

Apotheosis, ascensio o resurrectio

Osservazioni sull'Helios del Mausoleo dei Giulii sotto la basilica vaticana di S. Pietro*

Jerzy Miziolek

"Si orietur nobis Sol justitiae...
habemus et nos dies Jesu Christi,
dies salutis."
Origene, Libro dei Giudici,
omelia I,1 **

Durante degli scavi archeologici compiuti sotto la basilica vaticana fra il 1940 e il 1949, fu riportata alla luce una necropoli dall'estensione latitudinale, sepolta nella terza decade del IV secolo (fig.1). Oltre alla tomba di S. Pietro, fra le scoperte più rilevanti vi fu quella del mausoleo dei Giulii (conosciuto anche come mausoleo M) con una decorazione musiva comprendente, fra l'altro, un famoso Helios su quadriga¹. Il presente articolo propone un riesame delle interpretazioni dei mosaici finora formulate e nuove osservazioni sull'argomento, riguardanti sia la datazione, sia il significato dei mosaici stessi.

Il mausoleo M è situato nella parte occidentale della necropoli, a pochi metri dalla memoria di S. Pietro. E' lungo quasi 2 metri, largo 1,63 e alto, dal pavimento alla volta, circa 2 metri. I lati minori vanno da nord verso sud, quelli maggiori da est verso ovest. Eseguito con ogni probabilità nella seconda metà del II secolo fu inizialmente pagano, come testimoniano due urne nella nicchia della parete nord. Nel terzo secolo o forse ai primi del IV secolo vi trovarono posto sepolture ad inumazione. E verosimilmente allora vi fu eseguita una decorazione - pittorica con riquadri lineari nella sezione inferiore, musiva nella sezione superiore. La maggior parte dei riquadri a copertura delle pareti è andata perduta. Nonostante il distacco delle tessere, la loro impronta sull'arriccio consente di ricostruire i soggetti che adornavano un tempo le pareti². La volta, invece, conserva intatto il mosaico per tre quarti della superfi-

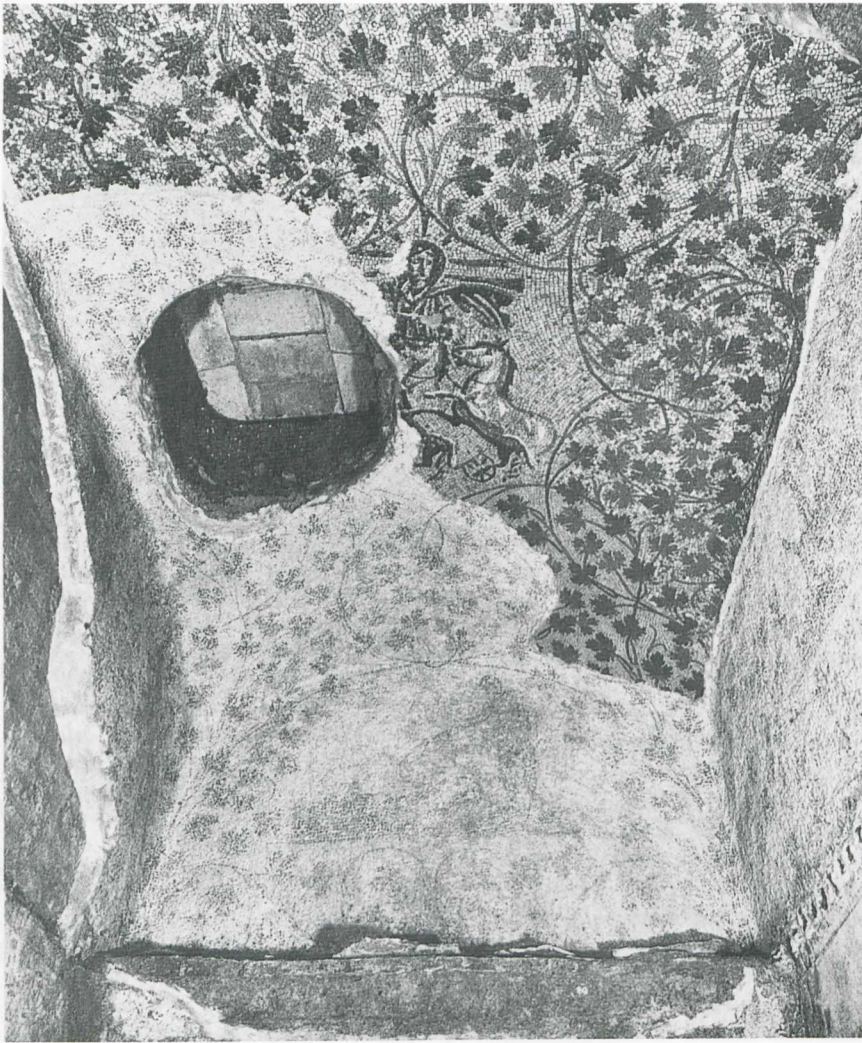
cie. Su fondo giallo è rappresentata una vite dai tralci spogli che spuntano da quattro cespi agli angoli e ricoprono sia le pareti (tranne quella sud dove è posto l'ingresso), sia la volta. Sulla parete di fronte all'ingresso è rappresentato un pescatore con la canna e un pesce che ha abboccato all'amo (fig.2). Sulla parete ovest compare la parte superiore di un pastore con una pecora sulle spalle. La parete orientale mostra le immagini di due marinai su una barca mentre Giona sta per essere fagocitato dal mostro; le gambe del Profeta sono già scomparse nelle sue fauci (fig. 3).

In un ottagono al centro della volta è raffigurato Helios con testa radiata che monta la sua quadriga: delle figure dei cavalli purtroppo non ne restano che due (figg. 1 e 11). Vanno annotati le vesti di Helios (un chitone allacciato in alto e un manto), i raggi che ne attorniano il capo con quelli inferiori paralleli, il globo nella mano sinistra, e infine, la mano destra, conservata solo in parte, sollevata. Benché ridotta nelle dimensioni e conservata solo parzialmente, la rappresentazione di Helios denota una notevole carica espressiva e un dinamismo che ne esaltano i pregi artistici. Bisogna sottolineare ancora che, pur essendo Helios rappresentato longitudinalmente, la quadriga s'innalza da oriente, e lo stesso Helios ha il volto puntato in questa direzione. La figura di Helios è quindi "orientata", raffigura l'Oriens, il sole nascente. Il fatto, di primaria importanza, non era stato finora evidenziato dagli studiosi, con l'eccezione di Ernst H.Kantorowicz le cui stimolanti osservazioni erano, tuttavia, viziate da un errore. Scrisse infatti che: "the reddish color of the gold ground beneath the wheels [of the chariot] and the hind legs of the horses seems to suggest the

The present paper concerns both the dating and the meaning of the mosaics in the tomb of the Julii in the Vatican necropolis, including the famous Helios in his chariot. The first part offers a reappraisal of the previous interpretations of the mosaics programme, while the second and third parts consider sources of their iconography, their dating them and their meaning. The comparative material, presented here suggests strongly that the mosaics were executed in the first or second decade of the 4th century. The main hypothesis of the paper is based on an observations that Helios is oriented, although the charioteer with his cruciform nimbus, an orb in the left hand, with the arm right raised, stand on a North-South axis, his chariot rises from the East. Thus, the mosaics represent an interpretation cristiana of Sol invictus Oriens widespread during the age of Constantine the Great. This representation thus fits perfectly early Christian liturgy, the sepulchral context and the symbolism of light. Following previous observations on the Julii mosaics, while considerably enlarging on them, the author discusses both texts of Christian exegetes written before the first quarter of the 4th century concerning Oriens and other images depicting Christ eternally rising lux mundi. Three Christians buried below the floor of the tomb the Julii are to "rise" to a new life, as the Christ-Helios depicted on the vault.

dawn"³, mentre nel mausoleo M il colore del fondo è lo stesso in ogni parte.

Già gli autori della pubblicazione sugli scavi vaticani avevano creduto di vedere in Helios - raffigurato insieme al Pescatore, al Pastore e Giona - il Cristo, in quanto Sole di salvezza⁴. La fonte scritta del pro-



1

gramma iconografico era stata indicata nell' "Inno a Cristo" dell'ultima parte del "Pedagogo" di Clemente Alessandrino in cui si parla di Cristo come "Pescatore d'uomini, santo Pastore e luce immortale"⁵.

