



Il segno e le immagini cristiane inscritte sulla veste. Le strategie di auto-rappresentazione di classe e le tecniche di messa “sotto copertura” del quotidiano

Antonio Pio Di Cosmo¹

Received: 16/07/2019 / Accepted: 14/08/2019 / Published: 01/08/ 2019

Riassunto. Il contributo analizza il ruolo giocato della veste, quale modello che ottimizza le possibilità di interazione, allorché connotato da segni cristiani o da scene della vita del Cristo. Sulle vesti dei plutocrati si ripete così l’antica lotta fra il segno e l’immagine, perché entrambi utili alla messa “sotto copertura” di chi li indossa. Questa ricerca applica le conoscenze in materia archeologica, sociologica e storica, per raccontare l’azione dei plutocrati, che risolve le questioni circa i problemi di auto-rappresentazione di una classe. In questo modo si vagliano le strategie di comunicazione orientate alla distinzione e all’affermazione della classe benestante.

Parole chiave: Abbigliamento; messa “sotto copertura”; segni cristiani; immagini della vita di Cristo; plutocrati.

[en] The sign and the Christian images inscribed on the garment. The self-representation strategies of the class and the techniques of put on “undercover” in daily life

Abstract. This contribution analyzes the role of the garment, as an model, which optimizes the possibilities of inter-action, when shows Christian signs or scenes from the life of Christ. The ancient conflict between the sign and the image is repeated on the garments of the plutocrats, because both are useful for put “under cover” who dresses them. This inquiry applies archeological, sociological and historical effectiveness and reports themselves to the work of plutocrats, that concludes questions about the self-representation problems of the class of wealthy. In this way, scrutinizes communication’s strategies of distinction and affirmation by the class of wealthy.

Keywords: Garment; put on “undercover”; Christian signs; images of Christ’s life; plutocrats.

Sommario: Introduzione. 1. La veste ed il rango: appunti per una sociologia dell’abbigliamento dei plutocrati del Tardoantico. 2. Il dettaglio prezioso e la sua spendibilità sociale. Segni e immagini cristiane: un tentativo di messa in codice dei valori della classe. 3. I codici grafici cristiani, i teologi ed i tentativi di razionalizzazione di una prassi diffusa. 4. L’abbigliamento e la formula bipolare dell’iconografia cristiana: dialettica e strategie di auto-rappresentazione di classe. 5. La veste e gli episodi dell’infanzia del Cristo: scene poste a garanzia d’abbondanza. 6. La forza evocativa di un immagine: il Battesimo, la luce e l’acqua. 7. Conclusione. 8. Bibliografia.

¹ Pontificio Istituto Orientale, Roma
apicosmo@outlook.it

Cómo citar: Di Cosimo, A. P. (2019), “Il segno e le immagini cristiane inscritte sulla veste. Le strategie di auto-rappresentazione di classe e le tecniche di messa “sotto copertura” del quotidiano”, *De Medio Aevo* 13, 213-245.

... è estremamente felice quell'uomo,
allorché le sue membra son coperte del bagliore delle pietre preziose anziché della
lana!”

(Ven. Fort., *Carm. Lib. X*, 6).

Introduzione

La frivola affermazione di Venanzio Fortunato appare estremamente illuminante avverso le pretese e le velleità fatte proprie dal ceto medio-alto del Tardoantico. Il dettaglio prezioso diviene così utile per rivendicare lo *status* posseduto o acclarare la soddisfazione delle aspirazioni nutrite. Diventa pure uno strumento indispensabile nelle strategie di auto-rappresentazione sia del singolo soggetto, sia dell'intera classe, che ha capitali a disposizione da poter investire nell'effimero.² Si raffronta una questione di sensibilità avverso i segni del rango, che investe anche la percezione degli indumenti, quali veri e propri mezzi da opporre al resto dei consociati. La veste deve così uniformarsi alle esigenze d'affermazione e riconoscibilità fatte proprie dai plutocrati.

Anche la vita sociale quotidiana sembra richiedere a questa classe l'ostentazione di un abbigliamento ricco di decori, sia a rilievo, sia iscritti nella *texture*, quale segno di eccellenza e *status symbol* in sé e per sé. La veste costituisce un modello “socializzato” e, pertanto, diventa uno strumento imprescindibile nei rapporti interpersonali. L'affermazione del rango “passa” dunque per la moda, mentre il dettaglio prezioso costituisce un privilegio.³ Il tessuto ricercato può assurgere così a segno di orgoglio.

Il tentativo di comprensione della funzionalità della veste e di un programma decorativo a suo corredo ispirato alla religione cristiana permette poi di far luce su una prassi, che pur si muove a corollario delle consuetudini del pensiero magico, ma ha finalità tutte pratiche e legate alla socialità quotidiana.

Il particolare medio su cui esse sono iscritte: il tessuto, con la sua naturale deperibilità complica l'operazione. Si considerano così evidenze pervenute dall'Egitto, laddove il clima secco ed asciutto ne ha permesso la “sopravvivenza”, a dimostrazione di una consuetudine locale.⁴ I dati estrapolati vengono poi integrati da ulteriori fonti letterarie, che suggeriscono un fenomeno piuttosto diffuso, che sembra incidere il quotidiano dei plutocrati d'oriente almeno. A questi si sommano dei documenti visuali più tardi, come i tessuti legati ad oggetti di grande devozione di probabile provenienza costantinopolitana, sicché la loro conservazione è un corollario del culto tributato alla reliquia venerata. Rappresentazioni sacre finalizzate al decoro delle

² Lipovetsky, Gilles, 1989, *L'impero dell'effimero*, Milano, Garzanti.

³ König, René, 1992, *Il potere della moda*, Napoli, Liguori. Per la significatività della tessitura, dei suoi colori e dell'inserimento di figure antropomorfe si cita il personaggio di Anareola, la cui bravura nella *texture* è narrata da Sidonio. Cfr. Sid., *Epith. Polemii* 126-128.

⁴ Carroll, Diane L., 1988, “Looms and Textiles of the Copts. First Millennium Egyptian Textiles in the Carl Austin Ritz Collection of the California Academy of Sciences”, *Memoirs of the California Academy of Sciences*, 11, San Francisco, p. 54-55.

vesti possono essere persino “visualizzate” nelle opere più o meno monumentali poste a “vestire” l’architettura, quale ulteriore prova dell’ampiezza geografica di una moda che si spalma nel lungo periodo.

1. La veste ed il rango: appunti per una sociologia dell’abbigliamento dei plutocrati del Tardoantico

La presente ricerca procede da un assioma: la veste sta al rango, perché questa configura la manifestazione più immediata di un fenomeno “strutturale” della società,⁵ in quanto è sua espressione “strutturante” e rende intellegibile nell’immediato la gerarchia.⁶ L’abito assurge sul piano sociologico a sottoprodotto della medesima, quale effetto di “assegnazione statutaria”, come nobilitazione o stigmatizzazione di un individuo entro una classe. Ha dunque un valore ricognitivo del duplice “onore” vantato da chi la ostenta, perché verifica l’eccellenza e la virtuosità. Non è nulla più di un criterio utile all’individuazione della naturale inclinazione della classe in possesso del capitale. Si può dire che la veste costituisce un doppio fattore di “copertura” rispetto al rango e al modello che propone. La sua fattura perciò deve necessariamente corrispondere alla disponibilità delle risorse propria della classe, che le può devolvere all’effimero.

La riflessione sulla significatività delle vesti implica la rivisitazione delle strategie di auto-rappresentazione della classe plutocrate e le relative strutture dell’universo mentale di una società al cui culmine questa si pone. Gli abiti, quali parti integranti dell’apparato scenico adoperato dalla classe dominante con modalità etero-referenziali, fanno parte di un esercizio complesso, che viene svolto in un clima di instabilità generale, qual è il Tardoantico. La classe plutocrate nutrendo i propri segni di identificazione delle prove del possesso del capitale, riesce a guadagnare fermezza, opponendo elementi rassicuranti e che ispirano l’imperturbabilità di chi li detiene. La veste diviene così affidataria del compito di mistificare la realtà e deve nobilitarla infine.

L’abbigliamento si struttura entro un sistema che induce alla deferenza e, attraverso la suggestione dell’opulenza, cerca di diminuire le possibilità di sovversione. Ciò conferisce alla classe in possesso delle risorse in un preciso contesto storico l’autorevolezza, tanto da rendere il sistema sociale in cui si spiega la sua fortuna frutto di una volontà divina.

Si può pure dire che la veste configura un “bene” ed un “capitale culturale”. Si apre ad una sociologia della rappresentazione di una classe, perché la veste funge da elemento identitario primario. Attraverso di questo la medesima classe esprime la propria supremazia morale prima ed oppone all’esterno la stabilità dei segni materiali del potere economico, riconducendoli tutti alla percezione sociale e limitando ogni rischio di spaesamento cognitivo; fornisce poi informazioni precise sul soggetto che indossa il capo e lo connota. Suscita insomma suggestioni ed impressioni nei fruitori.

Permette poi la distinzione dalla massa del membro di un gruppo e, in fin dei conti, separa la classe a cui appartiene dal resto della compagine. Di conseguenza

⁵ Bourdieu, Pierre, 1983, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, p. 175.

⁶ *Ibidem*.

l'esigenza di concepire un abbigliamento adeguato alla classe elevata implica una serie di precetti da osservare minuziosamente, concernenti materiali, fogge e colori. E se si tratta della classe dei benestanti, queste componenti devono evocare necessariamente la forza del possesso delle risorse, in quanto proiezioni vere e proprie della potenza economica.

Questo perché è condizione di appartenenza-esistenza della classe stessa ed è volta alla sua assolutizzazione. La veste appare così funzionale alla macro-struttura che caratterizza la società di riferimento, quale fattore che stigmatizza l'esperienza connessa alla collocazione presso una precisa posizione della struttura stessa; una posizione che si evince per opposizione rispetto al resto della società. Va pertanto considerata quale strumento di *hexis*.⁷ L'abbigliamento è frutto e, a sua volta, suscita un'"attività semiologica", ma anche "culturale" che porta a compimento il processo di selezione e cristallizzazione dei segni del potere economico.

La veste allora si muove nell'alea semantica, che si spalma all'interno di codici ben conosciuti dall'ambito sociale, il cui senso è tutto interno alla cultura di riferimento. Una volta inserita in un sistema di produzione etero-referenziale di identità sociale lascia, poi, poco spazio all'arbitrio destrutturante. Sono proprio simili dettagli che permettono la riconoscibilità ed imprimono nell'inconscio dei subalterni la potenza implicita della classe dominante.

Attraverso l'abbigliamento si sviluppa un linguaggio comunicativo eccellente, le cui opzioni formali rilevano poi bisogni profondi, commisurati alla percezione dell'individuo e della collettività.

Una scelta che si muove a corollario di un fenomeno tutto concluso nell'assonanza concettuale fra bello e ricco.⁸ La forza del possesso dei beni materiali viene esternata nell'immediato dalla possibilità di poter adoperare tessuti pregiati e filatura colorata, quale realtà che si oppone al mondo della gente comune, solitamente vestita di tessuti stinti e materiali piuttosto grezzi. E se "chi si veste di colori si impreziosisce",⁹ ai non abbienti invece viene riservato un altro destino e questi devono accontentarsi del grigio della lana; difatti il costo delle tinture per le stoffe non è alla portata di tutti.

Il colore e la preziosità dei materiali ottimizzano dunque la separazione fra chi ha le possibilità economiche per potere acquistare beni di pregio volti all'effimero rispetto a chi non le ha, acuitizzando il sistema delle differenze sociali. Infine devono stigmatizzare, acclarandolo, lo *status* sociale del soggetto abbigliato. Tuttavia l'opulenza deve sconfessare la funzione meramente ornamentale in favore di una tutta sostanziale. E nonostante l'etica cristiana sia orientata alla mortificazione, che punta al livellamento delle velleità come calmiera di qualsivoglia eccesso, non può nascondere un dato di fatto: l'abito suscita una certa soddisfazione in chi lo riveste.

Sul piano microscopico chi indossa la veste può inebriarsi del senso che trasmette. Sul piano macroscopico si può dire che l'affermazione di chi ha il possesso delle risorse si attua attraverso la veste e si realizza nella misura in cui le forme culturali lo permettono; un processo che si riconduce tutto alla sovrastruttura. La veste può essere considerata quale punto di vista privilegiato per comprendere i valori della gerarchia. Questo elemento è sottoposto alla "copertura" del gusto e diviene prero-

⁷ Schneider, Jane, 1987, "The Anthropology of Cloth", *Annual Review of Anthropology*, 16, Palo Alto, p. 409-448.

