da anche BRUBAKER 1999, p. 257.

⁷⁹ THDR. STUD., *Or.*, VIII, in PG 99, 768 A-B. Cfr. anche BRUBAKER, HALDON 2011, pp. 228-230.

⁸⁰ IGNATIUS DIACONUS, *Vita Tarasii patriarchae*, in HEIKEL 1891, p. 413,35-419,7; EFTHYMIADIS 1998, pp. 169-168; traduzione francese in WOLSKA-CONUS 1980, pp. 247-254; traduzione inglese in ŠEVČENKO 1984; uno studio iconografico di esso è offerto da WALTER 1980. Sul ruolo delle immagini di martirio e più in generale sulla percezione del visivo nella Bisanzio di inizio IX secolo, si veda anche BRUBAKER 1999, pp. 43 ss.

cappella dedicata a tutti i martiri dove venne sepolto lo stesso Tarasio, all'interno di un monastero da lui fondato sul Bosforo⁸¹, includeva scene del martirio di diversi santi. Sono nominati esplicitamente solo Tecla e Stefano⁸², ma altri santi possono essere identificati sulla base del supplizio subito.

Nel primo paragrafo si fa probabilmente riferimento a Eleazaro, precettore dei Maccabei, flagellato e poi condannato alla morte sul rogo, nei successivi (2-5) ai sette fratelli che patirono forme di martirio diversificate⁸³; i santi esposti al ghiaccio e al freddo invernale menzionati nel paragrafo 11 sono naturalmente i Quaranta Martiri di Sebaste⁸⁴, mentre il santo attaccato dai leoni nel paragrafo 6 è verosimilmente Ignazio di Antiochia⁸⁵. Alcuni santi erano probabilmente stati scelti proprio perché protagonisti di testi che avevano avuto grande risalto nell'età iconoclasta, come il *De vita et miraculis sanctae Theclae* dello Pseudo Basilio di Seleucia, un capitolo del quale è riportato nel florilegio iconofilo del Parisinus Gr. 1115 e nella *Refutatio et Eversio* di Niceforo⁸⁶, e l'omelia di Basilio sui Quaranta martiri di Sebaste⁸⁷. Altri, negli scritti contemporanei vengono accostati ai difensori delle immagini, celebrati alla stregua di nuovi martiri. Così, ad esempio, sia Santo Stefano il Giovane, nella vita a lui dedicata dal diacono Stefano, sia il patriarca Niceforo, nella biografia scritta da Ignazio Diacono, sono paragonati al protomartire Stefano⁸⁸. La lapidazione di quest'ultimo è raffigurata, nella seconda metà del

⁸¹ ŠEVČENKO 1984; BRUBAKER 1999, p. 257.

⁸² WOLSKA-CONUS 1980, p. 250 (par. 14).

⁸³ WOLSKA-CONUS 1980, pp. 248-249 (parr. 1-5); WALTER 1980, pp. 257-258.

⁸⁴ WOLSKA-CONUS 1980, p. 250; WALTER 1980, p. 257.

⁸⁵ WOLSKA-CONUS 1980, p. 249; WALTER 1980, p. 257.

⁸⁶ BAS. SEL., *V. Thecl.*, in DAGRON 1978, 416,4-417,56; NICEPHORUS I, *Refutatio et eversio*, in FEATHERSTONE 1997, 113, 10-58, pp. 198-200. Il passo è citato, in una versione più breve, nei florilegi iconofili dei codici Parisinus Gr. 1115 (fol. 261 v-262) e Venet. Marc. Gr. 573, fol. 14-15; ALEXAKIS 1996, *Appendix II*, cit. n. 87, p. 327; *Appendix 4*, cit. n. 36, p. 347.

⁸⁷ Che conteneva, come abbiamo già ricordato, una delle citazioni più frequenti degli iconofili. Cfr. nota 13.

⁸⁸ Per la Vita di Santo Stefano il Giovane, cfr. PG 100, 1124B; per quella di Niceforo, DE BOOR 1880, p. 204, l. 8. Cfr. anche ALEXANDER 1977, p. 260.

IX secolo, in una miniatura del codice vaticano della *Topographia Christiana* di Cosma Indicopleuste⁸⁹.

Teodoro Studita, in una lettera, invita Salomone, la madre dei Maccabei, a portare soccorso agli iconofili, assieme ai santi Cipriano e Giustina⁹⁰.

Nel passo della *Vita Tarasii* i paragrafi dedicati ai Maccabei meritano particolare attenzione per la singolare congruenza che si riscontra fra questo testo e una pagina miniata del famoso codice con le Omelie di Gregorio Nazianzeno prodotto a Costantinopoli attorno all'880 (ms *Graec.* 510)⁹¹. Il manoscritto, che contiene anche rappresentazioni del martirio degli apostoli, di Zaccaria, Cipriano e del profeta Isaia⁹² (fig. 9), a folio 340r mostra, all'interno di una griglia formata da nove riquadri, il martirio di Eleazaro, dei sette fratelli Maccabei e della loro madre (fig. 10). Atroci e diversificate sono le forme di tortura a cui sono sottoposti i sette fratelli. Tre riquadri corrispondono ad altrettanti paragrafi del passo della *Vita Tarasii*, e in un caso si tratta di un supplizio che non è attestato da nessun'altra fonte, incluso il IV libro dei Maccabei⁹³.

⁸⁹ Cfr. STORNAJOLO 1908, tav. 47; BRUBAKER, HALDON 2011, p. 229. Per la bibliografia sul Vat. Gr. 699, si rinvia a BRUBAKER 2006, che ha proposto una lettura in chiave iconofila di alcune miniature del manoscritto.

⁹⁰ ALEXANDER 1977, p. 261; BRUBAKER 1999, p. 142.

⁹¹ Per questo manoscritto lo studio fondamentale è BRUBAKER 1999, con bibliografia precedente.