Risale al 1953 la prima monografia sui mosaici del mausoleo dei Giulii⁶, Othmar Perler, formulò l'ipotesi che i mosaici costituissero un ciclo così interpretabile: il Pescatore simboleggiava il battesimo; Giona inghiottito dal mostro la morte, accompagnata tuttavia dall'annuncio della Resurrezione; Helios la gloriosa ascensione di Cristo dal Limbo durante la Pasqua (o anche la *Resurrectio*) e il Buon Pastore il Paradiso. Nella sequenza Helios avrebbe occupato il terzo posto e tutto il ciclo dimostrerebbe il significato escatologico del battesimo (*illuminato*) nel contesto della liturgia Pasquale intesa come discesa del Cristo al Limbo e successiva Ascensione. Per accreditare le sue ipotesi, Perler ha preso in considerazione

vari testi in prevalenza dal quarto secolo e successivi. I mosaici, invece, risalirebbero alla prima metà del III secolo. Basandosi su quanto detto da Melitone (seconda metà del II secolo), ritiene che Helios si trovi allo zenith. In un'omelia sul battesimo di Cristo alla calata di Helios nell'oceano, quindi parla dell'apparizione del Cristo-Sole nel limbo e del suo sorgere fino a raggiungere lo zenith⁷. Perler ha inoltre osservato che i raggi dell'Helios vaticano potrebbero alludere alla forma della croce⁸.

Dei mosaici del mausoleo M hanno discusso diversi studiosi e, fra questi, gli autori delle monografie degli scavi (Toynbee e Ward-Perkins, Klauser, Kirschbaum)⁹, esperti di temi mitologici nell'arte paleocristiana (Lawrence, Huskinson)¹⁰ e autori di compendi sull'arte romana e paleocristiana (Hanfmann, Grabar, Gerke, Lassus, Beckwith)¹¹. Tutti concordano nell'identificare

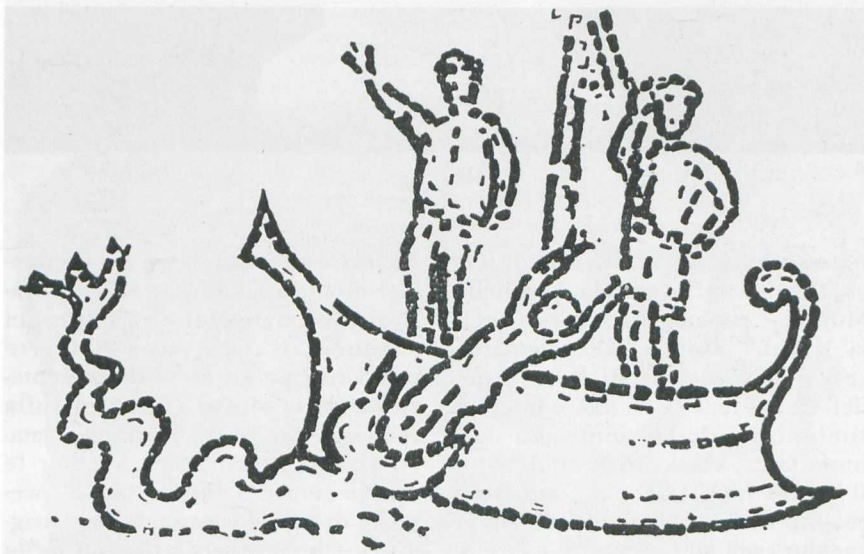
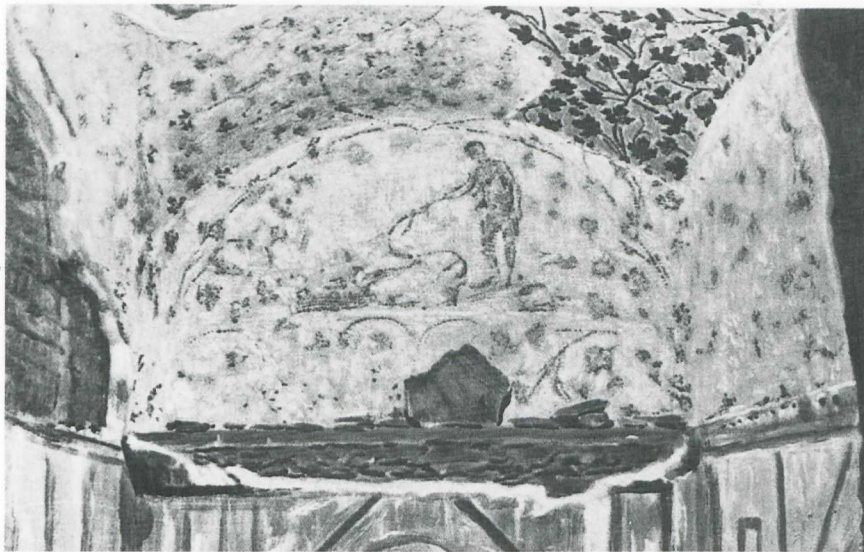
l'Helios vaticano con il Cristo-Sole, indicando nello stesso tempo in maniera generica i suoi legami con l'iconografia del *Sol invictus* e le scene dell'apoteosi. Alla datazione di Perler (la metà ca. del III secolo o poco più tardi), ampiamente accettata, Klauser¹² e Gerke¹³, oppongono i primi del IV secolo, ma senza soffermarsi assolutamente sull'argomento. Una nuova, anche se succinta interpretazione risale a Deichmann, secondo cui l'Helios vaticano potrebbe essere semplicemente la personificazione del Sole¹⁴. Lo ha ripetuto Beat Brenk¹⁵. Bisogna sottolineare che entrambi, come prima Klauser e Gerke, e recentemente Moffitt¹⁶, avevano suggerito di datarlo ai primi del secolo IV, ma senza approfondire la questione. In seguito, durante il IX Congresso di Archeologia Cristiana sui mosaici, sarebbe intervenuto Ward Perkins¹⁷ per il quale la vite del mausoleo M potrebbe essere un semplice motivo ornamentale, senza un significato profondo, come nel caso del mausoleo di Costanza.

E' del 1981 uno studio di Sister Charles Murray sull'arte paleocristiana¹⁸, la cui terza parte tratta dei mosaici vaticani. La studiosa suggerisce già nelle prime pagine del suo testo che essi furono eseguiti non oltre la metà del III secolo, senza però dimostrarlo in modo convincente. Per la sequenza delle scene la Murray propone un ordine diverso da quello del Perler, cioè il Pescatore, il Buon Pastore, Giona inghiottito e rigurgitato e, per ultimo, momento culminante, Helios. Citando con coerenza testi anteriori alla metà del III secolo, principalmente quelli di Clemente Alessandrino, la Murray suggerisce che in ogni scena sia da vedere il Cristo: "Christ is the agent in every scene represented in the tomb, the believer is present by implication. Christ is the angler, the Good Shepherd, the new and greater Jonah, and the divine charioteer of heaven"¹⁹. Secondo la studiosa il carro del sole non rappresenta la risalita dal Limbo, l'Ascensione di Cristo, ma il suo ingresso in cielo, concepito come Apotheosis, paragonabile a quella di Giulio Cesare sul ben noto altare in Vaticano. Per dimostrare la sua ipotesi Murray cita il "Prorettico" di Clemente Alessandrino, là dove si parla della "presa dell'uomo al cielo" da parte del Cristo²⁰. Una delle ipotesi principali della

1. La volta del mausoleo dei Giulii sotto la basilica di San Pietro in Vaticano.

2. *Il Pescatore*, impronta lasciata dalle tessere musive, mausoleo dei Giulii.

3. *Giona inghiottito dalla balena*, impronta lasciata dalle tessere musive, mausoleo dei Giulii.