⁸ Simmel, Georg, 2011, *Metropoli e moda*, Prato, Piano B.

⁹ Tramontana, Salvatore, 1993, *Vestirsi e travestirsi in Sicilia, Abbigliamento, feste e spettacoli nel Medioevo*, Palermo, Sallerio, p. 59-68.

gativa della classe. Si pone in essere una messa in codice, che lo innalza a segnacolo del rango auto-legittimante. Si chiude così il cerchio e l'eccellenza del segno del rango giustifica la virtù del detentore: una virtù tutta interna alla classe d'appartenenza.

Più specificatamente, il gusto fatto proprio da una classe, inteso quale fattore rivolto all'esterno, viene poi opposto da questa a tutto il gruppo sociale. Il gusto non si limita a collocare gli appartenenti entro lo spazio di "copertura", ma li obbliga ad indossare capi di vestiario consoni al rango. La percezione di questa necessità nell'auto-rappresentarsi rafforza la coscienza di classe ed aumenta la riconoscibilità del rango; una necessità che si articola attorno ad un codice adeguato ad ottimizzarne il riconoscimento. Perché in ultima analisi è il gusto, a cui il dettaglio si riconduce, che fa di una classe quel che è, non ammettendo alternative. Ogni alternativa difatti mette a rischio la riconoscibilità.

Foggia, dettaglio prezioso e colore, quali segni distintivi non solo garantiscono la spendibilità sul piano cognitivo, ma esprimono un dover essere, perché incarnano l'idea di classe; non hanno solo un valore indicale, ma anche sostanziale concluso tutto nella forma. La veste funge da "principio unificatore" dunque. L'immagine resa con dettagli preziosi come il filo colorato, non alla disponibilità di tutti, diviene così metafora della superiorità conseguita con la disponibilità delle ricchezze. Un gusto per il ricercato che si giustifica in *re ipsa*, in quanto esternazione di una situazione che si fonda infine sulla volontà divina. Buon esito degli affari, fortuna e possibilità economiche sono il contraltare di quella che è la "Teologia della Vittoria" per gli imperatori ed una sua volgarizzazione insomma.¹⁰

2. Il dettaglio prezioso e la sua spendibilità sociale. Segni e immagini cristiane: un tentativo di messa in codice dei valori della classe

La veste può ottimizzare la sua funzione gnoseologica anche attraverso l'aggiunta dell'ornamento. Questo va oltre le funzioni pratiche e ne potenzia l'alea semantica, senza nascondere le velleità da parte di chi indossa il capo. Gli ornamenti di conseguenza devono necessariamente fare riferimento ad un programma iconografico preciso. Queste formule descrittive caratterizzano ulteriormente la veste e l'innalzano a segnacolo primario, tipizzato entro quell'esperienza fondamentale della vita associata che è la piramide sociale. La potenza economica viene così esternata da precisi decori, che forniscono di maggiore autorevolezza chi li ostenta: siamo di fronte ad un formalismo che dice molto di più. I dettagli preziosi conservano un valore sostanziale e costituiscono un'espressione strutturale della cultura. Anzi il rispetto di una precisa formula è ritenuto valido anche per esprimere la sostanza, costituendo anch'esso una "clausola di salvaguardia" per chi indossa il capo. Pertanto, il decoro deve essere percepito dagli altri appartenenti alla classe, nonché dal resto della società, come rappresentazione efficace su diversi piani.

Fra gli elementi utili a mettere "sotto copertura" il soggetto che si abbiglia, rientra la possibilità di scegliere i simboli religiosi o, finanche, la descrizione di episodi della storia della salvezza, quali iconemi-base.¹¹ L'idioma utilizzato per comunicare

¹⁰ Gagé, Jean, 1933, "La théologie de la Victoire impériale", *Revue Historique*, 171, Paris, p. 1-43; McCormick, Micheal, 1986, *Eternal Victory, Triumphal Rulership in late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge, Cambridge University Press.

¹¹ Pfeiffer, Heinrich, 1986, *L'immagine di Cristo nell'arte*, Roma, Città Nuova.

i valori della gerarchia adoperava una selezione di soluzioni grafiche e narrative che instaura un “circuito simbolico”, capace di attingere al potere taumaturgico del rappresentato. Un sistema di episodi significanti che deve essere per necessità fortemente persuasivo e come tale deve essere ritenuto. Un sistema che paradossalmente si oppone al segno, quella croce, che vanta anch'essa una potente forza affabulatoria. Segno che ottiene altrettanto spazio fra i motivi utilizzati a decoro delle vesti.

La scelta di un preciso programma per auto-rappresentarsi può costituire una “messa in codice”, che diventa valida perché viene fatta propria dal “gusto di classe”. Quest'ultima, per percepirsi quale entità unitaria, sente certamente il bisogno di un programma iconografico da fare proprio, che si distingue da altre soluzioni che si ritengono inappropriate. Dalla sociologia sappiamo che anche l'uso di un codice di iconemi rientra fra quegli espedienti formali che possono mantenere insieme la classe in se stessa, mentre la preziosità del dettaglio rimanda a condizioni oggettive di esistenza, svolte in modo omogeneo.¹²

Le ostentazioni del lusso si legano a quel generale sentore che anima il Tardoantico e vede un qualcosa di soprannaturale in chiunque detiene un qualsivoglia potere, anche quello economico. Una chiave di lettura della realtà che è ben visibile nei mosaici della sala centrale della villa di Centcelles presso Tarragona o in quelli del *dominus Iulius* di Cartagine; ciò spiega l'ossessione descrittiva per i dettagli preziosi dell'abbigliamento. Il lusso può dunque essere assunto a cifra peculiare della classe.

La stessa classe, scegliendo di auto-rappresentarsi attraverso dei segni che stanno per il Cristo o episodi della vita dello stesso, può tentare di sublimare almeno a livello concettuale quella propensione all'effimero che il dettaglio prezioso introduce. Situazione che viene percepita dai più attenti ai dettami della religione come peccato. Eppure i documenti della cultura materiale dimostrano che si preferisce innalzare il lusso a simbolo di una realtà trascendente, poiché la subcultura prodotta da questa classe si aggrega attorno al principio della trascendenza delle forme di potere.

Si percepisce una funzione “sociale” del decoro cristiano, perché riconducibile al “gusto di classe”. Orbene il gusto realizza una reificazione della coscienza di classe, mentre l'ornamento diventa uno strumento utile alla dimostrazione del potere acquisito col possesso delle risorse, quale causa efficiente nei processi di somministrazione della condizione di plutocrati. Tale funzionalità aumenta il potenziale di rappresentabilità posseduto dal novero di formule descrittive scelte, quale valore ulteriore che si aggrega attorno all'iconema. Ciò spinge coloro che possono permettersi questa velleità al dispendio di risorse per accaparrarsi l'iconema approvato dalla comunità.

L'immagine cristiana può così essere svincolata dal contesto religioso e viene introdotta nel vestiario per caratterizzarlo, fin tanto che sembra costituire un elemento identificante dello stato di plutocrate. Ciò spinge a formulare una sommessa ipotesi: la classe in possesso delle risorse può riconoscersi nell'ostentazione di questi segni religiosi, generando un fenomeno che si può tentare di classificare come una sorta di messa in codice del rango. Pertanto si può credere che il buon uomo o la buona donna del Tardoantico si possano riconoscere come tali, perché sono ricchi, cristiani e possono permettersi vesti che dichiarano inequivocabilmente la loro fede ma, contemporaneamente, anche il loro essere benestanti. Ciò produrrebbe uno schema mentale che non ammette equivoci.

¹² Bourdieu, Pierre, 1983, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, p. 103.

Sul versante del pensiero magico tanto il segno, quanto il racconto sacro dispiegati sulle vesti possono assumere una duplice funzione, che va oltre le ovvie finalità apotropaiche. In tal modo si possono ritenere adeguati una serie di segni e di temi narrativi che sono usati preferibilmente per oggetti deputati ad altre funzioni non legate al quotidiano, come i vasi liturgici o l'apparato funebre. Un consenso consolidatosi attorno ad un modello giustificato tutto nelle credenze del gruppo.

La destinazione magico-sociologica meglio illumina il valore realmente percepito dalla comunità circa questi temi, tanto da destinarli a beni utilizzati nel quotidiano. Il valore evenemenziale del decoro permette, entro i margini dello spazio di "copertura sociale" del "gusto di classe", la proliferazione di un programma iconografico che supera i limiti sia del contesto liturgico, sia dei riti *in liminae vitae*.

3. I codici grafici cristiani, i teologi ed i tentativi di razionalizzazione di una prassi diffusa

Il tentativo di comprensione sistematica della significatività dei codici cristiani a decoro delle evidenze vestiarie per la cronologia di riferimento obbliga a partire da un assunto, già dimostrato da Lazarev: l'uomo del Tardoantico e della Prima Bisanzio, come l'uomo del mondo classico prima di lui, crede solo in quello che vede e tocca.¹³ Questa propensione continua nonostante si dichiari di prestare fede in un Dio trascendente, almeno rispetto alla divinità panteistica della classicità. Questa qualità richiede non solo un culto capace di suggestionare, ma soprattutto rappresentazioni efficaci, utili a suggerire l'immanenza del Dio cristiano. Suggestionabilità, splendore e ricercatezza propongono un "materialismo mistico", che giustifica pure l'uso di segni e immagini con uso apotropaico. Essi hanno a persuadere del fatto che: il Dio, abitante nel cielo dei cieli, attraverso l'ostentazione rituale della croce e di una sua immagine viene costretto ad essere presente in terra, affianco colui che fa proprio il segno o la sua effigie. La protezione sperimentata dimostra così la veridicità della fede.

Questa pratica si innesta entro uno "spazio di riserva", in cui operano le prassi magico-sanitarie ad uso e consumo dei singoli, perché finalizzate al soccorso delle loro richieste. Un'area in cui persistono consuetudini più antiche, che vengono permeate dal pensiero magico e dalle elaborazioni fatte proprie dai culti pagani. L'uso delle immagini e dei segni cristiani penetra entro queste condotte tradizionali, divenendone parte integrante. Ciò spinge al ripensamento delle categorie concettuali con cui questi decori vengono concepiti, costruiti e prodotti. Siamo di fronte ad un'attività complessa, che non si esaurisce nel mero "cambio di etichette", ma introduce il profondo conflitto esistente tra il segno e l'immagine; una dicotomia a cui le elaborazioni intellettuali della Chiesa sono molto sensibili. Un ripensamento che investe le strategie cognitive e si dispiega sulle possibilità di percezione e somministrazione di idee e concetti, ricorrendo a termini davvero universali.

Un problema legato alle soluzioni grafiche adoperate: perché "nell'immagine appare qualcuno?"; mentre del "segno ci si può servire e apparire con esso".¹⁴ La costruzione di un idioma efficace di comunicazione deve necessariamente confrontarsi con

¹³ Lazarev, Viktor, 1967, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Einaudi, p. 22.

¹⁴ Belting, Hans, 2001, *Il culto delle immagini*, Urbino, Carrocci, p. 22.

“l’antichissima opposizione fra l’immediato e “ciò che sta per”, tra l’esser presente e il rappresentare”.¹⁵

Il segno cristiano per eccellenza: la croce, oltre la sua funzione di pallio imperiale, ha a ridursi per un più ampio pubblico a talismano, subendo una “volgarizzazione”; ben tardi diverrà il mero supporto dell’immagine del Dio cristiano che si colloca al di sopra. L’effigie al contrario può richiamare alla memoria sia il personaggio, sia il fatto rappresentato, sostituendosi all’immagine mnestica forgiata dalla tradizione. Essa costituisce un supporto visuale concreto, capace di evocare il ricordo come tale. La rappresentazione dimostra così nell’immediato la sua efficacia “retrospettiva” e “prospettiva”. Rende conoscibile ciò che è accaduto nella sua qualità di memoriale, ma anche ciò che è promesso dalla religione.