⁹² I martiri degli apostoli sono raffigurati a folio 32v; quello di Zaccaria a folio 237r; quello di Cipriano a folio 332v; quello di Isaia a folio 347v. Cfr. BRUBAKER 1999, rispettivamente: pp. 245-57; fig. 8; fig. 18; pp. 141-144; fig. 33; 260-262; fig. 35. Il martirio di Isaia è particolarmente interessante per la possibilità di confronto con le scene paleocristiane. La miniatura segue la tradizione iconografica ormai consolidata, ma ci sono alcuni punti di divergenza: Isaia non è stante, ma inginocchiato, e con la mano si oppone alla sega incumbente sul suo capo. È inoltre presente anche Manasse. Nel X secolo il martirio del profeta venne raffigurato anche nel libro greco di Isaia conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Gr. 755). La composizione è simile a quella del Paris gr. 510, ma se ne distingue in quanto a piena pagina, nonché per l'ambientazione paesaggistica. Weitzmann riteneva che la miniatura del libro vaticano di Isaia fosse stata eseguita sul modello di quella del codice parigino delle Omelie del Nazianzeno, ipotesi avversata da Lowden. Cfr. WEITZMANN 1935, pp. 12-13, fig. 62; LOWDEN 1988, p. 68, fig. 37; BRUBAKER 1999, p. 261; RINI 2006, pp. 266-267.

⁹³ WALTER 1980, pp. 257-259; BRUBAKER 1999, pp. 257-260; fig. 34.

Secondo Christopher Walter, a Costantinopoli all'inizio del IX secolo era stato creato un ciclo di scene martiriali che avrebbe fatto da modello sia per la sequenza pittorica commissionata da Tarasio che per le miniature del codice *Graecus* 510, nonché per altri manoscritti successivi⁹⁴. Si può tuttavia anche pensare – con Leslie Brubaker – che proprio il ciclo descritto da Ignazio il Diacono abbia fatto da modello per la pagina del Paris *Graecus* 510: ammesso che fosse ancora visibile, poteva infatti rappresentare un autorevole punto di riferimento nella seconda metà del secolo, non solo in virtù del ruolo che Tarasio aveva avuto al concilio Niceno II, ma anche per la sua parentela con il patriarca Fozio, il cui interesse per la questione delle immagini all'indomani della controversia iconoclasta è ben noto⁹⁵.

In una celebre omelia in cui descrive un mosaico con la Vergine inaugurato a Costantinopoli nel sabato santo dell'anno 867, ge-

⁹⁴ WALTER 1980. Walter ha identificato confronti iconografici con altri manoscritti, in particolare con il celebre Menologio di Basilio II e i salteri Londin. Additional 19352 e Vatic. Barb. graec. 372. Il martirio dei Maccabei viene frequentemente rappresentato, a partire dal tardo nono secolo, nei codici delle omelie di Gregorio Nazianzeno, che aveva dedicato un'orazione ai Maccabei. Tuttavia, sia nel Paris Gr. 510 che nel Paris. Coisl. 239, si rappresenta solo la flagellazione di Eleazaro e non la sua morte fra le fiamme, che si vede invece nel Mosquensis 146. La più antica rappresentazione del martirio di Ignazio è nel Menologio di Basilio II, p. 258; si trova poi nel Londin. Additional 19352, f. 127, e nel Vatic. Barb. graec. 372, f. 162 v. Cicli dedicati ai Quaranta Martiri si trovano nel Londin. Additional 19352, f. 81 r-v, e nel Vatic. Barb. graec. 372, f. 107 r-v. Il ciclo è dipinto anche nella chiesa di S. Sofia di Ochrida (XI secolo) (assieme al martirio del Battista e degli Apostoli): cfr. BABIČ 1969 pp. 116-121. Tecla fra le belve è rappresentata nel Menologio di Basilio II (Vatic. Graec. 1613, p.64) e nel Londin. Additional 11870, f. 174 v. Le più antiche raffigurazioni del martirio di Stefano in ambito bizantino sono ancora nel Menologio di Basilio II (Vatic. Graec. 1613, p. 275) e nel codice vaticano della *Topographia Christiana* di Cosma Indicopleuste: Vatican. Graec. 699, f. 82. Per il Paris. Gr. 510: BRUBAKER 1999, con bibliografia precedente. Per il Vatican. Graec. 699, STORNAJOLO 1908; BRUBAKER 2006, con bibliografia precedente. Per il Menologio di Basilio II si vedano: STORNAJOLO 1907; D'AIUTO 2008, con bibliografia precedente. Per il Londin. Additional 19352, DER NERSESSIAN 1970. Per l'ipotesi sul ciclo realizzato a Costantinopoli, modello sia per il ciclo commissionato da Tarasio che per i manoscritti successivi, cfr. WALTER 1980, p. 258.

⁹⁵ BRUBAKER 1999, pp. 260-261. Per il rapporto fra Fozio e la controversia iconoclasta, cfr. DVORNIK 1953.

neralmente identificato con il mosaico absidale della basilica di Santa Sofia, Fozio parla anche delle immagini martiriali, che offrono del martirio una rappresentazione più vivida di quelle delle fonti scritte⁹⁶. Non meno dell'immagine della Vergine, descritta come parlante e spirante vita, queste rappresentazioni attestano, secondo lui, il potere della vista e la sua superiorità sulla scrittura. Le parole del patriarca non ci consentono di identificare un ciclo pittorico specifico, esistente in Santa Sofia o altrove.

Tuttavia, la popolarità delle immagini di martirio nell'arte monumentale della capitale agli albori dell'era macedone è testimoniata da un passo della *Vita Basilii*, da cui apprendiamo che l'imperatore Basilio I aveva fatto eseguire scene di martirio nel portico della Nea Ekklesia⁹⁷.

Il testo di Fozio ci conduce dalla crisi iconoclasta ad una stagione in cui, dopo il ristabilimento del culto delle immagini, è in atto un processo di riorganizzazione della decorazione dell'edificio ecclesiastico, all'interno della quale trovano posto ampie serie di figure di santi più che le scene martiriali⁹⁸. Tuttavia, la devozione per i martiri e l'ampia attività di raccolta e sistemazione di materiali agiografici contribuiranno a tenere viva l'attenzione sul tema del martirio nell'epoca della dinastia macedone⁹⁹.

⁹⁶ PHOT., *Hom.*, XVII, 2, 5. Per il passo sul mosaico con la Vergine: LAOURDAS 1959 167.14-17. Per il passo sulle immagini di martirio: *Ivi*, 170.21-24; MANGO 1958, p. 294; MANGO 1972, p. 189. Sul problema dell'identificazione del mosaico descritto da Fozio con quello dell'abside di Santa Sofia, cfr.: OIKONOMIDIS 1985; GUIGLIA GUIDOBALDI 2007, con bibliografia precedente; DASKAS 2011.

⁹⁷ THEOPHANES CONTINUATUS, *Chronographia*, 86.1-8, in BEKKER 1838, p. 328.