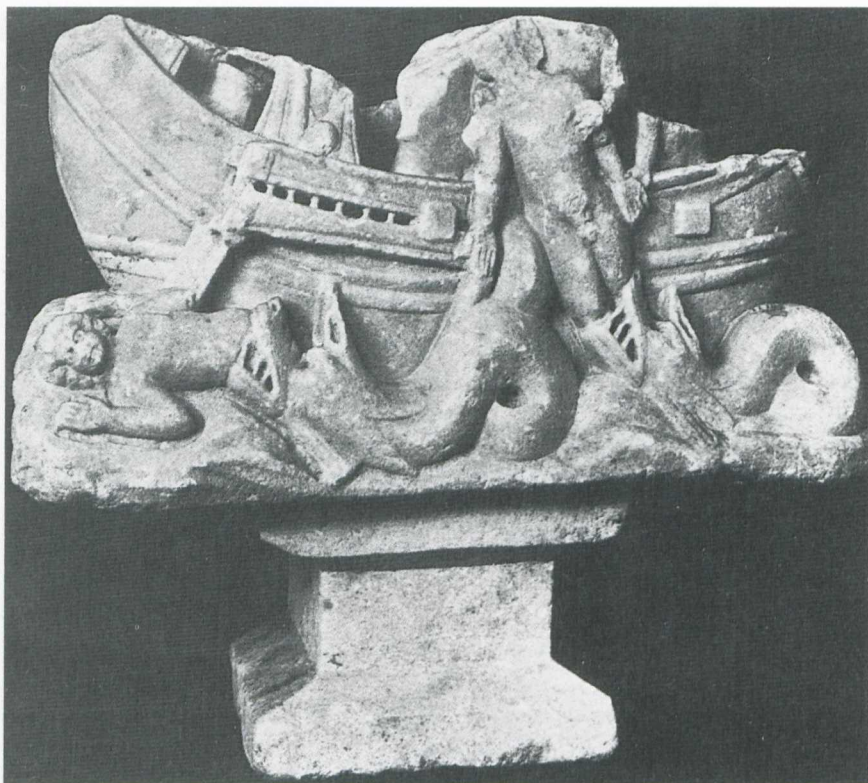
Murray riguarda la vite del mausoleo M. L'assenza dei grappoli la rende - secondo la studiosa - unica nell'arte paleocristiana e nel mausoleo vaticano è caricata di un profondo significato. Anche in questo caso il testo - chiave è il "Protrettico" (XII, 92). Nelle parole rivolte ai seguaci di Dionisos, Clemente parla di una montagna con viti senza frutti che incarna i *misteria* cristiani, in cui il frutto dell'immortalità è dato dal Cristo stesso. Scrive la Murray: "the vine signifies the Christian life on earth and its relationship to heaven"²¹. Dunque chi è stato partecipe dei misteri cristiani è prima preso all'amo dal Cristo pescatore, quindi salvato dall'insegnamento del Cristo Buon Pastore e, dopo la morte e la resurrezione (simboleggiata da Giona), sale al cielo sul carro di Cristo-Helios. Va osservato che l'interpretazione fornita dalla Murray della scena di Giona, di morte e resurrezione ad un tempo, è alquanto ardimentosa. Per la studiosa, infatti, la scena ha un duplice significato: Giona è inghiottito e nello stesso tempo vomitato dal mostro. Una convinzione basata sul fatto che Giona è raffigurato con la parte inferiore del corpo nelle fauci del mostro e con le braccia protese in avanti. Tuttavia nell'arte paleocristiana non mancano raffigurazioni di Giona con le gambe nelle fauci di Ketos, accompagnate dalla scena con il Profeta che ne viene vomitato, ad esempio su un rilievo dei primi del IV secolo ora al Metropolitan Museum of Art di New York (fig. 4)²². Quanto all'Helios, secondo la Murray esso rientrerebbe nella tipologia del *Sol invictus*, malgrado il globo e malgrado la mano destra sollevata e non sarebbe rappresentato allo zenith come affermava Perler, ma all'inizio del suo viaggio. Quest'ultima opinione, in parte giu-

sta, si basa su un errore. La Murray scrive: "The left hind legs of both remaining animals the artist appears to have left incomplete below the knee"²³. Per l'autrice ciò significa che Helios è al principio della sua ascesa. Tuttavia le zampe sinistre dei cavalli sono tutte e due piegate e risaltano sull'addome.

Recentemente Roberto Giordani²⁴ e John F. Moffitt²⁵ sono intervenuti sui mosaici del mausoleo dei Giulii. Il primo studioso ha postulato un possibile rapporto tra l'Helios ivi raffigurato e il tempio di Apollo-Sole del circo vaticano di Nerone. Il secondo ha esaminato il mosaico alla luce della data della nascita del Cristo, il 25 dicembre, antica ricorrenza della nascita di *Sol invictus*.

Malgrado gli studi di Perler e della Murray e le opinioni di altri

studiosi, il problema dei mosaici del mausoleo M rimane ancora da studiare e tale esigenza concerne la datazione, la sequenza e il significato delle scene, il significato della vite. Senza pretendere di risolvere in questa sede tutti i problemi, data la loro complessità, cercherò tuttavia di dimostrare che la vite senza i grappoli nel mausoleo M non è isolata nell'arte paleocristiana e che i mosaici risalgono ai primi del IV secolo (con ogni probabilità all'epoca di Costantino), cosa già suggerita da alcuni studiosi, ma senza un esame approfondito. Prenderò in considerazione i modelli artistici e il significato della figura di Helios basandomi prima di tutto sul fatto che la rappresentazione è "orientata". Proprio l'orientazione della figura induce a sviluppare le già menzio-



4

nate osservazioni di Kantorowicz, escludendo le interpretazioni della Murray e, parzialmente, anche quella di Perler. È poco probabile parlare, come fa Perler, di Ascensione dell'Helios levante in tempi in cui il simbolismo dell'Oriente era così importante. Va ricordato, tra l'altro, il Salmo LXVII,34: "cantate Deo, psallite Domine, qui ascendit super caelum caeli ad Orientem" e i commenti intorno a questo passo²⁶. Inoltre appare improbabile la tesi della Murray, basata su un solo testo, che vede nella figura di Helios una sorta di apoteosi cristiana²⁷. Sarebbe superfluo ridiscutere qui la sequenza scenica poiché, alla luce del materiale comparativo acquisito sia da Perler, sia dalla Murray, essa rimane precaria, salvo là dove compaiono Giona e Helios, presumibilmente le ultime. Qui si suppone che la scena del Pescatore interessi il Cristo stesso, l'apostolo Pietro, sepolto in quella necropoli, ovvero alluda al battesimo²⁸; il Buon Pastore potrebbe simbolizzare sia il Paradiso, sia il Cristo stesso che ha salvato una pecorella²⁹; la scena di Giona inghiottito dal mostro alluderebbe alla morte e annuncerebbe la Resurrezione sia dello stesso Cristo, sia di coloro che credono in Lui³⁰.

La vite è fra i motivi più diffusi nell'arte tardo antica³¹. Nell'arte

pagana essa ricorre su urne e sarcofagi dionisiaci, figura nelle decorazioni dei mausolei e nei mosaici pavimentali delle case. Nell'arte paleocristiana la prima rappresentazione della vite si riscontra sulla volta dell'ipogeo dei Flavi nella catacomba di Domitilla³². Ma per le nostre considerazioni, data la presenza di figure umane, hanno maggiore rilevanza un affresco della catacomba di Aproniano³³, un mosaico in un oratorio ad Aquileia³⁴, i ben noti mosaici nel mausoleo di Costanza³⁵ e il calice d'Antiochia³⁶, ora in possesso del Metropolitan Museum of Art di New York. In tutti questi esempi la vite è rappresentata con i grappoli. Si possono però trovare altre raffigurazioni di vite spoglia, fra l'altro nella catacomba di S. Gennaro a Napoli (primi del IV secolo)³⁷, sui rilievi delle colonne del battistero di Sbeitla³⁸ (fig. 5) e ancora sui frammenti di una colonna conservati nel museo Archeologico di Costantinopoli, datati intorno al 400³⁹ (fig. 6). In epoca Costantiniana su un piatto argenteo di Panticapeum, ora all'Ermitage di Pietroburgo, tra la vite senza grappoli è rappresentato il busto di Costanzo II⁴⁰. Gli esempi più importanti sono quelli di Napoli e di Costantinopoli. Nel primo caso la vite crea una forma ottagonale nella

quale è posto un uomo con verga taumaturgica nella mano destra e con un rotolo in quella sinistra. La presenza della verga potrebbe forse riportare al Cristo in una scena abbreviata della resurrezione di Lazzaro⁴¹. Sui frammenti costantinopolitani compaiono, fra l'altro, un pastore con cane e il Battesimo di Cristo. Premesso ciò, possiamo affermare che la vite del mausoleo M da una parte rappresenta un semplice motivo ornamentale, dall'altra allude sia alla Resurrezione, sia, in maniera generica, alle parole del Vangelo di Giovanni (15,1 e 15,5)⁴².