L’antico scontro tra immagine e segno stimola l’ingerenza dei teologi, che tentano di razionalizzare quella che sembra essere una pratica meramente apotropaica. Questi elaborano però principi “puri”, che selezionano ed omettono, quando occorre, tutte quelle circostanze difficilmente riconducibili all’alea delineata dalla dottrina teologica. Le immagini allora vengono caricate di un ulteriore finalità: non devono solo manifestare la fede in forma rappresentativa, né fungere da pallio, ma spingere piuttosto il fedele alla contemplazione di Dio. La qualità memoriale dell’effigie e la concretezza del segno devono pure dichiarare che Cristo è davvero reale, com’è reale la sua incarnazione e la sua morte che si consuma sulla croce.

Il ritratto, pretendendo di riportare i tratti reali del rappresentato ed afferendosi ad un “archetipo” venerato, non può ammettere poi alternative. L’inalterabilità della rappresentazione suggerisce che l’icona sia persino capace di catturare le energie del prototipo, rendendolo immanente, quale qualità carismatica tutta volta al soccorso. Caratteristica difficile da razionalizzare, che può rivoltarsi contro la stessa Chiesa. Tuttavia non meraviglia che Giovanni Damasceno (676-749 d.C.) usi questo espediente per giustificarne la venerazione.

Siamo di fronte ad una dichiarazione *ex post*, che costituisce un tentativo di razionalizzazione di tutta una serie di credenze circa l’efficacia dell’immagine. Un esperimento orientato non solo a difendere il culto dell’immagine, ma a spiegarne l’esistenza stessa come prodotti culturali piuttosto.¹⁶ Specie quando essa viene messa in pericolo dall’iconoclastia. Una dichiarazione che non può essere senza conseguenze, ma rientra in una prassi consueta, perché i teologi sono soliti intervenire secondo utilità e per fornire pregevolezza ad una prassi ormai consolidata.

Quello che può sembrare uno stratagemma nobilitato dalla dialettica teologica, apre però ad un uso, che facilmente degenera in abuso. Una soluzione, quella di fare dell’immagine un collettore della *dynamisis* del rappresentato, che è fallimentare in fin dei conti. Non solo ratifica tacitamente l’uso delle immagini come amuleti, ma sviluppa persino pratiche alternative. Specie allorché si arriva a praticare l’aggiunta alle specie eucaristiche del gesso grattato dall’icona, al fine di infondergli l’energia del rappresentato; un’azione dall’alto valore ontologico, che colpisce il monopolio sacerdotale nella gestione e creazione del sacro.¹⁷

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Zibawi, Mouhamed, 1993, *Icone. Senso e storia*, Milano, Jaka Book; Lazarev, Viktor, 1967, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Einaudi; Lingua, Graziano, 2006, *L’icona, l’idolo e la guerra delle immagini*, Milano, Medusa.

¹⁷ Payton, James R., 1996, “John of Damascus on Human Cognition: an element in his Apologetic for Icons”, en *Church History*, New Haven, 65, 2, p. 173-183.

Ma non tutte le pratiche che mettono al centro l'immagine vengono condannate *tout court*. L'iconodulo patriarca Niceforo (758-828 d.C.), per fornire di ulteriore pregevolezza la venerazione delle icone, ha ad attestarne il valore profilattico contro le malattie dell'anima e del corpo.¹⁸ Siamo di fronte all'ultimo atto d'affermazione della potenza delle immagini. Quale ulteriore tentativo di sistematizzazione di una credenza diffusa, manipolato dalla propaganda iconofila per avvallare innanzitutto la liceità della produzione. Al contempo la speculazione fa un passo ulteriore, sicché la loro venerazione non può scadere nel materialismo religioso. Sottolinea Leonzio di Cipro, già nel 600 d.C., che il culto non è indirizzato alle immagini, né ai materiali che le compongono, ma solo al rappresentato.¹⁹ Un abile stratagemma che sposta l'attenzione dalla prassi alla sfera volitiva.

Al contempo la propaganda iconofila risolve la problematica concernente il vilipendio e la distruzione dell'immagine con un'equazione tanto semplice, quanto difficile da perorare. Come la carne del Cristo ha a subire i patimenti della crocifissione, anche le immagini possono essere oltraggiate e ciò non compromette né il significato, né l'efficacia.²⁰ Una prova a cui le immagini pagane non hanno saputo resistere, perché la loro distruzione da parte dei cristiani non ha solo obliterato i segnacoli del culto, ma ne ha negato l'efficacia, dichiarando l'impotenza dei rappresentati. Il "marco" della passione offre una pezza giustificativa e permette all'iconografia cristiana di sopravvivere a livello concettuale e d'esprimere nel campo della moda vestiaria il canto del cigno di un'aulica traduzione.

4. L'abbigliamento e la formula bipolare dell'iconografia cristiana: dialettica e strategie di auto-rappresentazione di classe

La veste ha ad accogliere la forma bipolare del segno e dell'immagine cristiana, perché ritenute entrambe valide a porre il soggetto entro lo "spazio di copertura" della divinità e del "gusto di classe". Un espediente atto ad evocare il *background* della Sacra Scrittura, che qualifica la veste quale espressione esteriore di uno stato tutto interiore: quello di grazia. A tal riguardo Isaia può parlare di "vesti di salvezza" e di un "manto della giustizia" e persino di un "diadema", di cui il Signore riveste il giusto.²¹

Nel Nuovo Testamento la veste diviene un attributo indispensabile per la presenza alle nozze sacre. Dalla parabola si apprende che il "Gran Re" espelle l'incauto avventore che ne è sfornito.²² Anche nell'Apocalisse si rimarca l'indispensabilità della veste, quale segno d'eccellenza del rango raggiunto col martirio o con la pratica della virtù. La veste della corte celeste è quella candida, imbiancata dal sangue dell'Agnello.²³ Il Nuovo Testamento arricchisce di senso ontologico il segno del rango.

L'alto valore ideologico afferito all'abbigliamento spiega il suo incorporamento tra gli espedienti contemplati dalle strategie di auto-rappresentazione della classe

¹⁸ Theo. Stud., *Ant.* III, 36, PG, 100, col. 433; Kitzinger, Ernst, 1988, "Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art", *Cahiers archéologiques*, 36, Paris, p. 51-73, esp. 66.

¹⁹ Leo Neap., *Ser. contra Iud.*, PG 93, 1604 C.

²⁰ Belting, Hans, 2001, *Il culto delle immagini*, Urbino, Carrocci, p. 198.

²¹ Is 61, 10.

²² Mt 22, 1-14.

²³ Ap. 7, 13-14.

plutocrate. Si fa proprio il novero degli episodi del Nuovo Testamento, perché ritenuto altamente significativo sia per chi li ostenta, sia per chi si raffronta con esso. Una significatività che si apprezza entro l'alea di un codice d'auto-rappresentazione con cui si vuole "insufflare" precisi messaggi. In quest'ottica il nucleo narrativo dei miracoli del Cristo può essere percepito come soluzione decorativa di successo.

Il vescovo Asterio ha a precisare:

I più religiosi tra i ricchi (...), avendo fatto una scelta di storie dei Vangeli, le hanno affidate ai tessitori (...). Voglio dire il nostro Cristo con tutti i discepoli, e i singoli miracoli nel mondo in cui sono descritti. Puoi vedere le nozze di Galilea con le giare dell'acqua, il paralitico con il letto sulle spalle, il cieco guarito con applicazioni di fango, l'emorroissa che afferra il mantello di Cristo, la peccatrice che cade ai piedi di Gesù, Lazzaro che torna alla vita dal sepolcro. Nel fare questo ritengono di essere religiosi e di vestire abiti graditi a Dio.²⁴

La saporosa informazione aggiunge un dettaglio non certo trascurabile: i committenti optano per questi temi al fine di indossare "*abiti graditi a Dio*". Una scelta che si fonda su una consuetudine ben più radicata. I documenti visuali dell'epoca paleocristiana dimostrano come i miracoli del Cristo possono rappresentare un motivo trasversale, perché diffusissimo e presente su diversi *media*. Evidenze che coinvolgono sia i prodotti sontuari, che quelli della vita quotidiana e non solo gli oggetti deputati al culto cristiano o riservati al corredo funerario. Una presenza trasversale che crea non poco imbarazzo sia nello storico dell'arte, sia nell'archeologo, che sono abituati a guardare al contesto di produzione ed utilizzo, deducendo da questo un particolare significato. Tuttavia, i dati dimostrano che il motivo del miracolo è sentito come adeguato per più di un oggetto e viene destinato a diversi contesti. Siamo di fronte ad un caso di polisemanticità dell'immagine che arricchisce di maggior significato il tema. Questo è ritenuto sempre efficace a dimostrare un'idea-base, che si colora delle diverse accezioni legate ai singoli episodi con cui si esprime la potenza del Cristo.

Scene che costituiscono una vera e propria dichiarazione di potenza della divinità e, pertanto, non possono esaurire la loro funzione nella presenza sul vasellame ecclesiastico, sulle pareti delle chiese o ancora sui sarcofagi; ciò li rende appropriati anche ai momenti di socialità della vita quotidiana. La forza virtuosa di questo operatore dei miracoli, unita alla capacità sanificatrice ne decreta il successo presso un pubblico più vasto.

Questi allora compaiono sugli oggetti di convivialità per eccellenza come le stoviglie, sul vasellame in vetro o terracotta, ma anche sulle vesti, quali strumenti indispensabili all'auto-rappresentazione, che aiutano a manipolare l'impressione che si fa sugli altri. Si può così parlare di un'ubiquità del Cristo miracoloso.²⁵ Le rappresentazioni devono essere considerate piuttosto come una dichiarazione *per imaginem* della fede nella grazia salvifica di Cristo, che spiega la sua efficacia tanto in vita, quanto in morte.

Si osserva come dall'intero programma di miracoli evincibile dai testi canonici, la scelta si vada a concentrare su quelli più eclatanti, che devono spiegare l'efficacia

²⁴ Ast. Am., *Om.* I, PG, 40, 165-158.

²⁵ Prigent, Pierre, 1997, *L'arte dei primi cristiani. L'eredità culturale e la nuova fede*, Roma, Arkeios; MacGregor, Neil, 2000, *Seeing Salvation: Images of Christ in Art*, New Haven, Yale University Press.

della potenza del Cristo avverso i diversi accidenti della vita. Miracoli quali la resurrezione di Lazzaro, che dimostra il potere del Cristo sulla morte. Si considerano anche gli episodi che raccontano gli esorcismi, laddove il Cristo da prova di possedere una forza capace di soggiogare le forze del male. Una preoccupazione non certo secondaria, dato che l'uomo del Tardoantico e specie quello della Prima Bisanzio sanno bene che ogni ora del giorno è dominata da un demone che può nuocergli in diverso modo; questo Cristo esorcista deve tutelarlo dal continuo pericolo a cui si espone. Succedono poi le più generiche opere taumaturgiche: Cristo guarisce il cieco, l'emorroissa o il paralitico. Una qualità quella del Cristo sanificatore da ogni male, che è forse quella più spendibile ed è certamente quella che ottiene maggior successo presso i fedeli. Un Cristo taumaturgo che compare in un frammento di tessuto del V sec., ora conservato al Victorian and Albert Museum, laddove si osserva il potente gesto dell'emorroissa che tira a sé il manto della divinità, mentre un piccolo Lazzaro emerge specularmente dalla sua nicchia.



Fig. 1. Frammento in tessuto con i miracoli di Cristo, guarigione dell'emorroissa e resurrezione di Lazzaro, sec. V d.C., Victoria and Albert Museum, Londra.

Una scelta non secondaria, perché questa funzione viene condivisa con il sanificatore per eccellenza del mondo antico: Asclepio. Quest'ultimo diverrà il più acerrimo nemico di Cristo, in una "lotta" che si spiega non solo a suon di miracoli eclatanti, ma nella scelta di una più efficace formula descrittiva per acclararne il potere taumaturgico.²⁶ Questo Cristo, che "vince la guerra" anche grazie alla costru-

²⁶ Mathews, Thomas, 2005, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano, Jaka Book, p. 39-42.

zione delle immagini che lo vedono direttamente operare miracoli, paga comunque lo scotto dello scontro; tanto che per Mathews ha ad assorbire gli attributi della *misse* del dio pagano.²⁷ Al Cristo imberbe ed eternamente giovane delle catacombe, si sostituisce la formula descrittiva del barbato, che è propria anche di questo dio. E se a livello ideologico Cristo si mostra più forte, sul piano della costruzione dell'effigie si preferisce assimilare una formula descrittiva consueta entro l'innovativa soluzione della commemorazione dell'azione miracolosa.