⁹⁸ Per l'illustrazione del cosiddetto programma classico mediobizantino, un punto di riferimento ineludibile è ancora costituito da DEMUS 1947. Per le figure dei santi, incluse in quella che lo studioso chiama «third zone» dell'edificio ecclesiastico, vale a dire volte e superfici degli archi minori, nonché le parti basse delle pareti, cfr. in particolare pp. 26-29.

⁹⁹ Non mi è possibile, qui, soffermarmi adeguatamente sull'interesse per i martiri e per la rappresentazione del martirio in età macedone, tema che mi propongo di approfondire in altra sede. Mi limito a ricordare, per quanto riguarda l'ampia attività di raccolta e rivisitazione di testi agiografici - con la finalità di assemblare vaste antologie destinate ad uso liturgico - l'elaborazione del Sinassario di Costantinopoli e del Me-

nologio di Simeone Metafraste. Per il Sinassario, cfr. DELEHAYE 1902; LUZZI 1995; per il Menologio metafrastiano, HØGEL 2002. Alcune edizioni illustrate del Metafraste prodotte in età mediobizantina contengono scene di martirio: per esse si rimanda a PATTERSON ŠEVČENKO 1990. E, come straordinaria attestazione dell'interesse della corte costantinopolitana per la rappresentazione del martirio, basti menzionare il gran numero di scene martiriali incluse nel Menologio di Basilio II, raffiguranti con ricchezza di dettaglio le più svariate e atroci forme di tortura. Per questo eccezionale manoscritto, realizzato a Costantinopoli tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo, cfr. STORNAJOLO 1907; D'AIUTO 2008.

Bibliografia

- ALEXAKIS 1996 = A. ALEXAKIS, *Codex Parisinus Graecus 1115 and its archetype*, Washington D.C. 1996 (Dumbarton Oaks Studies, 34).
- ALEXANDER 1953 = P.J. ALEXANDER, *The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and Its Definition (Horos)*, in «Dumbarton Oaks Papers», 7, 1953, pp. 35-66.
- ALEXANDER 1958 = P.J. ALEXANDER, *Church Councils and Patristic Authority the Iconoclastic Councils of Hieria (754) and St. Sophia (815)*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 63, 1958, pp. 493-505.
- ALEXANDER 1977 = P. J. ALEXANDER, *Religious Persecution and Resistance in the Byzantine Empire of the Eighth and Ninth Centuries: Methods and Justifications*, in «Speculum», 52, no. 2, Apr., 1977, pp. 238-264.
- ALFANI 2006 = E. ALFANI, *Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente*, in *Pittura murale del Medioevo lombardo: ricerche iconografiche: l'alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, a cura di P. Piva. Milano 2006, pp. 9-29.
- ALICI, PIERETTI 1997 = *Polemica con i Manichei: testo latino dell'edizione Maurina confrontato con il Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, Sant'Agostino*, vol. I, *I costumi della Chiesa cattolica e i costumi dei Manichei - Le due anime - Disputa con Fortunato - Natura del bene*, introd. generale di François Decret; trad. e note di Luigi Alici, Antonio Pieretti, *Opere di Sant'Agostino. Parte I, Opere polemiche*, Nuova Biblioteca Agostiniana, vol. 13, 1, Roma, 1997.
- ANASTOS 1954 = M. ANASTOS, *The ethical theory of images formulated by the Iconoclasts in 754 and 815*, in «Dumbarton Oaks Papers», 8, 1954, pp. 151-160.
- ANASTOS 1955 = M. ANASTOS, *The argument for iconoclasm as presented by the iconoclastic council of 754*, in *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend, jr.*, ed. by K. Weitzmann, Princeton 1955, pp. 177-188.
- ANDALORO 2006 = M. ANDALORO, *L'ellenismo a Bisanzio. A Roma, a Costantinopoli, nel Novecento*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, 2006, pp. 96-116.
- AVERY 1925 = M. AVERY, *The Alexandrian style at Santa Maria Antiqua*, in «The art bulletin», 7, 1925, 4, pp. 131-149.
- BABIČ 1969 = G. BABIČ, *Les chapelles annexes des églises byzantines: fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris, 1969, pp. 116-121.
- BEKKER 1838 = I. BEKKER, *Theophanes Continuatus, Ioannes Cameniata, Symeon Magister, Georgius Monachus (Corpus scriptorum historiae Byzantinae)* Bonn, 1838, pp. 1-481.

- BELTING 1987 = H. BELTING, *Eine Privatkapelle im frömmittelalterlichen Rom*, in «Dumbarton Oaks Papers», 41, 1987, pp. 55-69.
- BELTING 1990 (2001) = H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, trad. it. *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001.
- BERNHEIMER 1952 = R. BERNHEIMER, *The martyrdom of Isaiah*, in «Analecta Bollandiana», 1952, pp. 19-34.
- BETTI 2001 = F. BETTI, *La chiesa di Santa Maria in via Lata. La decorazione pittorica, Roma dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, a cura di M. S. Arena, P. Delogu, L. Paroli, M. Ricci, L. Saguì, L. Vendittelli, Milano 2001, pp. 450-465.
- BISCONTI 1995A = F. BISCONTI, *Dentro e intorno all'iconografia martiriale: dal vuoto figurativo all'immaginario devozionale*, in *Martyrium in multidisciplinary perspective, Memorial Louis Reekmans*, ed. by Mathijs Lambregt and Peter Van Deun, Leuven 1995, pp. 247-292.
- BISCONTI 1995B = F. BISCONTI, *Riflessi iconografici del pellegrinaggio nelle catacombe romane: genesi e primi sviluppi dell'iconografia martiriale a Roma*, in *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, hrsg. Ernst Dassmann, Münster 1995, pp. 552-558.
- BISCONTI 2000 = F. BISCONTI, *L'immaginario iconografico della devozione martiriale*, in *La comunità cristiana di Roma: la sua vita e la sua cultura dalle origini all'Alto Medio Evo*, a cura di Letizia Pani Ermini, Città del Vaticano 2000, pp. 363-383.
- BISCONTI 2004 = F. BISCONTI, *Appunti e spunti di iconografia martiriale*, in *Studi sancanzianesi: in memoria di Mario Mirabella Roberti*, a cura di Giuseppe Cuscito, Trieste, 2004, pp. 167-190.
- BORDINO 2012 = C. BORDINO, *I Padri della Chiesa e le immagini nella "Refutatio et Eversio" di Niceforo di Costantinopoli*, in *Vie per Bisanzio, Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini* (Venezia, 25-28 Novembre 2009), a cura di A. Rigo, A. Babuin, M. Trizio, Bari 2012, pp. 573-592.
- BORDINO 2014 = C. BORDINO, *Le immagini cristiane nello sguardo della chiesa delle origini*, in *Genealogia dell'immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, a cura di D. Guastini, Lucca 2014, pp. 252-264.
- BRENK 1995 (1996) = B. BRENK, *Microstoria sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo: la cristianizzazione di una casa privata*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 3.Ser. 8, 1995(1996), pp. 169-205.