La data di inizio dei lavori di costruzione della basilica di S. Pietro, il *terminus ante quem* per i mosaici in questione, rimane incerta. Si ammette, tuttavia, che possa collocarsi intorno al 322⁴³. È particolarmente importante per noi che la necropoli sia stata in uso fino alla fine del secondo decennio del IV secolo, come attesta una moneta rinvenuta in un'urna e datata da Margherita Guarducci intorno al 319⁴⁴. A questo punto è opportuno verificare se le scene del mausoleo M possano essere state eseguite all'inizio del IV secolo.

Le rappresentazioni del Pescatore, del Buon Pastore e di Giona sono tra le più popolari nell'arte paleocristiana e ricorrono sia nella pittura, sia sui sarcofagi, sia sulle suppellettili, sia sui mosaici pavimentali. Già nella prima metà del terzo secolo tutti e tre i temi coesistevano nella catacomba di Calisto (Cappella A2,A3)⁴⁵. Ma compaiono anche nella seconda metà del III secolo e nei primi due decenni del quarto, come attestano un sarcofago custodito presso il Museo Ny Calsberg di Copenhagen (fig. 7)⁴⁶, un altro rinvenuto sul Vaticano e ora al Museo Pio Cristiano (n.119)⁴⁷ - entrambi eseguiti intorno al 300 - e il mosaico pavimentale della chiesa di Teodoro di Aquileia del 315⁴⁸. Questi esempi non bastano a datare con sicurezza il mausoleo dei Giulii intorno al 300, tuttavia rendono verosimile tale ipotesi. Di primaria importanza per la datazione è il tipo di raffigurazione dell'Helios. Prima di esaminare questo argomento è opportuno soffermarsi brevemente sulla storia della rappresentazione di Helios su quadriga.

L'Helios con quadriga, sconosciuto nell'arte orientale, è un'ideazione greca: apparve per la prima volta sui vasi greci in età arcaica⁴⁹.

4. *Le scene con Giona*. Rilievo dei primi del sec. IV, New York, Metropolitan Museum of Art.

5. *Cristo o Mosé tra la vite*, affresco sulla volta nella catacomba di S. Gennaro a Napoli.

6. Frammento di una colonna marmorea, Costantinopoli, Museo Archeologico.



5



6

Gli esempi più belli appartengono all'età classica ed ellenistica. Interessantissime raffigurazioni si trovano sui vasi conservati al British Museum, nel Museo di Boston e al Louvre⁵⁰. Spesso, come nel caso di un cratere trovato in Puglia, ora nel Museo delle Belle Arti di Boston, Helios è rappresentante di tre quarti con i cavalli in primo piano (fig. 8)⁵¹. Il più famoso esempio di quadriga solare fu eseguita per Rodi da Lisippo nei primi anni dell'età ellenistica, la cui probabile riproduzione figura su una metopa del tempio di Atena a Ilion Novum, datata intorno al 300 e conservata nel Museo di Berlino⁵². Il motivo della quadriga solare apparve nell'arte romana per la prima volta in epoca repubblicana. Il primo esempio è del 100⁵³. Un'interessantissima rappresentazione adorna la corazza della statua di Augusto della Prima Porta⁵⁴. Il Dio della luce indossa un chitone con allacciatura alta ed è preceduto da Fosforo. Dall'inizio del primo secolo e alla fine del terzo Helios non è mai raffigurato con la veste lunga. Tutti i monumenti conosciuti lo mostrano con una tunica corta - talora scamiciata - oppure con un manto. Lo vediamo così in due immagini del secondo secolo, la prima sulla volta di una sala nella villa di Adriano a Tivoli⁵⁵, la seconda su un rilievo di una parete dell'Ara Casali, ora nei Musei Vaticani (fig. 9)⁵⁶. Quest'ultimo Helios mostra una certa somiglianza con quello vaticano: è visto in secondo piano al di sopra dei cavalli, il viso, molto espressivo, rivolto in direzione opposta al movimento della quadriga, contornato da lunghi raggi di luce.

Dalla fine del II secolo, con il diffondersi del culto del Sole, furono ornati spesso con la sua quadriga sia le monete, sia i medaglioni. Si



7

contano due rappresentazioni principali, quella di profilo e quella frontale. Si sa bene che il *Sol invictus* con la mano destra sollevata e il globo nella sinistra (talora globo e frusta), veniva mostrato nudo oppure coperto da un corto mantello⁵⁷. Uno studio approfondito consente un'osservazione: il nudo ricorre sui reperti della fine del secondo e del terzo secolo, non in quelli successivi al 300. Ne sono esempi un sarcofago dei Musei Capitolini⁵⁸, il famoso tondo dell'Arco di Costantino (fig. 10)⁵⁹ e una statua di bronzo, ora a Copenhagen, raffigurante forse lo stesso Costantino (fig. 12)⁶⁰. Risalta la somiglianza dell'Helios Vaticano con queste raffigurazioni: i raggi (anche l'*Oriens* sul tondo costantiniano aveva un tempo il capo radiato), il globo, la mano destra sollevata, il chitone cinto in vita e tutti gli altri elementi. Di primaria importanza è la raffigurazione dell'arco, posizionata sulla parete orientale, con *Oriens* stesso a chiudere il ciclo narrativo⁶¹.

Gioverà ricordare qui alcune miniature medioevali con il *Sol invictus Oriens* basate, come già dimostrato da Thiele, su immagini del IV secolo, ad esempio una del IX secolo della raccolta Vatricana⁶² e un'altra, eseguita un po' più tardi, ora a Boulogne (fig. 13)⁶³. Inoltre il *Sol* con il chitone allacciato in alto compare su un cammeo di Licinio del 317, ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi⁶⁴, sulle monete di Massimino Daia⁶⁵, e sul celebre Calendario di Filocalo. Quest'ultimo, datato 354, si basa, come ha dimostrato Rannuccio Bianchi Bandinelli, sull'archetipo costantiniano⁶⁶.

Importante per le nostre osservazioni è la rappresentazione del *Sol invictus Oriens* del mosaico pavimentale di Hammath Tiberias dei primi del IV secolo (fig. 14)⁶⁷. La somiglianza con l'Helios vaticano si evidenzia particolarmente, nelle sembianze giovanili, nel globo, nella mano destra sollevata, nel nimbo, nei raggi che si allargano e nella posizione frontale.

Possiamo dunque concludere che l'Helios vaticano rientra nelle rappresentazioni databili intorno e oltre il 300 e, indubbiamente, nella tipologia del *Sol invictus* che, salendo da levante è *Oriens*. Ma quale significato gli va attribuito? L'interpretazione più verosimile è la Resurrezione, vista nella chiave simbolica dell'*orientazione*. Già Perler, inter-

pretando il nostro Helios come *Ascensio* di Cristo, parlò anche di Resurrezione. Così pure, fra gli altri, Kirschbaum e Kantorowicz⁶⁸. L'interpretazione, apparentemente scontata nel caso di un mausoleo, richiede un approfondimento attraverso i testi dei Padri della Chiesa e di altri teologi del primo ventennio del IV secolo, finora ignorati o interpretati in modo poco convincente.

Fin dal II secolo, per opera delle Scritture del Vecchio e del Nuovo Testamento (Malachia 3,20; Zaccaria 3,8 e 6,12; Salmi, Sapienza 5,6; Vangelo di Luca 1,78), invalsero ovunque la concezione del Cristo-Oriens, la preghiera detta a oriente, la celebrazione della domenica e, qualche tempo dopo, della Pasqua nel *dies Solis* e addirittura del Natale



8

7. Sarcofago con il *Buon Pastore*, *Giona e il Pescatore*, Copenhagen, Ny Calsberg Glyptothek.

8. *Helios*, cratere trovato in Apulia, Boston, Museum of Fine Arts.

9. *Helios*, Ara Casali, Città del Vaticano, Musei Vaticani.

10. *Sol Invictus Oriens*, tondo dell'Arco di Costantino, Roma.

nel *Dies Natalis Solis Invicti*⁶⁹. Chiamando Cristo *Sole vero ed eterno*, "ribattezzando" le feste e le usanze pagane, la Chiesa assimilò il culto solare che aveva toccato il suo acme nella seconda metà del III e nel primo ventennio del IV secolo⁷⁰. Il tema del Cristo-Oriens e il problema dell'Orientazione sono stati affrontati da numerosi studiosi e qui, dunque, basterà qualche breve cenno sull'argomento⁷¹.