A questi si aggiungono quei miracoli che avvicinano Cristo ai cosiddetti maghi "buoni", quali la trasformazione dell'acqua in vino a Cana e la moltiplicazione dei pani a Cafarnao.²⁸ Si racconta in questi episodi la potenza di un Cristo portatore di abbondanza, che rimedia alla penuria dei beni e come i più comuni maghi è capace di far apparire succulente pietanze per i banchetti. Il potere d'operare meraviglie lo inserisce pure fra i soggetti venerati da Alessandro Severo (208-235 d. C.) in un oratorio privato, insieme ad Apollonio di Tiana (4 a. C.? -97 d.C.?) ed Orfeo, altri noti maghi buoni.

Non deve meravigliare che questa propensione, permeata dalla complessa temperie sviluppata entro la fine del Basso Impero ed il Tardoantico, ha permesso ai più di percepire l'azione taumaturgica del Cristo entro l'alea dell'attività svolta dai maghi. Un equivoco di fondo, dovuto al *background* culturale e alle relative categorie del pensiero del periodo. Eppure i primi cristiani hanno ben presente questa potenziale ambiguità, che da un certo punto diventa un argomento utilizzato dalla critica posta in essere dai pagani. È proprio l'operare magia, l'accusa che Celso muove al Cristo, in quanto:

gli stregoni che promettono strepitosi miracoli e hanno imparato l'arte dagli egizi (...) liberano gli uomini dai demoni, debellano le malattie ed evocano le anime degli eroi, mettendo davanti agli occhi splendidi banchetti e tavole imbandite e dolci piatti che non esistono (...) dato che questi uomini fanno prodigi del genere, dobbiamo pensare che sono figli di Dio?²⁹

Una caratteristica ambigua che Origene si preoccupa di interpretare. Questi vuole fornire una convincente spiegazione circa l'esercizio del potere taumaturgico da parte del Cristo. Per far ciò è costretto a muoversi entro le strutture del pensiero di quella cultura in cui matura la polemica di Celso, che è solita qualificare fenomeni straordinari come magia; cosa che ha permesso l'equivoco. Specie allorché questi constata la difficoltà nel ricondurre ad una differente matrice fenomenologica le opere meravigliose del Cristo. E dato che non è possibile rompere le strutture del pensiero nel breve periodo, ma al massimo si può forzarle, si comprende bene come queste categorie culturali spingano Origene ad affermare che Cristo opera *adynata*, quale sorta di "magia".

Tuttavia ha a precisare che questa è un'opera "santa", perché si oppone alle arti pagane. Siamo di fronte ad una capriola dialettica, che nel momento in cui l'afferma, ha a negare quella stessa realtà. Eppure sempre quelle categorie del pensiero lo costringono a rappresentare questo Cristo come "mago dei maghi", la cui magia è

²⁷ Per Mathews in un rilievo al Museo delle Terme di Roma "Cristo è ritratto in modo inusuale, seduto con un pallio drappeggiato intorno al corpo che gli lascia scoperti il petto e la spalla destra, nell'identica maniera di Asclepio seduto, mentre la fronte larga e la barba folta copiano i tratti del volto del dio". Mathews, Thomas, 2005, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano, Jaka Book, p. 42. Il documento visuale ha a costituire il primo tentativo di *maquillage* dell'effigie del Cristo, che sta per far propria la soluzione del barbato.

²⁸ Per le nozze di Cana: Gv 2, 1-11; per il miracolo di Cafarnao: Gv 6, 1-15.

²⁹ Orig., *Cont. Cel.*, 1, 67-68

superiore a quella di tutti gli altri, in quanto ha effetti permanenti e reali, senza abbisognare di formule magiche. Siamo di fronte ad un'affermazione che lo spinge ad una puntuale argomentazione ed al ricorso alle scritture.

Questo Cristo sembra così ereditare la potenza della *magheia* a tramite di Mosè, un uomo a cui la magia è insegnata da *Yahweh* medesimo. Questi adopera una verga.³⁰ La stessa che si trova nelle mani del Cristo nelle rappresentazioni sontuarie come il vetro dorato del IV sec. al Metropolitan Museum, ma anche negli affreschi delle catacombe. Un Mosè-mago dalla cui profezia “*dimostrano la verità su Gesù e accettano come vere le miracolose storie su di lui*”.³¹ Origene allora sembra prendere atto di un immaginario diffuso, che sviluppa entro strutture mentali ben definite. Strutture che spiegano la preferenza per formule descrittive determinate, come quelle concernenti la prossemica e gli attributi propri del mago, utilizzati per narrare l'esercizio di un potere difficilmente riconducibile ad altra matrice da parte delle elaborazioni della cultura di riferimento.³²

Una magia che Gesù sembra ancora ereditare dai caldei, a tramite dei magi che visitandolo lo adorano.³³ Questi nel rendergli omaggio sembrano riconoscerlo poi come “supermago”.³⁴ Pertanto gli offrono dei doni che Mathews interpreta addirittura come elementi utili alle arti magiche: l'oro ridotto in lamine viene usato per incidere formule propiziatorie, una magia buona dunque, mentre incenso e mirra sono solitamente adoperati per le pozioni.³⁵ Whansbrough può persino ritenere che Matteo, “parli dei luminari della professione che depongono i loro strumenti ed i loro profitti ai piedi del Messia”.³⁶

Deduzioni che trovano un qualche fondamento sempre in Origene. Questi ha pure ad affermare che i magi notano con l'apparire della stella l'indebolirsi dei propri incantesimi. Essi conoscono la profezia di Baarlam e sanno che quell'astro preannuncia la venuta di colui che “supera” la magia; ciò li spinge a cercarlo ed a rendergli omaggio.³⁷ Si ripete nuovamente un esercizio dialettico che adopera un'affermazione forte col solo fine di negarla, svuotandola di significato. Al contempo si comprende bene come la fede nella potenza del Cristo, che annienta la magia del mondo pagano, sia da sola un motivo sufficiente a spiegare l'uso delle scene taumaturgiche a fini utilitari.

Sul piano formale una delle probabili ragioni della fortuna di questi temi va ascritta alla relativa semplicità compositiva. Queste scene prevedono la formula dello “staccato”, laddove si rappresentano in genere solo due personaggi: il Cristo taumaturgo e il soggetto miracolato.³⁸ Una relativa semplicità che rende le rappresentazioni non solo più facili da eseguire, ma finanche versatili, perché facilmente adattabili alle diverse strutture compositive. Gli schemi devono affascinare persino i committenti, i quali sono catturati dalla potenzialità del formulario, capace di rappresentare ade-

³⁰ Es. 4, 17.

³¹ Orig., *Cont. Cel.*, 1, 45.

³² Smith, Morton, 1978, *Christ the magician*, San Francisco, HarperCollins.

³³ Mt 2, 1-12.

³⁴ Orig., *Cont. Cel.*, 1, 60.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Whansbrough cit. in Mathews, Thomas, 2005, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano, Jaka Book, p. 48, nota 68.

³⁷ Num 24, 17.

³⁸ Mathews, Thomas, 2005, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano, Jaka Book, p. 48.

guatamente la volontà di auto-rappresentazione di questi soggetti benestanti, che si possono permettere un bene di lusso come il tessuto tinto e la manifattura ad arazzo.

Questo Cristo taumaturgo sembra invadere l'immaginario del Tardoantico e tutta l'arte paleocristiana, dimostrando che il tema è capace di convincere l'uomo comune della sua utilità. Un immaginario che è popolato tanto dai miracoli, quanto dalle infermità e, dunque, si nutre del quotidiano e delle miserie a cui la potenza del Cristo pone rimedio. È forse questa la vera chiave del loro successo e spiega le ragioni che hanno portato a soppiantare l'immaginario e l'iconografia degli dei olimpici, che raramente vengono rappresentati nel porre rimedio alle umane sventure. Gli episodi rinvenibili sia sulle tuniche, sia su altri oggetti comuni come gli anelli o le cinture, affermano che il Cristo con la sua presenza non solo pone rimedio alle sventure, ma può persino prevenirle. Difatti si crede che queste scene possano fungere da collettori della potenza taumaturgica, che viene spiegata nell'evento descritto. Una forza sanificatrice che sembra capace di scongiurare le malattie e favorire la buona salute di chi indossa le rappresentazioni. Questa va pure moltiplicata e, pertanto, la si ripete più volte sull'indumento, fin tanto da ridurla ad un vero e proprio amuleto.

Una forza che può essere aumentata se collocata su altri oggetti ad uso apotropaiico come gli *encolpia*, quale quello d'oro di Adana, che rappresenta episodi riconducibili al ciclo quaresimale, quali la Resurrezione di Lazzaro e la samaritana al pozzo.

Diversamente da quanto succede nei secoli successivi, poco spazio viene riservato ai momenti della passione ed il tema invece viene relegato al repertorio sepolcrale. Non perché si ritenesse inadeguata la rappresentazione e la conseguente meditazione sui momenti più strazianti della vita del Cristo, ma piuttosto perché i tempi non sono ancora maturi per la raffigurazione dell'uomo sofferente. Ciò non osta all'affermarsi della croce nella semantica cristiana, anche perché "non può essere scambiata con ciò che simboleggia".³⁹



Fig. 2. Mosaico di Orpheus, particolare di Teodosia, sec. IV d.C., Gerusalemme.

³⁹ Belting, Hans, 2001, *Il culto delle immagini*, Urbino, Carrocci, p. 198.

La religione cristiana si impone gradualmente anche grazie al patrocinio degli imperatori, che rivisitano la tragedia umana del Cristo e la filtrano alla luce della “Teologia della Vittoria”. Al contempo la croce non può essere più considerata un mezzo di supplizio ma, divenuta prerogativa degli imperatori, si trasforma in uno strumento di vittoria; perciò deve essere impreziosita ed ingioiellata per essere ritenuta adeguata al carisma imperiale. Il prezioso rivestimento risolve una problematica cognitiva legata alla somministrazione del suo senso, agevolando la colonizzazione dell’immaginario comune. Questo perché i politologi prima e gli stessi sovrani poi hanno ben presente che come oggetto, ovvero quale patibolo, “non è nulla”, né “può essere presa sul serio”.⁴⁰ Eppure in quanto a significato può dir tutto, perché trascende la materialità dell’oggetto conducendo verso il senso che si vuol far intendere.⁴¹

Un espediente nel marco della “Teologia della Vittoria”, che non esenta dal riflettere su un ulteriore dettaglio: la mancata rappresentazione del crocefisso; cosa che non può escludere l’efficacia del segno. La tarda apparizione del crocefisso, quale uomo dei patimenti, è concepita in ambienti monastici proprio per opporsi alla croce preziosa e si diffonde solo molto dopo nella devozione privata.

Il tema del culto della croce apre una problematica complessa e ricca di implicazioni. Perché l’*adoratio crucis*, in verità, è l’*adoratio crucifixi*. È solo la rappresentazione del Cristo antropomorfo che possiede l’*homoïōma* e rende degna di venerazione la croce. Eppure il segno costituisce una formula “sintetica”, in quanto è ciò che sta per esso.

L’uso del segno diviene così un’espressione bipolare del culto cristiano e permette un paradosso: il rappresentato può bensì essere omesso, ma il segno di per sé non può esistere; esso può solo testimoniare il rappresentato. L’antica battaglia può essere così risolta: con l’ostentazione del simbolo si crede d’esser capaci di poter assorbire in tutto o in parte le qualità del rappresentato, mentre il segno sta per quello che rappresenta. La significatività, potenziata dalle strategie auto-rappresentative dell’imperatore, rende la croce a sua volta un modello “socializzato”. Ciò fa sì che venga condivisa anche dalle vesti dei plutocrati prima e della gente che può permettersi abiti piuttosto ricercati poi, costituendo un esempio di “percolazione” di una moda.