- BROWN 1971 = P. BROWN, *The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity*, in «The Journal of Roman Studies», 61, 1971, pp. 80-101.
- BROWN 1978 = P. BROWN, *The making of late antiquity*, Cambridge (Mass.) 1978.
- BROWN 1981 = P. BROWN, *The cult of the saints: its rise and function in Latin christianity*, Chicago 1981 (Haskell lectures on history of religions. New series, 2).
- BROWN 1998 = P. BROWN, *Qui adorant columnas in ecclesia. Saint Augustine and a practice of the imperiti*, in *Augustin predicateur (395-411)*. Actes du colloque international de Chantilly (5-7 septembre 1996), éd. par G. Madec, Paris 1998, pp. 367-375.
- BROWN 2000 = P. BROWN, *Enjoying the Saints in Late Antiquity*, in «Early Medieval Europe», 9, 1, 2000, pp. 1-24.
- BROWN 2003 = P. BROWN, *Between imitation and admiration : Augustine and the cult of the saints in late antiquity and the early middle ages*, in *Munera amicitiae : studi di storia e cultura sulla tarda antichità offerti a Salvatore Ricco*, a cura di R. Barcellona e T. Sardella, Soveria Mannelli 2003, pp. 51-74.
- BROWN TKACZ 2002 = C. BROWN TKACZ, *The key to the Brescia Casket: typology and the Early Christian imagination*, Notre Dame 2002.
- BRUBAKER 1999 = L. BRUBAKER, *Vision and meaning in ninth-century Byzantium: image as exegesis in the homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999.
- BRUBAKER 2006 = L. BRUBAKER, *The "Christian Topography" (Vat. gr. 699) revisited: image, text, and conflict in ninth-century Byzantium*, in *Byzantine style, religion and civilisation: in honour of Sir Steven Runciman*, a cura di E. Jeffreys, Cambridge 2006, pp. 3-24.
- BRUBAKER, HALDON 2011 = L. BRUBAKER, J. HALDON, *Byzantium in the iconoclast era c. 680-850. A History*, Cambridge 2011, pp. 228-230
- BYČKOV [1977] 1983 = V. BYČKOV, *Vizantijskaja estetika. Teoretičeskie problemy*, Mosca, 1977, trad. it. *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, a cura di F. S. Perillo, Bitonto, 1983.
- CACITTI 2006 = R. CACITTI, *Furiosa turba: i fondamenti religiosi dell'eversione sociale, della dissidenza politica e della contestazione ecclesiale de Circoncillioni d' Africa*, Milano 2006.
- CACITTI 2011 = R. CACITTI, *Sepulcrorum et picturarum adoratores. Un'iconografia della Passio Perpetuae et Felicitatis nel culto martiriale donatista*, in R. Cacitti, G. Legrottaglie, G. Pelizzari, M.P. Rossignani, *L'ara dipinta di Thaenae: indagini sul culto martiriale nell'Africa paleocristiana*

- na, con una postfazione di S. Boesch Gajano, Roma 2011, pp. 71-135.
- CACITTI, LEGROTTAGLIE, PELIZZARI, ROSSIGNANI 2011 = R. CACITTI, G. LEGROTTAGLIE, G. PELIZZARI, M. P. ROSSIGNANI, *L'ara dipinta di Thaenae: indagini sul culto martiriale nell'Africa paleocristiana*, con una postfazione di S. Boesch Gajano, Roma 2011.
- CANETTI 2012 = L. CANETTI, *Impronte di gloria. Effigie e ornamento nell'Europa cristiana*, Roma 2012.
- CANETTI 2014 = L. CANETTI, *Pegni di santità. Economie dell'immaginario nel Tardoantico cristiano*, in *Genealogia dell'immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, a cura di D. Guastini, Lucca 2014, pp. 292-312.
- CASTELLI 2000 = E. A. CASTELLI, *Asterius of Amasea, Ekphrasis on the Holy Martyr Euphemia. Introduction and translation from Greek*, in *Religions of Late Antiquity in Practice*, Princeton Readings in Religion, ed. Richard Valantasis, Princeton 2000, pp. 464-468.
- CASTELLI 2004 = E. A. CASTELLI, *Martyrdom and memory: early Christian culture making*, New York, Chichester (England), 2004.
- CASTELLI 2005 = E. A. CASTELLI, *Persecution and Spectacle: Cultural Appropriation in the Christian Commemoration of Martyrdom*, in «Archiv für Religionsgeschichte» 7, 2005, pp. 102-36.
- CESARETTI, FOBELLI 2011 = Procopio di Cesarea, *Santa Sofia di Costantinopoli. Un tempio di luce (De aedificiis I 1, 1-78)*, a cura di P. Cesaretti e M.L. Fobelli, Milano 2011.
- CIPRIANO 2008 = G. CIPRIANO, *El-Bagawat: un cimitero paleocristiano nell'alto Egitto*, prefazione di Fabrizio Bisconti, Todi 2008.
- CONTI 1998 = M. CONTI, *The life and works of Potamius of Lisbon: a biographical and literary study with English translation and a complete commentary on the extant works of Potamius*, Turnhout 1998.
- CRIMI, COSTA 1999 = Gregorio Nazianzeno, *Poesie/2*, introd. di C. Crimi, trad. e note di C. Crimi e I. Costa, Roma, Città Nuova, 1999.
- D'AIUTO 2008 = *El «Menologio de Basilio II». Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613. Libro de estudios con ocasión de la edición facsímil*, dirigido por F. D'AIUTO, edición española a cargo de I. PÉREZ MARTÍN, Città del Vaticano-Atenas-Madrid 2008 (Colección Scriptorium, 18).
- DAGRON 1978 = *Vie et miracles de Sainte Thècle*, texte grec, traduction et commentaire par G. Dagron, avec la collaboration de M. Dupré La Tour, Bruxelles 1978 (Subsidia hagiographica, 62).
- DALTON 1925 = O. M. DALTON, *East christian art: a survey of the monuments*, Oxford, 1925.