"E il suo nome è Oriente". Le parole del Profeta Zaccaria sono riprese spesso da Giustino nel "Dialogo"⁷². Qualche decennio più tardi, nell'"Adversus Valentinianos", Tertulliano avrebbe scritto: "Amat figura Spiritus Sancti Orientem, Christi figuram"⁷³. A questa concezione si richiamò spesso Origene. In una delle sue Omelie su Levitico affermò: "Dall'Oriente viene a te propiziazione; poiché di là è l'uomo il cui nome è Oriente e che è stato fatto mediatore fra Dio e gli uomini. Questo dunque ti invita a guardare sempre a Oriente, donde sorge per te il Sole della giustizia, donde per te nasce la luce..."⁷⁴. Lo stesso concetto ritorna in un'omelia del Libro di Giosuè⁷⁵. Del Cristo-Sole, della giustizia e purezza che vengono all'alba scrisse, intorno al 300, Metodio d'Olimpio nel suo celebre "Convito o della purezza"⁷⁶.

Benché rilevanti per le nostre osservazioni, i testi menzionati parlano di Cristo-Oriens in maniera solo generica. Faremo maggiore assegnamento, dunque, su quelli che trattano il tema della Resurrezione.

Della Resurrezione di Cristo all'alba, "quando sole nasce" parlano tutti gli Evangelisti (S. Matteo 28,1; S. Marco 16,2; S. Luca 24,1; S. Giovanni 20,1). Alle parole loro e del Profeta Zaccaria si richiamava ai tempi di Marco Aurelio il vescovo Melitone, definendo il Cristo risorto



9



10



11



12

*il vero Sole nascente*⁷⁷. Intorno al 200 Clemente Alessandrino nel suo "Protrettico", nel cap. IX (84,2), parla del Sole della Resurrezione "generato prima della stella mattutina" che dà la vita con i suoi raggi⁷⁸, e nel cap. XI (114,1 ss.) dice: «"Salve luce" una luce brillò dal cielo su noi che eravamo seppelliti nelle tenebre e chiusi nell'ombra di morte - una luce più pura del Sole più dolce della vita di quaggiù. Quella luce è vita eterna e quante cose partecipano di essa vivono; la notte, invece, teme la luce e nascondendosi per la paura lascia il posto al giorno del Signore. Tutto è diventato luce che non cessa, e l'occidente si è trasformato in oriente. Quanto è ciò che vuole dire nuova creazione: infatti "il sole della giustizia" che cavalca l'universo percorre in modo uguale tutto il genere umano imitando il Padre suo che "fa sorgere il Sole su tutti gli uomini e sparge su di essi la rugiada della verità. Egli trasformò l'occidente in oriente e crocifisse la morte in vita"⁷⁹.

I due testi di Clemente potrebbero essere le fonti letterarie dell'Helios Vaticano, proveniente da Oriente, e con i raggi verosimilmente disposti a forma di croce.

Belle e significative come quelle precedenti sono le parole contenute nell'Omelia Pasquale del romano Ippolito, morto intorno al 235: "Ecco raggi sacri della luce di Cristo risplendono: l'Oriente degli Orientali occupa l'Universo e quello che era «prima della stella mattutina» e prima degli astri immortale e immenso e grande Cristo brilla su tutti gli esseri più del sole"⁸⁰. Del Cristo "generato prima della stella mattutina" Ippolito scrisse in altri capitoli della sua Omelia (3, 45, 46).

Non solo la Pasqua, anniversario della Resurrezione, e non solo la domenica - *dies Solis*, celebrazione settimanale dell'evento lo ricordano, ma ogni mattina, ogni alba. San Cipriano, altro grande autore del III secolo, nel suo trattato "La preghiera del Signore" scriveva: "Ma per noi

fratelli carissimi, i tempi e i significati della preghiera, sono aumentati a confronto di quelli osservati anticamente. Infatti, noi dobbiamo pregare di mattina per celebrare con la preghiera mattutina la resurrezione del Signore... Poiché Cristo è il vero Sole e il vero giorno"⁸¹.

Il simbolismo dell'Oriens cristiano non dipende dalle regole di questo mondo, il vero Sole al contrario del Sole visibile non tramonta mai. Solo una volta durante la morte sulla croce è tramontato, da quel momento in poi sorge perpetuo. "Lui Cristo risorto - scrive Metodio d'Olimpo - si mostra gioioso come luce senza tramonto"⁸². Nell'Inno di Tecla troviamo inoltre le parole: "Guida di vita, o Cristo, salve, luce senza sera" (Convito 10, 6, 34)⁸³. Le stesse idee si trovano in una omelia di Origene del Libro di Giosuè⁸⁴. Nel secolo seguente S. Zenone di Verona scrisse: "Hic sol noster, sol verus... hic qui semel occidit, et ortus est rursus, numquam repetiturus occasum"⁸⁵.

11. Il *Cristo-Helios* sulla volta del mausoleo dei Giulii.

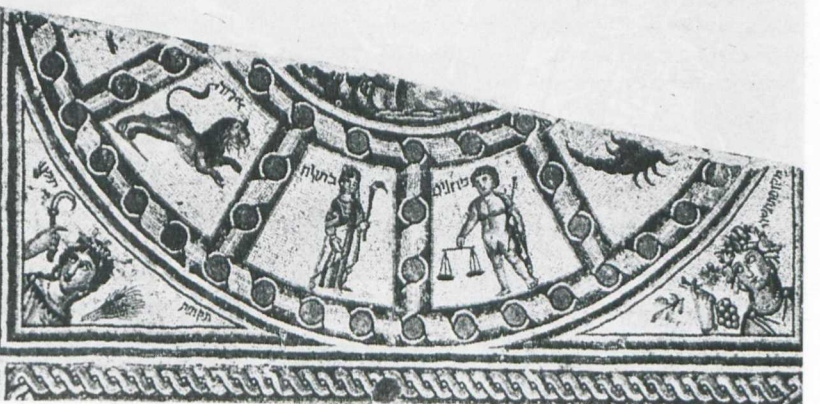
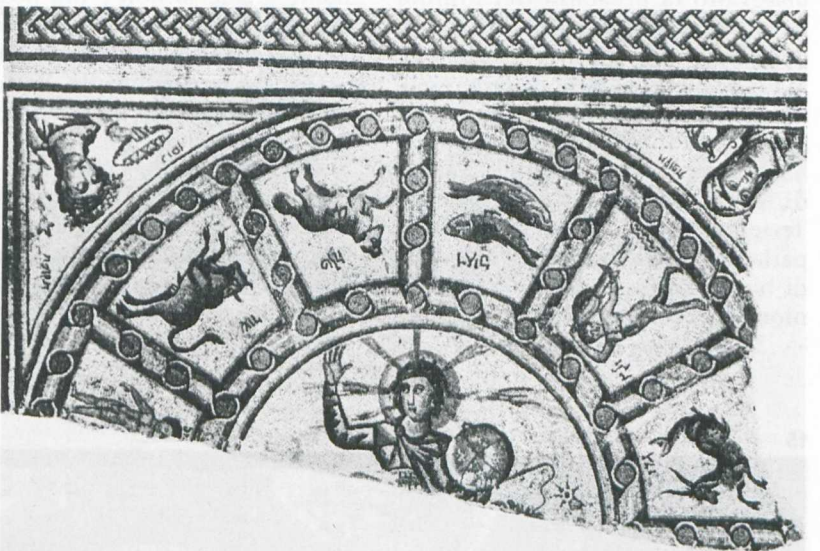
12. *Sol* (*Costantino?*), Copenhagen, Museo Nazionale.

13. *Sol Invictus Oriens*, Boulogne sur Meer, Biblioteca municipale, Ms. no. 188, fol. 32v.

14. *Sol Invictus Oriens*, mosaico pavimentale a Hammath Tiberias.



13



14

L'Helios vaticano è non solo *Oriente* ma anche *Sol invictus*. All'inizio del IV secolo (mentre nascevano, come credo, i mosaici del mausoleo dei Giulii), un anonimo autore latino scrisse: "Sed et Invicti Natalem appellat. Quis utique tam invictus nisi Dominus noster qui mortem subactam devicit? Vel quod dicant Solis esse Natalem: ipse est Sol justitiae, de quo Malachias propheta dixit: «orietur vobis timetibus nomen ipsius Sol justitiae et sanitas in pennis ejus»⁸⁶. Sebbene il testo si riferisca al Natale, nel contempo parla di Cristo come *Sol invictus* che ha vinto la morte.