Un segno che Giovanni Crisostomo in un suo sermone descrive come un “*dono miracoloso*” e dotato di potere salvifico.⁴² Questi da pure atto del nascere della consuetudine di segnarsi con la croce, al fine di propiziare la buona sorte. Un gesto dal grande significato soteriologico, che viene tracciato sulla fronte con inequivoco rimando all’apocalisse ed alla conquista dello *status* di salvato.⁴³ Questo mero segno è pure ritenuto sufficiente a tenere a bada i demoni. Ciò non può non avere delle conseguenze sul piano sociale e spiega il progressivo spazio lasciato alle rappresentazioni della croce. Giovanni Crisostomo perciò sostiene che non è solo presente sui letti, ma soprattutto decora l’abbigliamento, intessuta nella trama della stoffa o aggiunta come accessorio, al fine di proteggere dalle influenze magiche più in generale.⁴⁴

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Joh. Christ., *Cont. Jud. et Gent.*, 9, PG 48, col. 826.

⁴³ Ap. 7, 2-3.

⁴⁴ Joh. Christ., *In Math. hom.*, LIV 4, PG 58, col. 537.

L'uso delle croci-ornamento viene confermato dall'iconografia. Il mosaico di Orpheus del VI sec. raffigura una donna, Teodosia, che indossa una tunica ornata da una serie di croci. Il motivo opportunamente ripetuto vuol potenziare in modo esponenziale la funzione apotropaica del segno cristiano.⁴⁵

L'archeologia spiega il contesto in cui matura l'uso della croce come ornamento quotidiano. È ben nota la categoria degli *encolpia*, croci pettorali o monili, in materiale più o meno prezioso, che possono anche accogliere reliquie, utili a potenziare le caratteristiche apotropaiche dell'oggetto. Un uso che li avvicina agli amuleti e permette a determinate consuetudini sistematizzate dal pensiero magico di sopravvivere entro il contesto cristiano.⁴⁶

La croce può comparire con le medesime finalità apotropaiche anche sulle porte delle dimore siriane del VI sec.. Un architrave datata al 547 d.C. di una casa in Sabba porta incisa una croce, la cui iscrizione a corredo dichiara "*finché ci sarà la croce di fronte ad essa l'occhio malvagio non avrà potere...*"⁴⁷ Mentre ad El-Bardound, sempre in Siria, si dichiara: "*Dove si trova la croce davanti, l'invidia non ha potere...*"⁴⁸ Ciò conferma la credenza diffusa circa l'efficacia del segno avverso la magia oscura. Quest'uso apotropaico, lontano dalla precisa scansione della liturgia, non può non attirare l'attenzione delle autorità ecclesiastiche. Proprio queste sono molto attente ad evitare ogni deviazione delle pratiche di devozione verso fini superstiziosi, censurandone gli eccessi. Allo stesso modo non meraviglia che Girolamo (347-419 d.C.) possa rimproverare quelle "*piccole donne superstiziose*" che, indossando le croci, mostrano zelo per i segni di Dio e non la volontà di conoscere davvero il Cristo.⁴⁹

Ma dopotutto la croce è "il pegno dei credenti"⁵⁰ e come tale viene intessuta sulle tuniche, quale quella in lana, ora conservata al Museo di Brooklyn, che la mostra nella parte anteriore mentre pende da una catena. Una *silhouette* aderente alla realtà, che trova un più preciso riscontro nei monili cruciformi del museo bizantino di Salonicco o della collezione Malcove in Toronto. Un abito quotidiano dato il tessuto comune, che però non ignora le velleità che i più benestanti possono permettersi, quali gli ornamenti in metallo nobile e persino le pietre preziose.

La vanità concessa ai plutocrati, ha il suo contrappeso nelle gioie imitate dal tessuto. Una scelta che nasconde risvolti profondi: le pietre sono considerate alla pari dei talismani e non fanno altro che potenziare la croce con la loro capacità di attirare gli influssi positivi. Si raffronta una prova della polisemia del segno, che può arricchirsi di ulteriori significanti, anche attraverso la commistione con altri elementi ritenuti di buon auspicio. Il simbolo santo potenzia l'efficacia della pietra, mentre la gioia garantisce a sua volta l'efficienza taumaturgica della croce.

⁴⁵ Maguire, Henry, 1990, "Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period", *Dumbarton Oaks Papers*, 44, Dumbarton Oaks, p. 218.

⁴⁶ Bevan, Edwyn, 1940, *Holy Images: An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*, London, Paperback.

⁴⁷ Dölger, Franz Joseph, 1928, *IXΘYC. Ichthys, Das Fisch-Symbol in fruhchristlicher Zeit*, Münster, Aschendorff, p. 247; Maguire, Henry, 1990, "Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period", *Dumbarton Oaks Papers*, 44, Dumbarton Oaks, p. 218.

⁴⁸ Jalabert, Louis y Mouterde, René, 1955, *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, IV, Paris, Geuthner, p. 222-232, n. 1909; Maguire, Henry, 1990, "Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period", *Dumbarton Oaks Papers*, 44, Dumbarton Oaks, p. 218.

⁴⁹ Jer., *Com. in Evang. Math.*, XXIII, 6, PL 26 col. 175.

⁵⁰ Belting, Hans, 2001, *Il culto delle immagini*, Urbino, Carrocci, p. 201.

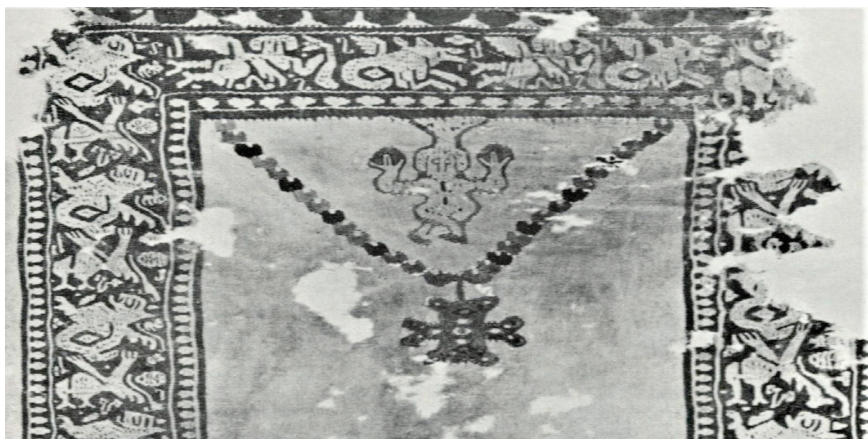


Fig. 3. Tunica in lana con croce intessuta, particolare, sec. VII d.C., Museo di Brooklyn, New York.

Un'altra tunica, conservata ancora al Museo di Brooklyn, sublima la rappresentazione della croce, che è inscritta nella trama del tessuto attraverso un acrostico composto dalle parole: “ΦΩΣ” e “ΖΩΗ”.⁵¹ Un segno forte dunque, che si compone della duplice valenza del dato iconico e di quello grafico, laddove le due parole altamente significanti vengono adoperate per costruire un segno altrettanto significante. Parole che con la loro alea di senso si pongono come antecedente logico del segno stesso e, al contempo, come pegno della sua forza sotterrica: vogliono così esprimere su più piani il senso dell'insegna per eccellenza del cristianesimo.

La rappresentazione inserisce nel quotidiano uno dei risultati più eminenti della speculazione sotterologica cristiana, mentre sul piano sociologico appare come il prodotto di un processo di “percolazione” di un costume e di una moda, che dalla gerarchia palatina passa alla classe plutocrate e viene condiviso almeno dagli ambienti. Tale presenza illumina il senso di una consuetudine in voga nel quotidiano del Tardoantico, che perdura nella Prima Bisanzio. Si consolida una prassi che supera le velleità narrative della produzione iconografica e fornisce una serie di amuleti da apporre contro qualsivoglia incantesimo. Una forzatura dell'uso devozionale insomma, che incontra la censura della Chiesa.

Eppure si rischia di dare un'interpretazione limitativa del fenomeno se si pensa che queste immagini siano destinate ad un pubblico prettamente “invisibile”.⁵² Esse costituiscono codici, che valgono per gli incorporei, ma soprattutto per i consociati. Non deve dimenticarsi che queste immagini hanno una funzione conviviale e vengono ostentate in precisi momenti della giornata, come quelli legati ad una maggiore socialità ed interazione.⁵³ Le immagini si indirizzano certamente ai convitati ed hanno una funzione dissuasoria verso i sentimenti negativi che questi soggetti possono

⁵¹ Brooklyn museum, Inv. n. 15440; Maguire, Henry, 1990, “Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period”, *Dumbarton Oaks Papers*, 44, Dumbarton Oaks, p. 219.

⁵² Maguire, Henry, 1990, “Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period”, *Dumbarton Oaks Papers*, 44, Dumbarton Oaks, p. 220.

⁵³ Minguzzi, GianFranco, 1973, *Dinamica psicologica dei gruppi sociali*, Bologna, CLUB.

provare, come la semplice invidia. Una funzione confermata da un frammento di tessuto in seta ora al Museum of Art di Philadelphia. Qui compare la croce a potenziamento del santo sauroctono, che la regge con la sinistra, mentre nella destra tiene una lancia con cui si impone al drago. Questo dominatore di mostri ha inequivoci fini apotropaici. Il pragmatismo popolare, al di fuori del controllo della gerarchia, permette pure che un generico cavaliere stornatore di mali venga associato alla presenza dell'occhio, quello fautore del malocchio, attaccato da pugnali, un tridente e bestie feroci, come accade nell'amuleto del Kesley Museum. Entrambe le immagini appaiono quali soluzioni culturalmente connotate avverso la medesima esigenza. Il santo sauroctono e portatore di croce costituisce così il contraltare cristiano di una simbologia più antica e diffusa, che gli si oppone nell'immediato.



Fig. 4. Croce pettorale, collezione Malcove, Toronto.



Fig 5. Decoro a forma di croce con iscritte le parole “ΦΩΣ” e “ΖΩΗ”, frammento, tunica in lana, particolare, Museo di Brooklyn, New York.

L'immagine non dimostra solo un valore ontologico, ma diviene "sociale" e ricorda agli avventori che la persona che la indossa si è già collocata in uno spazio di "copertura", quello dell'azione della divinità dispiegata nelle vicende del quotidiano. Ciò a conferma della buona sorte che permette di poter ostentare uno *status symbol*, che solo chi detiene il possesso delle risorse può permettersi.



Fig.6. Santo sauroctono con croce, figura ad arazzo, particolare da tunica in seta, Museum of Art, Philadelphia.



Fig. 7. Talismano con cavaliere stornatore dei mali nel dritto e occhio attaccato da pugnali, tridente e bestie feroci nel rovescio, Kesley Museum.

5. La veste e gli episodi dell'infanzia del Cristo: scene poste a garanzia d'abbondanza

Le evidenze pervenute dimostrano che gli episodi dell'infanzia di Cristo sono un tema di grande successo nella consuetudine decorativa, vengono condivisi dalla gente comune, dalla nobiltà e persino dall'imperatore. Scene che possiamo trovare rappresentate in *emblemata* destinati al potenziamento di significato della veste. Siamo ormai nel VI secolo: il ciclo liturgico concernente l'infanzia è stato sistematizzato e le sue scene struggenti, efficacemente cantate dagli inni di Giovanni Damasceno, Romano il Melodo ed Efrem il siro, hanno colonizzato l'immaginario con la loro potenza narrativa. Un immaginario che non si limita ai testi canonici, ma si fa più commovente allorché nutrito dei vangeli apocrifi, specie di quello di Giacomo, che narra episodi fantasiosi, ma sempre utili a dichiarare la potenza taumaturgica esercitata da Cristo fin da bambino.

Il più diffuso degli episodi è forse l'adorazione dei magi, che si ritrova pure iscritto sul manto ostentato nella *processio* di San Vitale da Teodora imperatrice (497-548 d.C.).⁵⁴ La lacina della clamide imperiale vede posta a suo decoro la scena dei magi che offrono doni, eppure qui non appare né il Cristo, né la Vergine sua madre.

Il pannello di Teodora e quello speculare del marito Giustiniano (482-565 d.C.) rappresentano entrambi i sovrani che si recano all'altare per offrire doni. La scena riprende quell'antica consuetudine che permette agli imperatori romani di accedere al santuario durante la Grande Entrata, per recare all'altare le specie eucaristiche prima e l'incenso poi; un uso sistematizzato nel canone 69 del Concilio Quinisesto.⁵⁵

Una scena che può essere afferita anche alla cerimonia d'incoronazione, sebbene la divina liturgia a quel tempo non fa ancora parte del rito di ascesa al trono strettamente inteso. Pertanto può essere ragionevolmente ricondotta ai riti di Pasqua.⁵⁶ E se Giustiniano, circondato dalla guardia del corpo e dal clero ravvennate, mostra un'ampia patena, Teodora viene accompagnata dalle ancelle e dagli eunuchi, mentre tiene nelle mani un prezioso calice.