- DASKAS 2011 = B. DASKAS, *Nota sulla Theotokos descritta da Fozio, Hom. XVII 2*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXIV, II, Maggio-Agosto 2011, pp. 339-351.
- DATEMA 1970 = Asterius of Amasea, *Homilies I-XIV*, Text, Introduction and notes by C. Datema, Leiden, 1970.
- DAVIS 2001 = S. J. DAVIS, *The cult of Saint Thecla : a tradition of women's piety in late antiquity*, Oxford 2001.
- DE BOOR 1880 = C. DE BOOR (ed.), *Nicephori Archiepiscopi Constantinopolitani Opuscula Historica*, Leipzig 1880.
- DELBRUECK 1952 = R. DELBRUECK, *Probleme der Lipsanothek in Brescia*, Bonn 1952.
- DELEHAYE 1902 = H. DELEHAYE, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc. Berolinensi adiectis Synaxariis selectis*, (Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris) Bruxellis 1902.
- DELIERNEUX 2001 = N. DELIERNEUX, *Pratiques et vénération orientales et occidentales des images chrétiennes dans l'Antiquité tardive: à propos de quelques ambiguïtés*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», Tome 79 fasc. 2, 2001, pp. 373-420, in particolare p. 385.
- DEMUS 1947 = O. DEMUS, *Byzantine mosaic decoration: aspects of monumental art in Byzantium*, London 1947.
- DER NERSESSIAN 1970 = S. DER NERSESSIAN, *L'illustration des psaumes grecs du moyen âge, 2: Londres Add. 19352*, Paris, 1970.
- DI DOMENICO 2004 = *Atti del Concilio Niceno secondo ecumenico settimo*, introduzione e traduzione di P. Di Domenico, Città del Vaticano 2004.
- DOLBEAU 1996 = F. DOLBEAU, *Augustin d'Hippone. Vingt-six sermons au peuple d'Afrique*, Paris 1996.
- DVORNIK 1953 = F. DVORNIK, *The Patriarch Photius and Iconoclasm*, in «Dumbarton Oaks Papers», 7, 1953, pp. 67-97.
- EFTHYMIADIS 1998 = S. EFTHYMIADIS, *The life of the Patriarch Tarasios by Ignatios the Deacon* (BHG 1698), Aldershot 1998 (Birmingham Byzantine and Ottoman monographs, v. 4).
- ENGLLEN 2003 = A. ENGLLEN, *La difesa delle immagini intrapresa dalla Chiesa di Roma nel IX secolo*, in A. ENGLLEN, F. ASTOLFI, *Caelius I: Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, (Palinsesti romani, 1), Roma 2003, pp. 257-278.
- FAKHRY 1951 = A. FAKHRY, *The necropolis of El Bagawat in Kharga Oasis*, Le Caire 1951.

- FASOLA 1965 = U.M. FASOLA, *La Basilica dei SS. Nereo e Achilleo e la Catacomba di Domitilla*, Roma 1965.
- FASOLA 1989 = U.M. FASOLA, *Die Domitilla-Katakomben und die Basilika der Märtyrer Nereus und Achilleus*, Auflage bearbeitet von Ph. Pergola, Città del Vaticano 1989.
- FEATHERSTONE 1997 = *Nicephori Patriarchae Constantinopolitani Refutatio et eversio definitionis synodalis anni 815*, a cura di J.M. Featherstone, Turnhout - Leuven, 1997.
- FOBELLI 2005 = M. L. FOBELLI, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la descrizione di Paolo Silenziario*, Roma 2005.
- FRANCHI DE' CAVALIERI 1935 = P. FRANCHI DE' CAVALIERI, *Note agiografiche X. Dove furono sepolti i ss. Cipriano, Giustina e Teoctisto?*, in «Studi e Testi», 65, Roma, 1935, pp. 335-354.
- GARRUCCI 1858 = P. R. GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro, trovati nei Cimiteri dei Cristiani primitivi in Roma*, Roma 1858.
- GARRUCCI 1872 = P. R. GARRUCCI, *Storia dell'Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato 1872.
- GRABAR 1946 = A. GRABAR, *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1946.
- GENTILI 2013 = G. GENTILI, *17. Frammento di lunetta di arcosolio con scena di martirio (?)*, in *Costantino 313 d.C. L'editto di Costantino e il tempo della tolleranza*, (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012 - 17 marzo 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo - 15 settembre 2013), mostra a cura di P. Biscottini e G. Sena Chiesa, catalogo a cura di G. Sena Chiesa, Milano 2013, p. 183.
- GRIG 2004 = L. GRIG, *Making martyrs in late antiquity*, London, 2004.
- GOODSON 2010 = C.J. GOODSON, *The Rome of Pope Paschal I: papal power, urban renovation, church rebuilding and relic translation, 817-824*, (Cambridge studies in medieval life & thought, 4. Series), Cambridge 2010.
- GUASTINI 2009 = D. GUASTINI, *Aux origines de l'art paléochrétien*, in «Images Revues» [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2009.
- GUASTINI 2011A = D. GUASTINI, *Voir l'invisible. Le problème de l'eikon de la philosophie grecque à la théologie chrétienne*, in «Images Revues» [En ligne], 8 | 2011.
- GUASTINI 2011B = D. GUASTINI, *Per una genealogia delle immagini cristiane*, in «Acta Philosophica» II, 20, 2011, pp. 273-306.
- GUASTINI 2014 = D. GUASTINI, *Introduzione. Parola, immagine, figura*, in *Genealogia dell'immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, a cura di D. Guastini, Lucca 2014, pp. 7-36.