L'interpretazione del mosaico come *Resurrectio* è possibile perché Helios vi è raffigurato entro un ottagonono. Il simbolismo del numero otto fu studiato in maniera approfondita fin dal II secolo. Sull'ogdoade scrisse un trattato, purtroppo scomparso, Ireneo di Lione⁸⁷. Sempre sull'ogdoade - da intendere come *Resurrectio* appunto - scrissero fra il II e i primi del IV secolo anche Giustino Martire, Clemente Alessandrino, Ippolito, Origene, Metodio d'Olimpo ed Eusebio di Cesarea⁸⁸.

Sepolti nel mausoleo M, i fedeli di Cristo Oriens potranno conseguire il proprio oriente risorgendo a nuova vita. Nei primi del II secolo uno dei Padri Apostolici - Ignazio d'Antiochia - prima del suo martirio, avvenuto a Roma intorno all'anno 115, scrisse una lettera alla comunità cristiana dell'Urbe, nella quale chiamò la morte *nascita alla vita nuova*. Le sue parole sono le seguenti: "Iddio si è degnato che il vescovo di Siria si è trovato qui facendo venire dall'Oriente all'Occidente. E' bello tramontare al mondo per il Signore e risorgere in Lui"⁸⁹. Due secoli più tardi il già menzionato Metodio d'Olimpo, per bocca di una delle partecipanti al Convito, diceva:

“Dall'alto, o vergini, suono di voce che suscita i morti venne, dicendo di andare insieme... incontro allo sposo verso Oriente”⁹⁰.

Giova altresì citare le parole di papa Leone Magno, pronunciate nella basilica vaticana nel 451, che attestano la grande importanza della simbologia dell'Oriente nel pensiero paleocristiano “... Alcuni cristiani, prima di entrare nella basilica di San Pietro apostolo... dopo aver salito la scalinata che porta all'atrio superiore, si volgono verso il sole che nasce e piegando la testa si inclinano in onore dell'astro fulgente...”⁹¹.

Al principio del IV secolo o forse un po' più tardi fu eseguito un interessantissimo affresco nella catacomba dei SS. Pietro e Marcellino (fig. 15)⁹². Al centro della volta dell'arcosolio è rappresentata una biga che muove da sinistra, guidata da un uomo con nimbo, vestito di tunica e *pallium*. La biga sembra emergere dall'Oceano e dirigersi in cielo. La rappresentazione si trova tra due scene aventi per protagonista Giona: a destra è vomitato da Ketos, a sinistra, invece, riposa. Alcuni studiosi, malgrado la presenza del nimbo, hanno individuato nel guidatore della biga Elia, altri il Cristo-Helios⁹³. Ma è possibile parlare di rappresentazione solare nel caso di una biga? Allo stesso interrogativo la Murray ha risposto negativamente⁹⁴. La studiosa ha ripreso l'opinione di Tertulliano che, nel “De spectaculis”, parla di quadriga guidata dal Sole, e di biga guidata dalla Luna⁹⁵. L'opinione, però, contrasta con i monu-

menti conservatisi fino ai tempi nostri. Helios su biga ricorre sia nell'arte classica, sia in quella medievale. Tra gli esempi si possono menzionare due rappresentazioni su vasi greci - una nella collezione Giudice di Agrigento, l'altra nel Museo di Detroit⁹⁶. In entrambi i casi la biga è rappresentata di profilo, come nell'affresco romano. Un'altra interessante immagine del *Sol* su biga adorna uno dei timpani del battistero di Parma (fig. 16)⁹⁷. Anche se quest'ultimo fu eseguito nel XII secolo, senza dubbio si basa su un modello tardo latino. Lo testimoniano la mano destra sollevata, il globo e la frusta nella mano sinistra, il chitone allacciato in alto. Paragonando l'affresco del cimitero dei SS. Pietro e Marcellino con un altro nella catacomba di Priscilla, dove al centro, tra due scene di Giona, c'è l'immagine della Resurrezione di Lazzaro, possiamo pensare che il dipinto di Helios si riferisca alla Resurrezione⁹⁸.

Il carro solare trainato da cavalli bianchi è rappresentato in una nicchia della cappella di S. Aquilino, presso S. Lorenzo a Milano (già verosimilmente un mausoleo)⁹⁹. La figura si è conservata solo parzialmente, e adesso non è più possibile dire con certezza se rappresentasse il Cristo-Helios come hanno sostenuto Grabar¹⁰⁰ e, recentemente, Bertelli¹⁰¹, oppure Elia come pensava, fra gli altri, Volbach¹⁰².

E' opportuno citare altri due esempi dell'arte paleocristiana che presentano qualche affinità di contenuto con il Cristo-Helios vaticano. Il primo è il ben noto mosaico della chiesa dei SS. Cosma e Damiano, il

15. *Biga* tra le scene con Giona, affresco nella catacomba dei SS. Pietro e Marcellino, Roma.

16. Timpano del Battistero a Parma.

17. Il *Cristo-Helios* su quadriga, disegno nel Salterio d'Utrecht, Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit.

cui significato solare è già stato trattato in modo del tutto convincente da Davis-Weyer¹⁰³. Al centro dell'abside, tra gli apostoli, i santi, e il papa Felice appare il Cristo nel suo secondo Avvento, vestito di tunica e manto dorato, con un rotolo nella mano sinistra e la mano destra sollevata verso l'alto e aperta. Le nuvole illuminate dal sole nascente sono un elemento importantissimo in questa Teofania. Indicano che il Cristo è Oriens, mentre il mistero della Resurrezione è richiamato dalla Fenice¹⁰⁴.

La simbologia solare è presente anche in una delle miniature nel codice di Rabula (fig. 18). Dalla tomba di Cristo in forma di un tempio si dipartono raggi di luce rossi - il simbolo del sole che sorge, cioè del Cristo Oriens¹⁰⁵. Le rappresentazioni di Cristo come Sole su quadriga non sembrano essere state molto diffuse. Se ne è conservata una di epoca carolingia nel salterio d'Utrecht (fig. 21)¹⁰⁶. Mostrato di fronte, sopra i suoi cavalli, vi è Cristo che regge

15





16

nella mano destra una fiaccola come il dio della luce sull'altare di Pergamo¹⁰⁷. Per raffigurare il vero Sole, l'arte cristiana usò altri modelli, quali il disco solare, il busto con la testa attornita di raggi, la stella, la figura dell'Oriens con la mano destra sollevata (il *Sol invictus*), come nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano, etc.¹⁰⁸.

L'Oriens in quanto semblante della resurrezione ricorrerà spessissimo in raffigurazioni dell'arte sia medievale sia rinascimentale. Come esempio si può menzionare un'illustrazione del Salterio di Utrecht, con il Cristo che esce dal sepolcro e, accanto, una figura del *Sol* con fiaccola¹⁰⁹.

Vi sono, poi, rappresentazioni delle Sante Marie in arrivo alla tomba di Cristo, illuminato da lunghi raggi di Sole¹¹⁰ e, infine, varie



17

rappresentazioni del Cristo che esce dal sepolcro emanando raggi di luce oppure visto su uno sfondo solare. Queste ultime furono molto diffuse

nell'arte del tardo medioevo e del primo rinascimento, le più belle dipinte da Mantegna e Grünewald¹¹¹.

(*) La maggior parte delle osservazioni dimostrate in questo articolo vengono dal mio libro "Sol verus: studi sull'iconografia del Cristo nell'arte del primo millennio" pubblicato in polacco nel 1991. Vorrei esprimere la mia gratitudine a Lech Kalinowski per molti preziosi consigli. È stata la sua Eminenza Virgilio Noe a offrir-

mi la possibilità di studiare dei mosaici nel mausoleo dei Giulii *in situ*. Ringrazio Paolo Gesumunno e Loredana Giraldi che mi hanno assistito nella traduzione del testo.

(**) J.P.MIGNE, *Patrologiae cursus completus, Series graeca* (d'ora in avanti citato con l'abbreviazione: PG), vol. XII, col. 951.