La scena inscritta sulla clamide di Teodora costituisce allora il contraltare della *processio* imperiale. Come i magi riconoscono nel Cristo bambino il vero Dio e gli presentano i doni, anche gli imperatori allo stesso modo fanno la professione di fede e gli offrono le specie eucaristiche. Una devozione quella imperiale che è acclarata dall'ostentazione dell'oro, con cui vengono avvolti i sacri vasi. La prossemica inscenata offre una citazione del culto imperiale, quale uso passato per osmosi al rituale ecclesiastico.

E se è noto che per non contaminare la "divinità imperiale" i sottoposti sono soliti coprire le loro mani con la porpora, lo stesso accade per il Dio cristiano. La divinità appare intangibile, com'è intangibile l'imperatore. E nemmeno l'imperatore può lambirla, per questo deve rivestire le sue mani con l'oro del *tablion*, posto a decoro del suo stesso manto.

Sia i magi, che la coppia imperiale si pongono entro un più complesso costruito narrativo, quali "protagonisti" attivi nella storia della salvezza. E se il ciclo decorativo contempla pure i pannelli eucaristici laterali che vedono l'offerta di Melchisedech e di Abele, quali "coprotagonisti", si impone su tutti il Cristo apocalittico ed assiso sul

⁵⁴ MacCormack, Sabine G., 1995, *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Torino, Einaudi, p. 385-393.

⁵⁵ Can. 69, Conc. Const. a. 691/692.

⁵⁶ Cost. Por., *De caer.*, Lib. 1, cap. 1.

cosmo, vero destinatario delle ritualità religiose. Una presenza incombente, che spiega l'assenza dei destinatari divini del dono sulla clamide. Indi, non siamo di fronte ad una scena depotenziata, ma in questo caso la loro presenza è superflua, perché assorbita dal magniloquente Cristo, centro e perno dell'intero apparato iconografico.



Fig. 8. Lacina in filo d'oro con i re magi, particolare del mosaico di Teodora imperatrice, sec. VI d.C., San Vitale, Ravenna.

Oltre l'affabulazione dei programmi imperiali, il successo del tema può essere interpretato alla luce di una credenza comune: i magi, operatori di magia, sono additati fin dai primordi del cristianesimo quali taumaturgi. Una generica attitudine protettiva, che permette di considerarli fin dal V secolo fra i santi preservatori.⁵⁷ Questa si lega anche alla loro capacità di interpretare gli accadimenti preventivamente. Una propensione rafforzata dall'avvertimento divino, che fa venire meno gli stratagemmi di Erode.⁵⁸ Vi si aggiunge poi un patronato specifico sui viandanti ed i pellegrini, in ragione della loro ricerca itinerante.⁵⁹ La scelta di questa precisa iconografia non si esaurisce però entro gli schemi del pensiero magico, ma ha una funzione soprattutto sociale in quanto costituisce, a sua volta, un tema che si può definire "socializzato". L'omaggio dei magi alla divinità vuole pure evocare la fedeltà dei plutocrati allo Stato, che si auto-rappresentano come servi devoti.

La scena viene così raffigurata in vesti di uso anche quotidiano ed inscritta in *emblemata* sovente intessuti ad arazzo, come quelli a corredo della tunica del sec. VII ora al British Museum; laddove viene ripetuta per ben sei volte. La rappresentazione vede la Vergine di tre quarti, seduta sul trono, con in braccio il figlio divino. Nel resto del tondo si dispongono i magi insieme a dei volatili. Compare anche un'altra

⁵⁷ Leclercq, Henry, 1920, "Mages", en *The Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 10, 1, Paris, p. 980-1070.

⁵⁸ Mt 2, 3.8.

⁵⁹ Vikan, Gary, 1989, "Pilgrims in Magi's Clothing: The Impact of Mimesis on Early Byzantine Pilgrimage Art", en Ousterhout, R. (ed.), *The Blessings of Pilgrimage*, Urbana, University of Illinois Press, p. 103-106; Volbach, Wolfgang F., 1943-1944, "Un medaglione d'oro con l'immagine di S. Teodoro nel Museo di Reggio Calabria", *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*, 13, Potenza, p. 65-72, esp. 67, fig. 7; Engel, Jenny, 1982, "Une découverte énigmatique. La fibule chrétienne d'Attalens", *Les Dossiers, Histoire et Archéologie*, 62, Quetigny Cedex, p. 88-91.

figura da interpretarsi forse con un profeta: Isaia, Michea o con Barlaam, secondo una consuetudine rappresentativa già nota sin dal 230-240 d.C. e riscontrabile nel programma iconografico delle catacombe di Priscilla.⁶⁰

Colpisce l'ingenuità descrittiva ed il gusto quasi *naïf* di una rappresentazione in cui le anatomie sono ridotte ai tratti essenziali, mentre i personaggi si collocano su diversi livelli; senza attenzione prospettica.

Nonostante la mediocre traduzione, si raffronta un modello colto e dotato di grande potenza narrativa, perché la formula descrittiva sembra concepita avendo ben presente tutto il senso teologico della scena. Questa è arricchita per di più di una funzionalità tutta apotropaica, da spendere al di fuori della liturgia.

La rappresentazione dell'adorazione dei magi compare ancora fra gli ornamenti di una tunica in misto lana e lino, ora al Field Museum di Chicago e datata ai secc. VII-VIII. Laddove l'episodio viene rappresentato per ben due volte, insieme al Battesimo del Cristo.

Questa funzione si lega a doppio filo al carattere di abbondanza di cui i magi sono portatori, in quanto i loro doni consistono nei beni di lusso che viaggiano sulla via della seta. In Efreim il siro (306-373 d.C.) e nel suo inno per la Natività, questa propensione all'abbondanza appare fin troppo chiara, specie allorché afferma:

Vengono i magi
 Con i loro tesori,
 vengono i magi
 con le loro provviste:
 provviste e tesori
 si ammucciano in un istante (...).
 Si avvicini la mia preghiera alla tua porta,
 e la mia indigenza al tuo tesoro.
 Dammi mio Signore senza contare,
 come un Dio dona ad un uomo...⁶¹



Fig. 9. Adorazione dei magi, *emblematon* ad arazzo, sec.VII d.C., British Museum, Londra.

⁶⁰ Is. 7, 14; Mich. 5, 1-4.

⁶¹ Efreim il siro, *Inno XIV*, 21, trad. it. I. De Francesco.

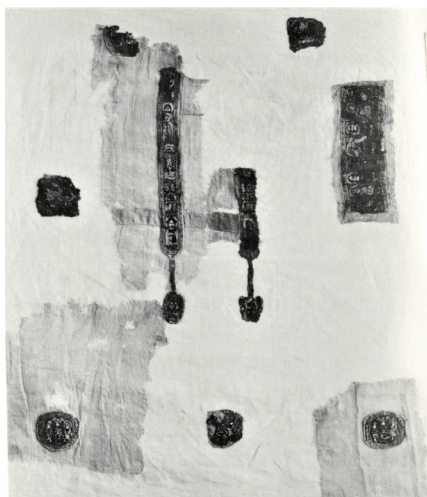


Fig. 10. Tunica con *emblemata* ad arazzo, secc. VII-VIII d.C., Field Museum, Chicago.

Eppure, affianco alla fine teologia degli inni liturgici deve sempre considerarsi il pragmatismo dei fedeli laici. Il senso di questa scena diventa praticissimo e può essere dedotto dall'iscrizione a corredo di un *enkolpion* aureo, ora al Dumbarton Oaks, che la rappresenta e scongiura in greco: “Χριστε θεος ημων βοηθητων ημων”.⁶²

L'adorazione, iscritta nel registro inferiore del monile, rappresenta la Madre di Dio di tre quarti col bimbo in grembo, assisa su un seggio dotato di *suppedion* e dalla sommità ad arco; a questa si accostano i magi. Una formula che ripropone un modello vetusto, presente sia nelle catacombe di Domitilla, che nel sarcofago del 340 d.C. di Trinquetaille.



Fig. 11. *Enkolpion* d'oro, fine sec. VI d.C., Dumbarton Oaks Collection, Washington D.C.

⁶² Maguire, Henry, 1990, “Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period”, *Dumbarton Oaks Papers*, 44, Dumbarton Oaks, fig. 27.

Nonché in un'altra immagine precoce: l'epitaffio di Severa, laddove ricompare nuovamente il soggetto che indica la stella, quale figura della profezia. Un modello di straordinaria quotidianità, che poco ha della fastosità del cerimoniale di corte che la "mistica imperiale" è solita evocare.⁶³ Difatti manca il trono, che viene sostituito da una sedia di vimini. Sono assenti pure gli attributi imperiali della Vergine, salvo la palla, che è pur sempre un vestito comune, sebbene adeguato ad una nobildonna.⁶⁴

L'*encolpion* associa a questa la *majestas* della Vergine fra gli arcangeli, in funzione di *Sedes Sapientiae*. Un'aggregazione di temi che può essere spiegata alla luce dell'inno per la Natività di Romano il Melodo (490-556 d.C.), allorché dando voce alla Vergine le fa dire:

Te conosco liberatore dalla corruzione (...)
o terrigeni,
deponete le afflizioni
mirando la gioia
che feci sbocciare dal mio seno incontaminato...



Fig. 12. Epitaffio di Severa, lastra marmorea, 300 d.C., Museo Pio Cristiano, Città del Vaticano.

Siamo di fronte ad un *litemotiv*: l'abbondanza. Sicché le due immagini si pongono a contrappunto l'una dell'altra. Indi per cui, progettazione e produzione vengono indirizzate a creare un catalizzatore di questa propensione, le cui più immediate ricadute si spiegano in una funzione preventiva rispetto ai mali. Una capacità protettiva, quella posseduta dall'effigie dei magi, che può essere rafforzata se unita alle reliquie, come quelle da collocarsi nel medaglione ora al British Museum.⁶⁵ Il coperchio del reliquiario viene lavorato a niello e porta iscritte le scene della Natività e dell'Epifania, mentre sul retro compare la solita *majestas* e il Battesimo.

⁶³ Cumont, Franz, 1932-1933, "L'adoration des Mages et l'art triumphal de Rome", *Memorie della Pontificia Accademia di Archeologia*, 3, Roma, p. 81-105; Deckers, Johannes G., 1982, "Die Huldigung der Magier in der Kunst der Spätantike und die heiligen drei Könige", en *Darstellung und Verehrung. Eine Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums, Köln*, Der Museum, p. 20-32; Mathews, Thomas, 2005, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano, Jaka Book, p. 46.

⁶⁴ Ross, Marvin C., 1965, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Jewelry, Enamels and Art of the Migration Period*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research&Collection, p. 33-35, pl. 28.

⁶⁵ Dalton, Ormond Maddock, 1901, *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London, British Museum, p. 46-47.

Altrettanto incisiva appare la speculazione teorica sulla scena della Natività, cosa che ne giustifica la presenza su vesti ed *encolpia*.⁶⁶ Questa raffigurazione può apparire in forma complessa, comprendendo oltre al bambino collocato nel sepolcro, la Vergine e Giuseppe. Tuttavia, se ne conosce una traduzione sintetica, come nel clivio che orna la veste al Field Museum già menzionata. Qui si rappresenta una scena davvero essenziale, poiché compare solo il bambino giacente e le teste del bue e dell'asino. Un particolare di non poco conto, dato che lo Pseudo Matteo precisa che “il bue e l'asino l'adorarono”,⁶⁷ con un inequivoco richiamo ad Isaia e alla sua profezia dell'asino e del bue che riconoscono sia il padrone, sia la greppia.⁶⁸

Un modello di sintesi che possiamo ritrovare sulla cuspide del sarcofago di Stilicone (359-408 d.C.) conservato presso la basilica di S. Ambrogio in Milano. Qui il bambino in fasce sta depresso nel sepolcro, mentre l'asino ed il bue si pongono ai lati in maniera speculare. Un successo, quello di questa scena, che non è limitato alla forza narrativa dell'evento raccontato e nemmeno alla versatilità o alle potenzialità del modello, ma è anche afferibile all'idea d'abbondanza evocata da questo momento dell'eventologia cristiana.