- GUIGLIA GUIDOBALDI 2007 = A. GUIGLIA GUIDOBALDI, *La decorazione musiva della prima età macedone: questioni aperte*, in *Bisanzio nell'età dei Macedoni: forme della produzione letteraria e artistica*, Ottava Giornata di studi bizantini, Milano, 15-16 marzo 2005, a cura di F. Conca e G. Fiaccadori, Milano 2007, pp. 119-149.
- HALDON 1997 = J. HALDON, *Byzantium in the seventh century: the transformation of a culture*, Cambridge, 1997.
- HALKIN 1965 = F. HALKIN, *Euphémie de Chalcedoine : légendes byzantines*, Bruxelles 1965.
- HEIKEL 1891 = *Ignatii Diaconi Vita Tarasii*, ed. I. A Heikel, «Acta Societatis Scientiarum Fennicae» 17, 1891, pp. 395-423.
- HEIL, CAVARNOS, LENDLE 1990 = *Gregorii Nysseni Sermones, Pars II*, ediderunt G. Heil, J. P. Cavarinos, O. Lendle, Leiden, New York, Köln 1990 (*Gregorii Nysseni Opera* X.1).
- HØGEL 2002 = C. HØGEL, *Symeon Metaphrastes: rewriting and canonization*, Copenhagen 2002.
- JAMES, WEBB, 1991 = L. JAMES, R. WEBB, "To understand ultimate things and enter secret places": *ekphrasis and art in Byzantium*, «Art History» 14, 1991, pp.1-15.
- JESSOP 1999 = L. JESSOP, *Pictorial cycles of not biblical saints: the seventh and eight mural cycles in Rome and contexts for their use*, in «Papers of the British School at Rome», 67, 1999, pp. 273-279.
- KITZINGER 1954 (1992) = E. KITZINGER, *The cult of images in the age before Iconoclasm*, in «Dumbarton Oaks Papers», 1954, n. 8, pp. 83-150, rist. in Id., *The art of Byzantium and Medieval West*, Bloomington 1976, trad. it. *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo all'iconoclastia*, Firenze 1992, pp. 1-115.
- KOLLWITZ 1933 = J. KOLLWITZ, *Die Lipsanothek von Brescia*, Berlin 1933.
- KÖTTER 1975 = *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, besorgt von B. Kotter, vol. III, Berlin-New York 1975.
- KÖTZSCHE 1993 = L. KÖTZSCHE, *Die Marienseide in der Abegg-Stiftung: Bemerkungen zur Ikonographie der Szenenfolge*, in *Begegnung von Heidentum und Christentum im spätantiken Ägypten*, Beiträge von Dietrich Willers, Riggisberg 1993, pp. 183-194.
- KÖTZSCHE 2004 = L. KÖTZSCHE, *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg: eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts*, Riggisberg 2004.
- LA MANTIA 2013 = S. LA MANTIA, *Animus horret tanta saevitia. L'immagine del martirio nella cultura figurativa cristiana fra tardo-antico e alto-medioevo: iconografia, simbolo, interpretazione*, tesi di Dottorato di Ricerca

- ca in Storia dell'Arte, XXIV ciclo, Università degli Studi di Udine, tutor prof. Valentino Pace, a.a.2012-2013.
- LAOURDAS 1959 = B. LAOURDAS, *Φωτιου Όμιλία. Έκδοσις κειμένου, εισαγωγή και σχόλια*, Thessaloniki 1959 (Ελληνικά. Παράρτημα 12).
- LEEMANS 2000 = J. LEEMANS, "Schoolrooms for Our Souls". *The Cult of the Martyrs: Homilies and Visual Representations as a Locus for Religious Education in Late Antiquity*, in «Paedagogica historica» 36, 2000, pp. 112-127.
- LEGROTTAGLIE 2011 = G. LEGROTTAGLIE, *Una enigmatica sequenza di immagini. Il sistema semantico dell'ara*, in R. Cacitti, G. Legrottoglie, G. Pelizzari, M.P. Rossignani, *L'ara dipinta di Thaenae: indagini sul culto martiriale nell'Africa paleocristiana*, con una postfazione di S. Boesch Gajano, Roma 2011, pp. 47-69.
- LOWDEN 1988 = J. LOWDEN, *Illuminated prophet books: a study of Byzantine manuscripts of the major and minor prophets*, University Park (Pennsylvania)1988.
- LUZZI 1995 = A. LUZZI, *Studi sul Sinassario di Costantinopoli*, Roma 1995 (Testi e studi bizantino-neoellenici, 8).
- MACGRATH 1965 = R. L. MACGRATH, *The martyrdom of the Maccabees on the Brescia Casket*, in «The art bulletin», 47.1965, pp. 257-261.
- MAGUIRE 1974 = H. MAGUIRE, *Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art*, «Dumbarton Oaks papers» 28, 1974, pp. 111-140.
- MAGUIRE 1977 = H. MAGUIRE, *The depiction of sorrow in the Middle Byzantine art*, in «Dumbarton Oaks papers», 31, 1977, pp. 123-174.
- MAGUIRE 1981 = H. MAGUIRE, *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.
- MAGUIRE 2005 = H. MAGUIRE, *Byzantine domestic art as evidence for the early cult of the Virgin*, in *Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. by Maria Vassilaki, Aldershot 2005, pp. 183-193.
- MAAS 1929-1930 = P. MAAS, *Die ikonoklastische Episode in dem Brief des Epiphanius an Johannes*, in «Byzantinische Zeitschrift» 30 (1929-1930), pp. 281-283.
- MANGO 1958 = C. MANGO, *The homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*, Cambridge, Mass.1958.
- MANGO 1972 = C. MANGO, *The Art Of The Byzantine Empire, 312-1453: Sources And Documents*, Englewood, New Jersey, 1972.
- MANSI = G. D. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Firenze-Venezia 1759-1798, rist. Parigi 1901 ss.