(1) A proposito degli scavi hanno scritto fra l'altro: B.M. APOLLONJ GHETTI, A. FERRUA, E. JOSI, E. KIRSCHBAUM, *Esplorazioni sotto la Confessione di San Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940-1949*, voll. I-II, Città del Vaticano, 1951; J.M.C. TOYNEBEE e J.B. WARD-PERKINS, *The Shrine of St. Peter and*

the Vatican Excavations, London, 1956; TH. KLAUSER, *Die römische Petrustradition im Lichte der neuen in Ausgrabungen unter der Peterskirche Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften*, XXIV, Köln-Opladen, 1956; E. KIRSCHBAUM, *Les fouilles de Saint-Pierre de Rome*, Paris, 1961.

Il nome dei proprietari è conosciuto grazie a una iscrizione scoperta e copiata da Tiberio Alfano nel 1574, si veda TIBERIO ALPHARANI, *De basilicae vaticanae antiquissima et nova structura*, ed. M. Cerrati, Roma, 1914, pp. 154 e 168.

(2) Della tecnica dei mosaici nel mausoleo dei Giulii tratta F.B. SEAR, *Roman Wall and Vault Mosaics*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes, Römische Abteilung", 23 Ergänzungsheft, Heidelberg, 1977, pp. 43 s.

(3) E.H. HANTOROWICZ, *Oriens Augusti - lever du roi*, in "Dumbarton Oaks Papers", 17, 1963, p. 144. Si veda anche Kirschbaum, 1961, p. 27; M.M. FASOLA, *Peter and Paul in Rome*, Roma, 1980, p. 141.

(4) *Esplorazioni*, 1951 (cfr. supra, nota 1), I, pp. 38-42, tavv. B, C.

(5) Ibidem, p. 42. Si veda anche R. CANTARELLA, *Poeti bizantini*, a cura di F. Conca (testo greco a fronte), Milano, 1992, pp. 80 ss.

(6) O. PERLER, *Die Mosaiken der Juliergruft im Vatican*, in "Freiburg Universitätsreden", N.F. 16, Freiburg, 1953. Sul pescatore pp. 8-12; su Giona e Buon Pastore pp. 32-34; su Helios pp. 13 ss. Anche G.B. LADNER, *Handbuch der frühchristlichen Symbolik. Gott-Kosmos-Mensch*, Stuttgart-Zürich, 1992, pp. 36 ss. è in opinione che Helios vaticano rappresenta *Ascensio*.

(7) Perler, 1953, pp. 7, 16 e 23.

(8) Idem, p. 45. Su quest'argomento trattano anche Toynbee e Ward-Perkins, 1956, p. 117; Klauser, 1956, p. 107. Si veda anche E.H. KANTOROWICZ, *Oriens Augusti - lever du roi*, in "Dumbarton Oaks Papers", 17, 1963, p. 144.

(9) Toynbee e Ward-Perkins, 1956, pp. 72 ss. e 116-117; Klauser, 1956, pp. 38 s. e 107 ss.; Idem, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", X, 1967, pp. 100-103; Kirschbaum, 1961, pp. 19-29.

(10) M. LAWRENCE, *Three Pagan Themes in Christian Art*, in *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honour of Erwin Panofsky*, New York, 1961, pp. 333 s.; J. HUSKINSON, *Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art*, in "Papers of the British School of Rome", XLII, 1974, pp. 78-80 e 82-85.

(11) G.M.A. HANFMANN, *Roman Art*, New York, 1964, commentario al tav. XIV; A. GRABAR, *Le premier art chrétien in L'Univers des Formes*, Paris, 1966, traduzione ital.: *L'arte paleocristiana 200-395*, Milano,

1967, pp. 80 s.; F. GERKE, *Le sorgenti dell'arte cristiana*, Milano, 1969, pp. 71 s.; J. LASSUS, *Frühchristliche und byzantinische Welt*, München-Wien, 1974, p. 23.; J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art in Pelican History of Art*, Harmondsworth, 1979, p. 19. Si veda anche fra gli altri: P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, 1966, p. 308; G. BRÖKER, in T. KRAUS, *Das römische Weltreich*, in *Propyläen Kunstgeschichte*, vol. 2, Berlin, 1967, no. 353; M. GOUGH, *The Origins of Christian Art*, London, 1973, p. 18; M. GUARDUCCI, *Pietro ritrovato*, Milano, 1969, p. 44; H.I. MARROU, *Decadenza romana o tarda antichità*, Milano, 1977, p. 56.

(12) Klauser, 1956, pp. 39 e 107 s.; Idem, 1967, pp. 100 ss.

(13) Gerke, 1969, pp. 71 s. Si veda anche H.P.L. L'ORANGE e P.J. NORDHAGEN, *Mosaics*, London, 1966, p. 27; F. VANDER MEER e C. MOHRMANN, *Atlas de l'antiquité chrétienne*, Paris-Bruxelles, 1960, pp. 45 e 183; *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century* (Catalogue of the Exhibition, ed by K. Weitzmann), New York 1979, no. 467; Ladner, 1992, p. 38.

(14) F.W. DEICHMANN, *Zur Frage der Gesamtschau der frühchristlichen und frühbyzantinischen Kunst*, in "Byzantinische Zeitschrift", 63, 1970, p. 56.

(15) B. BRENK, *Spätantike und frühes Christentum in Propyläen Kunstgeschichte*, Supplementband 1, Berlin, 1977, p. 51.

(16) J.F. MOFFITT, *Helios, Christ, and Christmas*, in "Arte Cristiana", LXXVIII, 741, 1990, pp. 437-440. Moffitt scrive (p. 437): "Dato che Costantino il Grande non solo legalizzò la religione cristiana, ma in aggiunta assunse personalmente attributi solari-religioso-imperiali, forse il mosaico dei Giulii appartiene allora al primo periodo Costantiniano, un'ipotesi che probabilmente può essere verificata solamente attraverso ulteriori analisi di ricerca delle sue tecniche sia formali che stilistiche".

(17) J.B. WARD-PERKINS, *The Role of Craftsmanship in the Formation of Early Christian Art*, in *Atti del I IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, vol. 1, Città del Vaticano, 1978, pp. 644 ss.: "It (vine scrolls) can have been seen here as little more than a conveniently neutral compositional device", ibidem, p. 645.

(18) Sister CH. MURRAY, *The Christian Helios and the Vine. The Tomb of the Julii*, in *Rebirth and Afterlife. A Study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art in BAR International Series 100*, Oxford, 1981, pp. 64-97 e 166-171.

(19) Ibidem, p. 97.

(20) Ibidem, pp. 94 s.

(21) Ibidem, p. 90.

(22) *Age of Spirituality*, 1979, no. 369, qui vengono menzionati altri esempi. Cfr.

18. *Resurrezione del Signore*, miniatura nel Codice di Rabula, Cod. Plut., I, 56, fol. 13r, Firenze, Biblioteca Laurenziana.

Murray, 1981, pp. 75-77.

(23) Murray, 1981, p. 78. Basta dare un'occhiata su una buona illustrazione per vedere le zampe sinistre dei cavalli piegate. Si veda per esempio Gerke, 1969, fig. sulla p. 73. Quest'osservazione la devo a Lech Kalinowski. Sembra che nessuno finora abbia preso in considerazione questo argomento.

(24) R. GIORDANI, "...In templum Apollinis...". *A proposito di un incerto tempio d'Apollo in Vaticano menzionato nel Liber Pontificalis*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", LXIV, 1988, pp. 161-188, specialm. pp. 180-188; si veda anche idem, *Motivi cristologici nell'antica iconografia musiva* (Secoli III-V), in "Bessarione", 2, 1981, pp. 75 ss.

(25) Moffit, 1990, pp. 437-441.

(26) Cfr. F.J. DÖLGER, *Sol Salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum. Mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie*, Münster in Westf., 1925, pp. 171 ss., 211 ss. e *passim*. Si veda anche Salmo XVIII, 5-6. Una specie di recapitolazione del simbolismo dell'Oriente nel pensiero cristiano è presente nel "De fide orthodoxa" di Giovanni Damasceno (cap. CIV, 12), si veda PG, vol. XCIV, cols. 1133 s. Sulle scene dell'*Ascensio* del Signore trattano fra gli altri H. SCHRADER, *Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi*, in "Vorträge der Bibliothek Warburg", 1928/29, Berlin 1930, pp. 66-190. H.S. GUTBERLET, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter*, Strasburg, 1934. Si veda anche G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. 3, Gütersloh, 1971, p. 141 ss.