Il *kontakion* di Romano il Melode enfatizza la funzione della grotta in cui avviene la nascita del Cristo:

... è nato per noi il Dio che precede tutti i secoli (...). Betlemme ha aperto l'Eden, venite a vedere: nel nascondimento troviamo le delizie; venite, nella grotta riceviamo le gioie del paradiso. Là è apparsa la radice non inaffiata che fa germogliare il perdono; là si è trovato il pozzo che nessuno ha scavato, a cui Davide aveva desiderato bere; (...) ha estinto immediatamente la sete di Adamo e di Davide...⁶⁹

Il fine apotropaico pare dunque chiaro. La scena viene indossata per garantire all'abbigliato l'abbondanza auspicata, contro ogni carenza atavica. La suggestione evocata dall'inno sembra sufficiente a sostenerne l'uso. La liturgia sommessamente suggerisce a colui che se ne fregia di poter godere della buona sorte di cui sia Adamo, sia Davide sono stati privati.

L'aspettativa alla protezione viene a maggior ragione giustificata dalla risonanza che questi eventi hanno nell'innografia. Una convinzione che si comprende meglio alla luce dei versi di Efrem il siro nell'inno sulla Natività, laddove si afferma:

Venite, ciechi,
e senza denaro
prendete la luce.
Venite, zoppi,
prendete i vostri piedi.
muti e sordi
prendete la vostra voce.
E chi ha la mano paralizzata,
prendano, i paralizzati,

⁶⁶ Brown, Raymond E., 1977, *The Birth of the Messiah*, Garden City, NY, Doubleday.

⁶⁷ Pseud. Mhat. 14.

⁶⁸ Is 1, 4.

⁶⁹ Romano il Melodo, *Kontakion*, 25 dicembre.

la propria mano.
 È il figlio del Creatore
 e i suoi tesori sono pieni
 di ogni genere di soccorso.
 Chi ha bisogno
 di pupille
 Che venga a lui!⁷⁰

Un inno che fa da contrappunto e ripropone quanto profetizzato da Isaia: “*Così dice il Signore: Assetati, venite all’acqua; voi che non avete denaro, venite e prendete. Mangiate e bevete, senza denaro e senza spesa, vino e latte*”.⁷¹



Fig. 13. Clavio ad arazzo con il presepe, sec. VII-VIII d.C., Field Museum, Chicago



Fig. 14. Presepe, sarcofago di Stilicone, sec. V d.C., Sant’Ambrogio, Milano.

La rappresentazione, nutrendosi del *background* biblico e della speculazione teologica sul piano altissimo, interpreta su un piano più basso, quello del quotidiano e della gente anche colta, un preciso desiderio. Quello di munirsi di una serie di strumenti adeguati a rendere concreti gli effetti del potere di una divinità che si fa immanente. Paradossalmente si può affermare che l’uso apotropaico delle immagini sia un sottoprodotto della speculazione, persino aulica, sul tema dell’incarnazione. O almeno lo è *ex post*. Un tale uso apre ad un circolo vizioso, sviluppato a corollario dell’assioma che fa dell’immagine un mezzo per rendere “presente” l’assente. Si “canonizza” così una finalità della raffigurazione: rendere la divinità davvero prossima ed obbligata a spendere la sua potenza.

⁷⁰ Efrem il siro, *Inno XVII*, 14, trad. it. I. De Francesco.

⁷¹ Is 55, 1-13.



Fig. 15. *Rota* con Natività, tessuto serico, secc. VIII-IX d.C., inv. 61258, Musei Vaticani, Città del Vaticano.

Quella della Natività si dimostra essere una scena di successo, che sopravvive a decoro dei tessuti nel più lungo periodo. Un episodio che compare in un più tardo frammento intessuto ad arazzo con fili di ben cinque tinte diverse, ora ai Musei vaticani. Il tessuto risalente al VIII-IX secc. viene destinato a proteggere un'importante reliquia, quelli che vengono considerati i sandali di Cristo, conservati nel *Sancta Sanctorum* del Laterano. Il *Liber pontificalis* di Leone III definisce il drappo: *rotas siriane*.⁷² Una stoffa davvero fine, che sembra provenire per la qualità della lavorazione dagli *atelier* imperiali, data la complessità di trama e ordito, nonché per la pregevolezza dei materiali come la tintura porpora, facilmente reperibile in quegli opifici perché sottoposta a monopolio di Stato.⁷³

⁷² Belting, Hans, 2001, *Il culto delle immagini*, Urbino, Carrocci, p. 201; Thomas, Thelma K., 2012, *Silks, in Byzantium and Islam, Age of Transition, 7th–9th centuries*, New Haven, Yale University Press, p. 160-161; Evans, Helen C., 1997, *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, New York, Abrams.

⁷³ Carile, Rocco A. (1998), "Produzione e usi della porpora nell'impero bizantino", en *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico, Atti del Convegno di studio* (Venezia, 24-25 ottobre 1996), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, p. 243-269; Muthesius, Anna M., 1992, *Silk, Power and Diplomacy in Byzantium*, Cambridge, Verlag Fassbaender; Muthesius, Anna M., 1997, *Byzantine Silk Weaving: A.D. 400–A.D. 600*, Vienna, Verlag Fassbaender; Muthesius, Anna M., 2004, *Studies in Silk in Byzantium*, London, Pindar Press.

La manifattura lascia pure pensare all'impiego di risorse umane altamente specializzate, che non possono essere allocate in altro luogo che nel palazzo imperiale. Nondimeno deve considerarsi che la scelta di uno specifico tema, già di uso comune e non solo esclusivamente liturgico, fa supporre che quel tipo di tessuto possa essere destinato anche alla produzione di abiti di lusso, forse di membri della stessa corte.⁷⁴ L'evidenza costituisce il relitto di una consuetudine vestiarie desueta, che sopravvive in epoca post-iconoclasta.

Siamo di fronte ad un'immagine tradizionale, in cui i personaggi appaiono connotati da una certa monumentalità, sia la Vergine, sia Giuseppe sono avvolti in grandi e pesanti mantelli, che brillano per la cura calligrafica del pannello tratto in pieghe frastagliate. All'accuratezza del disegno delle vesti si contrappone la ieratica fissità dei personaggi, che si mostrano asettici rispetto al mistero celebrato innanzi a loro e di cui sono protagonisti. Con sintetica linearità sono resi pure i due animali che adorano il bimbo divino, costretto dalle pesanti fasce entro la culla-tomba, resa con una certa attenzione per la prospettiva, ovviamente intesa secondo il sistema di concezione spaziale dei bizantini.

Sul piano stilistico la resa fisiognomica dei volti dei personaggi, con la sua imperturbabile espressività, li rende avvicinabili ai Padri della Chiesa di epoca post-iconoclasta rappresentati in S. Sophia; un dato che costituisce un termine *post quem*. L'ingenuità mimica e la potente volumetria dei volti rimandano poi ai primi esperimenti di ridiffusione dell'immagine umana nei programmi iconografici.

Un altro frammento del drappo enfatizza un'ulteriore fase dell'ingresso di Dio nell'immanente e riporta la scena dell'Annunciazione. La sua realizzazione, sicuramente successiva alla fine della controversia iconoclasta, chiude le polemiche circa l'efficacia delle immagini. Ne dichiara infine la liceità, perché la possibilità di produrre icone si fonda proprio sull'incarnazione del Cristo, che rende visibile il Dio invisibile. Ciò oltre ogni obiezione sulla bipolarità della concezione Padre-trascendente/Figlio-immanente. Si porta così a compimento un processo complesso, in cui l'immagine sta per quel che non c'è ed, anche, per quel che non si può vedere.

S'apre pure alla possibilità totalizzante di un'esperienza sensoria: quella che si rappresenta è la concreta carne del Cristo, da adorare devotamente. Indi per cui immagine, culto comunitario ed uso privato o finanche abuso sono tutti adeguatamente giustificati.⁷⁵

6. La forza evocativa di un'immagine: il Battesimo, la luce e l'acqua

Tanto le evidenze vestiarie del British Museum e del Field Museum di Chicago, quanto entrambi gli *encolpia* già menzionati vedono la presenza della rappresentazione del Battesimo di Cristo, che si somma al ciclo dell'infanzia.⁷⁶ Un'associazione spiegata anche dalla consuetudine liturgica. La festività si inserisce a corollario del suddetto ciclo, quale suo compimento ed inizio della vita pubblica. Ma non solo, la liturgia bizantina la denomina Teofania, fin tanto da costituire un contraltare dell'E-

⁷⁴ Netherton, Robin y Owen-Crocker, Galer R., 2007, *Medieval Clothing and Textiles*, Woolbridge, Boydell.

⁷⁵ Sal 68, 22; Belting, Hans, 2001, *Il culto delle immagini*, Urbino, Carrocci, p.168.

⁷⁶ Kitzinger, Ernst, 1980, "Christian Imagery: Growth and Impact", en Weitzmann, K. (ed.), *Age of Spirituality: A Symposium*, New York, Princeton University Press, p. 141-163, esp. 151-152; Kitzinger, Ernst, 1988, "Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art", *Cahiers archéologiques*, 36, Paris, p. 51-73, esp. 62.

pifania. E se ai magi è il bambino a mostrarsi privatamente nella sua triplice funzione: re, sacerdote e Dio immortale, è l'uomo ora a rivelarsi pubblicamente nella sua qualità di figlio di Dio, mentre gli da testimonianza Dio stesso. Difatti queste feste, in origine, possono essere considerate un tutt'uno, perché la medesima ricorrenza è conosciuta nelle fonti sia come *Epiphaneia*, legata all'incarnazione, e come *ta phota*: la "Festa delle luci".⁷⁷ Entro quest'unica commemorazione fissata al 6 gennaio viene assorbita persino la Natività di Cristo. Una pluralità di temi che viene dimostrata da un papiro egizio, che riporta le letture evangeliche della festa: la nascita in Betlemme, la fuga in Egitto e il ritorno in Giudea.⁷⁸ Eppure poco spazio viene riservato al Battesimo. Tanto che Botte lo esclude.⁷⁹

Tuttavia il martellante richiamo alla "teologia della luce", che sembra contrapporsi ad una festa pagana già celebrata in Oriente, favorisce l'aggregazione del nuovo tema dell'eventologia di Cristo. Entro quest'alea si inserisce la memoria del Battesimo, come dimostra la dizione di Gregorio Nazianzeno:

il santo giorno delle luci (...) prende principio dal battesimo del mio Cristo (...) egli opera la mia purificazione e soccorre la luce che abbiamo ricevuto da lui dall'alto e dall'inizio e che abbiamo oscurato e intorpidito a causa del peccato.⁸⁰

L'incorporazione effettiva avviene però più tardi, allorché è attirata fra i *tria miracula*, insieme all'adorazione dei magi e alle nozze di Cana, a completare la manifestazione della natura divina e del potere salvifico del Cristo. In questo sentire si può spiegare l'associazione sulle vesti e sugli *encolpia* delle diverse scene. Gli inni propri della festa, che rappresentano il prodotto più aulico della speculazione sul tema, sono utili poi a spiegare l'effettiva percezione del valore apotropaico afferito alla scena. Non si può difatti escludere che la presenza di queste rappresentazioni sugli oggetti sia un sottoprodotto della riflessione teologica e il suo contraltare. Questo tipo di effigi vanno considerate insomma come la traduzione a consumo del popolo di una serie di idee che la Chiesa somministra progressivamente. La convinzione dell'utilità profilattica della scena può essere ricondotta ad un sottoprodotto della speculazione, formatasi gradualmente attorno ad un nucleo di idee esposto durante la liturgia, che ha colonizzato l'inconscio dei laici. Colonizzazione che non avviene senza un qualche fraintendimento da parte dei più o, comunque, senza un'estrema semplificazione di idee piuttosto complesse. Non è difficile immaginare, nonostante qualche accidente nel processo di somministrazione dei significati, che una serie di significanti possano transitare in modo agevole all'immagine, mentre l'evidenza si va a caricare di qualità antisettiche, fin tanto da essere creduta efficace contro la magia oscura.

Un'antifona della liturgia propria della festa evoca tutta la potenza del Cristo, che si spiega nell'idioma della teologia luminosa. Forza che questi oppone alle tenebre:

⁷⁷ Talley, Thomas, 1986, *The Origins of the Liturgical Year*, New York, Pueblo, p. 144-147.