- MATTHEW 2006 = M. MATTHEW, *Observations on the Paintings of the Exodus Chapel, Bagawat Necropolis, Kargha Oasis, Egypt*, in *Byzantine Narrative Papers in honour of Roger Scott*, «Byzantina Australiensia» 16, Melbourne, 2006, pp. 233-257.
- MATTHIAE, ANDALORO 1987 = G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X.*, con aggiornamento scientifico di M. Andaloro, Roma 1987.
- MERCATI 1915 = *Ephraem Syri Opera*, Textum syriacum graecum latinum ad fidem codicum recensuit prolegomenis notis indicibus instruxit Silvius Ioseph Mercati, Tomus primus, Fasc. primus, *Sermones in Abraham et Isaac, In Basilium Magnum, in Eliam*, Romae, 1915.
- MONDZAIN 1989 = M. J. MONDZAIN, *Nicéphore, Discours contre les iconoclastes*, Paris 1989.
- NAUERTH, WARNS 1981 = C. NAUERTH, R. WARNS, *Thekla - ihre Bilder in der frühchristlichen Kunst*, Wiesbaden 1981.
- NAUERTH 1982 = C. NAUERTH, *Nachlese von Thekla-Darstellungen, in Studien zur spatantiken und frühchristlichen Kunst und Kultur des Orients*, hrsg. G. Koch, Wiesbaden 1982, pp. 14-18.
- NAUMANN, BELTING 1966 = R. NAUMANN, H. BELTING, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966.
- NORDHAGEN 1962 (1990) = P. J. NORDHAGEN, *The earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and their Date*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», I, 1962, pp. 53-72, rist. in Id., *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, London 1990, pp. 150-176.
- NORDHAGEN 1979 (1990) = P. J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua. The Frescoes of the Seventh Century*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», VIII, 1979, rist. in Id., *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, London 1990, pp. 177-296.
- ODORICI 1845 = F. ODORICI, *Antichità cristiane di Brescia: in appendice al Museo Bresciano*, Brescia, 1845.
- OIKONOMIDĒS 1985 = N. A. OIKONOMIDĒS, *Some remarks on the apse mosaic of St. Sophia*, in «Dumbarton Oaks papers», 39, 1985, pp. 111-115.
- PASI 2008 = S. PASI, *La pittura cristiana in Egitto*, vol. I, *Dalle origini alla conquista araba*, Ravenna 2008.
- PATTERSON ŠEVČENKO 1990 = N. PATTERSON ŠEVČENKO, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago 1990.
- PAZARAS 1981 = TH. PAZARAS, *Dyo palaiochristianikoi taphoi apo to dytiko nekrotapheio tis Thessalonikis*, in «Makedonikon», 1981, pp. 373-389.

- PELIZZARI 2009 = G. PELIZZARI, *'Spiritus dabat eloqui illis': appunti per una nuova metodologia nello studio della prima iconografia cristiana*, in *Le arti a confronto con il sacro: metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*, Atti delle Giornate di studio (Padova 31 maggio - 1 giugno 2007), a cura di V. Cantone, S. Fumian, Padova 2009, pp. 3-10.
- PELIZZARI 2010A = G. PELIZZARI, *Imagines erant futurorum: un'interpretazione dell'iconografia cristiana precostantiniana*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di storia, Scuola di dottorato di ricerca in scienze storiche, indirizzo: storia del cristianesimo e delle chiese, ciclo XXII, supervisore R. Cacitti, Padova 2010.
- PELIZZARI 2010B = G. PELIZZARI, *Il pastore ad Aquileia: la trascrizione musiva della catechesi catecumenale nella cattedrale di Teodoro*, San Daniele del Friuli 2010.
- PELIZZARI 2011 = G. PELIZZARI, *Sine litteris disserit scripturas. Considerazioni sulla nascita dell'iconografia cristiana*, in R. Cacitti, G. Legrottaglie, G. Pelizzari, M. P. Rossignani, *L'ara dipinta di Thaenae: indagini sul culto martiriale nell'Africa paleocristiana*, con una postfazione di S. Boesch Gajano, Roma 2011, pp. 137-181.
- PELIZZARI 2013 = G. PELIZZARI, *Vedere la parola, celebrare l'attesa. Scritture, iconografia e culto nel cristianesimo delle origini*, Cinisello Balsamo 2013.
- PENNESI 1998 = S. PENNESI, *La decorazione pittorica altomedievale del transetto della basilica di santa Prassede a Roma*, tesi di laurea, Università degli Studi di Chieti, 1998.
- PENNESI 2006 = S. PENNESI, *Santa Prassede*, in *Atlante, Percorsi visivi. I, Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, a cura di M. Andaloro, Milano 2006 (*La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus e Atlante*), pp. 295-306.
- PG = J. P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, Parigi 1857-1866.
- PIZZOLATO, SOMENZI 2005 = L. PIZZOLATO, C. SOMENZI, *I sette fratelli Maccabei nella chiesa cristiana antica d'Occidente*, Milano, 2005.
- PL = J. P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, Parigi 1844-1855.
- QUACQUARELLI 1972 = A. QUACQUARELLI, *L'antropologia del martire nel panegirico del Nisseno a S. Teodoro di Amasea*, in *Retorica e Iconologia*, a cura di A. Quacquarelli e M. Girardi, Bari, 1972, Quaderni di Vetera Christianorum, 17, p. 172.

- RANUCCI 2006 = C. RANUCCI, *Scene di martirio nell'oratorio sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo*, in M. Andaloro, *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. La pittura medievale a Roma (312-1431), Corpus e Atlante*, vol. I, Milano 2006, pp. 108-110.
- RAHLFS 1935 (1979) = *Septuaginta, Id est Veterum Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, edidit Alfred Rahlfs, Stuttgart, 1935, 1979.
- RECCHIA 1986 = Sant'Agostino, *Discorsi*, vol. V, *su I Santi (273-340/A)*, a cura di M. Recchia, Roma, Città Nuova, 1986.
- RETTNER 1995 = A. RETTNER, *Dreimal Theodotus?: Stifterbild und Grabstiftung in der Theodotus-Kapelle von Santa Maria Antiqua in Rom*, in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn*, 1995, pp. 31-46.
- RINI 2003-2004 = D. RINI, *L'iconografia del profeta Isaia nelle arti del Medioevo*, tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Pisa, relatori V. Ascani, L. Perrone, anno accademico 2003-2004.
- RINI 2006 = D. RINI, "Serra lignea". *Alle origini dell'iconografia martiriale del profeta Isaia*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 6, 2006, pp. 257-276.
- ROMANELLI, NORDHAGEN 1964 (1999) = P. ROMANELLI, P.J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*, Roma 1964, rist. anast. 1999, pp. 44-45.
- ROSSIGNANI 2011 = M. P. ROSSIGNANI, *L'ara e il suo contesto*, in R. Cacitti, G. Legrottoglie, G. Pelizzari, M.P. Rossignani, *L'ara dipinta di Thaenae: indagini sul culto martiriale nell'Africa paleocristiana*, con una postfazione di S. Boesch Gajano, Roma 2011, pp. 31-35.
- SANTAGATA 1980A = G. SANTAGATA, *Note sulle pitture del cimitero di S. Tecla*, in «Rivista di archeologia cristiana», 56, 1980, pp. 103-132.
- SANTAGATA 1980B = G. SANTAGATA, *Su due discusse figurazioni conservate nel cimitero di S. Tecla*, in «Esercizi», 3, 1980, pp. 7-14.
- SÉROUX D'AGINCOURT 1829 = G. B. L. G. SÉROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, Prato 1829.
- ŠEVČENKO 1984 = I. ŠEVČENKO, *A program of church decoration soon after 787 according to the Vita Tarasii of Ignatius the Deacon*, abstract and translation distributed at the Symposium *Byzantine Art and literature around the year 800*, Dumbarton Oaks 1984.
- SCHATKIN 1974 = M. SCHATKIN, *The Maccabean Martyrs*, in «Vigiliae Christianae», Vol. 28, No. 2, Jun. 1974, pp. 97-113.
- SCHWARTZ 1962 = J. SCHWARTZ, *Nouvelles études sur des fresques d'El-Bagawat*, in «Cahiers archéologiques», 13, 1962, pp. 1-11.

- STERN 1960 = H. STERN, *Les peintures du mausolee de l'Exode a El Bagawat*, in «Cahiers archéologiques», 11, 1960, pp. 98-119.
- STORNAJOLO 1907 = C. STORNAJOLO, *Il menologio di Basilio II: Cod. Vaticano greco 1613*, Torino 1907 (Codices e Vaticanis selecti, 8).
- STORNAJOLO 1908 = C. STORNAJOLO, *Le miniature della topografia cristiana di Cosma Indicopleuste: Codice Vaticano Greco 699*, Milano 1908 (Codices e Vaticanis selecti, 10).
- STUHLFAUTH 1924 = G. STUHLFAUTH, *Zwei Streitfragen der altchristlichen Ikonographie*, Berlin 1924.
- TETERIATNIKOV 1993 = N. TETERIATNIKOV, *For whom is Theodotus praying? An Interpretation of the Program of the Private Chapel in S.Maria Antiqua*, in «Cahiers Archéologiques», 41, 1993, pp. 37-46.
- THEREL 1969 = M. L. THEREL, *La composition et le symbolisme de l'iconographie du mausolee de l'Exode à El Bagawat*, in «Rivista di archeologia cristiana», 1969, pp. 223-270.
- THIERRY 1971 = N. THIERRY, *Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce Açıkel Ağa Kilisesi (Eglise de l'Ağa à la main ouvert)*, in «Cahiers Archéologiques», 21, 1971, pp. 47-77.
- THUMMEL 1992 = H. G. THUMMEL, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre: Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Berlin, 1992.
- UTRO 2005 = U. UTRO, *Impronta della medaglia devozionale di Successa*, in *Costantino il Grande: la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, a cura di Angela Donati e Giovanni Gentili, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 257-258.
- VALEVA 2001 = J. VALEVA, *La peinture funéraire dans les provinces orientales de l'Empire romain dans l'Antiquité Tardive*, in «Hortus Artium Medievalium», 7, 2001, pp. 167-208.
- VENTURI 1901 = A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. I, *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*, Milano 1901.
- VISONÀ 1988 = San Giustino, *Dialogo con Trifone*, introduzione, traduzione, note, di Giuseppe Visonà, Milano 1988.
- VOLBACH 1916 = W. F. VON VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1916.
- WALTER 1980 = CH. WALTER, *An iconographical note*, in «Revue des études byzantines», 38, 1980, pp. 255-260.
- WARNS 1986 = R. WARNS, *Weitere Darstellungen der heiligen Thekla*, in *Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst und Kultur des Orients*, hrsg. G. Koch, Wiesbaden 1986, pp. 75-137.

- WATSON 1981 = C. J. WATSON, *The program of the Brescia Casket*, in «Gesta», 20, 1981, pp. 283-298.
- WEBB 2007 = R. WEBB, *Accomplishing the picture: ekphrasis, mimesis and martyrdom in Asterios of Amaseia*, in *Art and text in Byzantine culture*, edited by Liz James, Cambridge, 2007, pp. 13-32.
- WEBB 2009 = R. WEBB, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham 2009.
- WEITZMANN 1935 = K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935.
- WEITZMANN 1966A = K. WEITZMANN, *The Classical in Byzantine Art as Mode of Individual Expression*, in *Byzantine Art. An European Art*, Athens 1966, pp.151-177.
- WEITZMANN 1966B = K. WEITZMANN, *Various aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from sixth to twelfth Century*, «Dumbarton Oaks Papers», 20, 1966, pp. 1-24.
- WEITZMANN 1972 = K. WEITZMANN, *Ivories of the so called Grado Chair*, in «Dumbarton Oaks Papers» 26, 1972, pp. 45-91.
- WILPERT 1937 = J. WILPERT, *Le pitture della confessio sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo*, in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Città del Vaticano, 1937, pp. 517-522.
- WOLSKA-CONUS 1980 = W. WOLSKA-CONUS, *Un programme iconographique du patriarche Tarasios?*, in «Revue des études byzantines», 38, 1980, pp. 247-254.
- WULFF 1918 = O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin 1918.
- ZIBAWI 1995 = M. ZIBAWI, *Orients chrétiens*, Paris, 1995, trad. it. *Orienti cristiani: senso e storia di un'arte tra Bisanzio e l'Islam*, Milano, 1995.
- ZIBAWI 2003 = M. ZIBAWI, *Images de l'Égypte chrétienne: iconologie copte*, Paris, 2003, trad. it. *L'arte copta: l'Egitto cristiano dalle origini al XVIII secolo*, Milano, 2003.
- ZIBAWI 2005 = M. ZIBAWI, *Bagawat: peintures paléochrétiennes d'Égypte*, Paris 2005, trad. it. *L'Oasi egiziana di Bagawat: le pitture paleocristiane*, Milano 2005.

Didascalie

- Fig. 1. Roma, Domus sotto i SS. Giovanni e Paolo, scena di martirio.
Fig. 2. Roma, Catacomba di Domitilla, colonnina con martirio di Achilleo.
Fig. 3. El Bagawat (Egitto), Cappella dell'Esodo, Tecla sul rogo.
Fig. 4. Brescia, Museo di Santa Giulia, Lipsanoteca eburnea.
Fig. 5. El Bagawat (Egitto), Cappella dell'Esodo, martirio di Isaia.
Fig. 6. Sfax, Tunisia, Museo Archeologico, ara di Thaenae, scena di martirio con *damnatus* e toro.
Fig. 7. Sfax, Tunisia, Museo Archeologico, ara di Thaenae, scena di martirio con *damnatus* e orso.
Fig. 8. Roma, Santa Maria Antiqua, Cappella di Teodoto, Storie dei santi Quirico e Giulitta.
Fig. 9. Paris. gr. 510, folio 347v, Martirio di Isaia.
Fig. 10. Paris. gr. 510, folio 340r, martirio dei Maccabei.



1



2



3



4



5



6



7