⁷⁸ Merras, Merja, 1995, *The Origins of the Celebration of the Christian Feast of Epiphany*, Joensuu, Joensuu University Press, p. 2-6.

⁷⁹ Botte, Bernard, 1934, "Les origines de la Noël et de l'Épiphanie. Etude historique", *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 13, 1-2, Bruxelles, p. 328-330.

⁸⁰ Greg. Naz., *Disc.* 39, 1; 40, 3, Sch 350, 1550; 200.

Ti sei manifestato nel mondo, tu che hai fatto il mondo, per illuminare quanti siedono nelle tenebre (...). E dove mai doveva brillare la tua luce se non fra quanti erano nelle tenebre?

Pertanto sulla scorta di tale affermazione si può avanzare persino una sommessa ipotesi. L'evocazione del potere luminoso di Cristo da sola può bastare a spiegare la funzione apotropaica dell'immagine. Eppure, anche l'acqua con i suoi significanti può fungere da incunabolo per lo sviluppo di una precisa convinzione circa la sua utilità profilattica. Il secondo canone mattutino della festa, scritto da Giovanni Damasceno, dichiara la forza dell'azione sotterrica del Cristo collegata a quello specifico elemento, con una dizione che può apparire incontrovertibile:

*Il re dei secoli, il Signore, nelle acque del Giordano riplasma Adamo che si era corrotto, e spezza le teste dei draghi che in esse si annidavano.*⁸¹

Un'espressione davvero forte, che da sola parrebbe sufficiente a convincere l'auditorio, specie quello non troppo avvezzo alle sottigliezze delle elaborazioni della teologia, dell'effettiva potenza profilattica della specifica rappresentazione. Siamo così di fronte ad una forte suggestione, che apre al fedele interpretazioni anche non troppo aderenti al pensiero ufficiale della Chiesa. Ciò sembra suggerisce alla mente degli auditori del canone una precisa immagine, che può spiegare finanche il fraintendimento di una metafora complessa, quale quella fatta propria dall'elaborazione aulica della speculazione teologica. Una metafora forse non troppo comprensibile ai più. Pertanto il fedele meno colto, allorché partecipa alla liturgia, ha certamente a coglierne il senso più superficiale. Quest'immediatezza di significato può indurlo a credere che la rappresentazione della scena sacra possa costituire essa stessa un segno protettivo contro quel drago evocato dal testo. Siamo di fronte ad una sorta di equivoco, ma sufficiente a giustificare una prassi rappresentativa piuttosto costante ed una serie di credenze collaterali, che si concretizzano sovente in un abuso dell'uso delle immagini.

7. Conclusioni

La concezione di un programma iconografico fatto di segni ed immagini narrative adeguato ai benestanti si pone a corollario delle riflessioni sullo *status* di una classe determinata e risponde alle problematiche d'auto-rappresentazione. I motivi selezionati, una volta iscritti sulle vesti, si caricano di un valore non solo indicale, ma anche sostanziale, che tutto si conclude nell'ostentazione scandita dalla socialità quotidiana. Difatti si rischia di dare un'interpretazione deleteria del fenomeno, se si pensa che queste immagini siano destinate ad un pubblico prettamente "invisibile".⁸² Esse costituiscono codici che si oppongono ai consociati, che si raffrontano col soggetto abbigliato.

Il loro utilizzo, almeno per quel che riguarda il pensiero magico, deve ricordare che la persona, una volta indossata la veste fornita di segni o immagini cristiane a decoro, è collocata nello spazio di "copertura" dell'azione della divinità, a garanzia

⁸¹ Giovanni Damasceno, *Canone mattutino della Festa delle Luci*.

⁸² Maguire, Henry, 1990, "Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period", *Dumbarton Oaks Papers*, 44, Dumbarton Oaks, p. 220.

di buona sorte. Ma questa è una prova provata! Le rappresentazioni non fanno altro che confermare la sorte già favorevole di chi detiene il possesso delle risorse.

Le immagini, una volta inserite su un “modello socializzato” qual è la veste, costituiscono a loro volta “modelli socializzati”, anche perché approvati e ricercati nell’ambito delle interazioni sociali della classe che li fa propri. Attraverso la loro ostentazione si fa più incisiva quell’idea d’eccellenza derivante dal possesso dei beni e si ribadisce l’autorevolezza della classe stessa. Le strategie di auto-rappresentazione dei plutocrati si avvalgono così della valenza trasversale degli elementi grafici, che si impongono per quel che sono e soprattutto per quello che hanno da dire. Siamo così di fronte ad una particolare accezione della sociologia dell’abito, che si ha a muovere necessariamente su diversi piani: quello identitario, della percezione sociale ed infine dello spirituale.

8. Bibliografia

- Belting, Hans, 2001, *Il culto delle immagini*, Urbino, Carrocci.
- Bevan, Edwyn, 1940, *Holy Images: An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*, London, Paperback.
- Bourdieu, Pierre, 1983, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino.
- Botte, Bernard, 1934, “Les origines de la Noël et de l’Épiphanie. Etude historique”, *Revue belge de Philologie et d’Histoire*, 13, 1-2, Bruxelles, p. 328-330.
- Brown, Raymond E., 1977, *The Birth of the Messiah*, Garden City, NY, Doubleday.
- Carile, Rocco A. (1998), “Produzione e usi della porpora nell’impero bizantino”, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico, Atti del Convegno di studio* (Venezia, 24-25 ottobre 1996), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, p. 243-269.
- Cumont, Franz, 1932-1933, “L’adoration des Mages et l’art triumphal de Rome”, *Memorie della Pontificia Accademia di Archeologia*, 3, Roma, p. 81-105.
- Carroll, Diane L., 1988, “Looms and Textiles of the Copts. First Millennium Egyptian Textiles in the Carl Austin Rietz Collection of the California Academy of Sciences”, *Memoirs of the California Academy of Sciences*, 11, San Francisco, p. 54-55.
- Dalton, Ormond Maddock, 1901, *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London, British Museum.
- Deckers, Johannes G., 1982, “Die Huldigung der Magier in der Kunst der Spätantike und die heiligen drei Könige”, in *Darstellung und Verehrung. Eine Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums*, Köln, Der Museum.
- De Francesco, Ignazio, 2003, (ed.), *Efrem il siro, Inni sulla Natività e l’Epifania*, Cinisello Balsamo, San Paolo.
- Dölger, Franz Joseph, 1928, IXΘYC. Ichthys, *Das Fisch-Symbol in frühchristlicher Zeit*, Münster, Aschendorff.
- Engel, Jenny, 1982, “Une découverte énigmatique. La fibule chrétienne d’Attalens”, *Les Dossiers, Histoire et Archéologie*, 62, Quetigny Cedex, p. 88- 91.
- Evans, Helen C., 1997, *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D 843-1261*, New York, Abrams.
- Follieri, Enrica, 1972, (ed.), “Romano il Melode, Inno per il Natale”, *Mater Dei. Bollettino dell’Opera “Mater Dei”*, 1, Roma, p. 533-546.

- Gagé, Jean, 1933, "La théologie de la Victoire impériale", *Revue Historique*, 171, Paris, p. 1-43.
- Grabar, André, 1966, *Le premier Art Chrétien*, Paris, Gallimard.
- Grabar, André, 1968a, *La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin*, Paris, Les Belles Lettres.
- Grabar, André, 1968b, *Christian Iconography: a Study of its Origins*, Princeton, Princeton University Press.
- Holtzmann, Bernard, 1984, "Asklepios", en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. II, Monaco, Artemis, p. 886-887.
- Kitzinger, Ernst, 1977, *Byzantine Art in the making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art*, London, Harvard University Press.
- Kitzinger, Ernst, 1980, "Christian Imagery: Growth and Impact", en Weitzmann, K. (ed.), *Age of Spirituality: A Symposium*, New York, Princeton University Press, p. 141-152.
- Kitzinger, Ernst, 1988, "Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art", *Cahiers archéologiques*, 36, Paris, p. 51-73.
- König, René, 1992, *Il potere della moda*, Napoli, Liguori.
- Jalabert, Louis y Mouterde, René, 1955, *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, IV, Paris, Geuthner.
- Lazarev, Viktor, 1967, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Einaudi.
- Lingua, Graziano, 2006, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Milano, Medusa.
- Leclercq, Henry, 1920, "Mages", en *The Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 10, 1, Paris, Letoyzey et Ané Editorus, p. 980-1070.
- Lipovetsky, Gilles, 1989, *L'impero dell'effimero*, Milano, Garzanti.
- MacCormack, Sabine G., 1995, *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Torino, Einaudi.
- MacGregor, Neil, 2000, *Seeing Salvation: Images of Christ in Art*, New Haven, Yale University Press.
- Maguire, Eunice D. y Maguire, Henry y Duncan-Flowers, Maggie J., 1989, *Art and Holy Powers in the Early Christian House, exhibition catalogue*, Urbana-Champaign, Krannert Art Museum, p. 2-33.
- Maguire, Henry, 1989, "Style and Ideology in Byzantine Imperial Art", *Gesta*, 28, New York, p. 217-231.
- Maguire, Henry, 1990, "Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period", *Dumbarton Oaks Papers*, 44, Dumbarton Oaks, p. 215-224.
- McCormick, Micheal, 1986, *Eternal Victory, Triumphal Rulership in late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mathews, Thomas, 2005, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano, Jaka Book.
- Merras, Merja, 1995, *The Origins of the Celebration of the Christian Feast of Epiphany*, Joensuu, Joensuu University Press.
- Minguzzi, GianFranco, 1973, *Dinamica psicologica dei gruppi sociali*, Bologna, CLUB.
- Muthesius, Anna M., 1992, *Silk, Power and Diplomacy in Byzantium*, Cambridge, Verlag Fassbaender.
- Muthesius, Anna M., 1997, *Byzantine Silk Weaving: A.D. 400–A.D. 600*, Vienna, Verlag Fassbaender.
- Muthesius, Anna M., 2004, *Studies in Silk in Byzantium*, London, Pindar Press.
- Netherton, Robin y Owen-Crocker, Galer R., 2007, *Medieval Clothing and Textiles*, Woolbridge, Boydell.

- Ohme, Heinz, 2013, (ed.), “Acta conciliorum oecumenicorum”, *Series Secunda II: Concilium Universale Constantinopolitanum Tertium, Pars 4*, Berlin-Boston, Eduardus Schwartz.
- Pfeiffer, Heinrich, 1986, *L'immagine di Cristo nell'arte*, Roma, Città Nuova.
- Prigent, Pierre, 1997, *L'arte dei primi cristiani. L'eredità culturale e la nuova fede*, Roma, Arkeios.
- Payton, James R., 1996, “John of Damascus on Human Cognition: an element in his Apologetic for Icons”, en *Church History*, New Haven, 65, 2, p. 173-183.
- Ross, Marvin C., 1965, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Jewelry, Enamels and Art of the Migration Period*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research&Collection.
- Schneider, Jane, 1987, “The Anthropology of Cloth”, *Annual Review of Anthropology*, 16, Palo Alto, p. 409-448.
- Simmel, Georg, 2011, *Metropoli e moda*, Prato, Piano B.
- Smith, Morton, 1978, *Christ the magician*, San Francisco, HarperCollins.
- Talley, Thomas, 1986, *The Origins of the Liturgical Year*, New York, Pueblo.
- Thomas, Thelma K., 2012, *Silks, in Byzantium and Islam, Age of Transition, 7th–9th centuries*, New Haven, Yale University Press, p. 160-161.
- Tramontana, Salvatore, 1993, *Vestirsi e travestirsi in Sicilia, Abbigliamento, feste e spettacoli nel Medioevo*, Palermo, Sallerio.
- Vikan, Gary, 1989, “Pilgrims in Magi’s Clothing: The Impact of Mimesis on Early Byzantine Pilgrimage Art”, en Ousterhout, R. (ed.), *The Blessings of Pilgrimage*, Urbana, University of Illinois Press, p. 103-106.
- Volbach, Wolfgang F., 1943-1944, “Un medaglione d’oro con l’immagine di S. Teodoro nel Museo di Reggio Calabria”, *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*, 13, Potenza, p. 65-72.
- Zibawi, Mouhamed, 1993, *Icone. Senso e storia*, Milano, Jaka Book.