(27) Sulla salita nel cielo in quadriga del Sol/Helios: F. CUMONT, *Études syriennes*, Paris, 1917, pp. 97 ss., idem, *Lux perpetua*, Paris, 1949, pp. 289-293; S. MACCORMACK, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley, 1981, pp. 122-127; L. KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, *Zur Darstellung der Himmelfahrt Constantins der Grossen*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", Ergänzungsband, 9, Münster Westf. 1982, pp. 215-224 e tav. X.

(28) Cristo come il Pescatore viene chiamato nel già citato: "Inno a Cristo" di Clemente Alessandrino, cfr. nota 4 supra. Si



18

veda anche il Vangelo di Matteo 4, 19 dove ci sono le parole "Seguitemi, vi farò pescatori di uomini" che si riferiscono agli apostoli. Sul pescatore vaticano come allusione a San Pietro: Ward-Perkins, 1978, p. 644. Vale la pena ricordare qui un epigrafo trovato nella necropoli vaticana, nel sepolcro dei Valerii: "Petrus roga Jesus Christus pro sanctis hominibus chrestian(is) /ad/ corpus suum sepultis", si veda F. COARELLI, *Guida archeologica di Roma*, Milano, 1979, p. 320. Sul collegamento della figura del Pescatore con il battesimo si veda Perler, 1953, pp. 9-12; Klauser, 1956, pp. 102 ss.

(29) Su Cristo-Buon Pastore: Matteo 18, 12-24; Luca 15, 3-7; Giovanni 10, 11-16. Sul Buon Pastore come il simbolo del Paradiso: Perler, 1953, pp. 33 s. Cfr. anche Klauser, 1956, pp. 102 s.

(30) Matteo 12, 40: "Come infatti Giona rimase tre giorni e tre notti nel ventre del pesce, così il Figlio dell'uomo resterà tre giorni e tre notti nel cuore della terra", si veda anche Matteo 16, 4.

(31) Di rappresentazioni della vite nell'arte tardo-antica si veda G. de JERPHANION, *Le calice d'Antioche*, in "Orientalia Christiana", VII, Roma, 1926. G. LEONARDI, *Il simbolo della vite nell'arte pagana e paleocristiana*, Roma, 1947; H. STERN, *Les mosaïques de l'église de Sainte-Ampelos, Il simbolo della Constance à Rome*, in "Dumbarton Oaks Papers", 13, 1958, pp. 198 ss.; F.W. DEICHMANN, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Band II, Kommentar 1, Wiesbaden, 1974, pp. 80 s.; J. DANIELOU, *The Vine and the Tree of Life*, in *Primitive Christian Symbols*, London 1964, pp. 25-41; Ladner, 1992, pp. 143 ss.

(32) Jerphanion, 1926, p. 116, fig. 36; Ladner, 1992 fig. 92.

(33) A. RECIO VEGANZONES,

Iconografia in estuco del pastor en las catacumbas de Roma, in *Atti del IX Congresso*, (cfr. supra, nota 24), pp. 425-449.

(34) P.L. ZOVATTO, *Mosaici paleocristiani delle Venezie*, Udine, 1963, pp. 111-116 e figs. 110 e 112; G. BOVINI, *Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna 1972, fig. 82, pp. 412 ss.; W.N. SCHUMACHER, *Hirt und "Guter Hirt"*, in "Römische Quartalschrift", 34 Supplementheft, Rom-Freiburg-Wien 1977, pp. 224 ss.

(35) Stern, 1958, pp. 198 ss., fig. 33. Si veda anche I.A. RICHMOND, *Archeology and the Afterlife in Paganism and Christianity*, Oxford, 1950, pp. 51 s.; cfr. Ward-Perkins, 1978, pp. 644 s.

(36) J.P.C. KENT e K.S. PAINTER (ed), *Wealth of the Roman World AD 300 - 700*, London, 1977, no 147, si veda anche *Age of Spirituality*, no 542 - dove viene proposta la prima metà del sec. VI.

(37) H. ACHELIS, *Die Katakumben von Neapel*, Leipzig, 1936, p. 58 e tav. 19; D. MALLARDO, *La vite negli antichi monumenti cristiani di Napoli e della Campania*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", XXV, 1949, fig. 68. Secondo Murray, 1981, p. 167, nota 20 "It is not possible to discover... whether the vault vine of S. Gennaro is fruited or not". La vite senza grappoli apparve anche nell'arte giudaica - come esempio possiamo citare un affresco nella Sinagoga a Dura Europos, si veda C.H. KRAELING, *The Synagogue. The Excavations at Dura Europos. Final Report*, VIII, 1, New Haven, 1956, pp. 62-65; Danielou, 1964, pp. 39 s. - la vite viene interpretata qui come *lignum vitae*.

(38) N. DUVAL, *Les églises africaines a deux absides*, vol. 1, *Les basiliques de Sbeitla*, Paris, 1971, p. 132, figs. 135-136.

(39) A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe - Xe siècle)*, Paris, 1963, pp. 67 ss., tavv. 20 s.; W.F. VOLBACH, *Early Christian Art*, London, 1961, p. 326, figs. 76 s.

(40) *Age of Spirituality*, 1979, no. 16.

(41) Achelis, 1936, p. 58; Mallardo, 1949, p. 93; U. FASOLA, *Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte*, Roma, 1975, p. 68.

(42) La vite come simbolo di Resurrezione viene interpretata da L. DE BRUYNE, si veda la sua recensione del libro Perler, 1953, p. 284.

(43) R. KRAUTHEIMER, S. CORBETT, A.K. FRAZER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, vol. V, Città del Vaticano, 1977, pp. 165 ss.; R. KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture* (in *Pelican History of Art*), Harmondsworth, 1979, p. 55; H. BRABDENBURG, *Roms frühchristliche Basiliken des 4. Jahrhunderts*, München, 1979, pp. 121 ss., specialmente p. 128.

(44) M. GUARDUCCI, *Una moneta della Necropoli Vaticana*, in "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti", serie III, 1966-1967, vol. XXXIX, pp. 135-143.

(45) Sulle rappresentazioni del Pescatore: J. ENGEMANN, *Fisch, Fischer, Fischfang*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, 7, Stuttgart 1969, cols. 959-1097, specialmente col. 1078; sul Buon Pastore: Klauser, 1956, pp. 82-120; Schumacher, 1977, *passim*. Sulle scene di Giona H. SICHTERMANN, *Jonaszkyklus*, in *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik*, Frankfurt am Main, 1983, pp. 241-248. Si veda anche, O. MITIUS, *Jonas auf den Denkmälern*

des christlichen Altertums, Freiburg, 1897; J. ENGEMANN, *Untersuchungen zur Sepulkral-symbolik der spätern römischen Kaiserzeit in "Jahrbuch für Antike und Christentum"*, Ergänzungsband 2, Münster Westf. 1973, pp. 70-78. Sul tema delle pitture nella catacomba di Callisto: J. WILPERT, *Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katakomba des hl. Callistus*, Freiburg i. B., 1897, *passim*; Schumacher, 1977, pp. 187-193.

(46) H. KAISER-MINN, *Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jahrhunderts*, in "Spätantike und frühes Christentum", 1983, p. 318, fig. 133.

(47) *Age of Spirituality*, 1979, no. 361; *Spätantike und frühes Christentum*, 1983, no. 203; D. SRTONG, *Roman Art*, in *Pelican History of Art*, Harmondsworth, 1980, p. 287 e fig. 219.

(48) Bovini, 1972, pp. 108 ss. e figs. 29, 34, 35; Schumacher, 1975, pp. 203 ss.

(49) Le rappresentazioni di Helios/Sol non hanno trovato finora una sintesi monografica. Sulle rappresentazioni della quadriga solare si veda: E. WILL, *Le relief cultuel greco-roman. Contribution a l'histoire de l'art de L'Empire romain*, Paris, 1955, pp. 280 ss.; CH. PICARD, *Manuel d'archeologie grecque. La sculpture*, vol. IV, 2, Paris, 1963, pp. 524 ss.; H. HOFFMANN, *Helios*, in "Journal of American Research in Egypt", II, 1963, pp. 119 ss. Si veda anche E. CAHEN, F. CUMONT, *Sol*, in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, rédigé sous direction de Ch. Daremburg et E. Saglio, vol. IV, Paris, 1911, pp. 1373-1386; K. SCHAUBENBURG, *Helios. Archäologisch-mythologische Studien über antiken Sonnengott*, Berlin, 1955, note 40, 68, 111, 168, 219, 320; G. NAGY e P.D. VALAVANIS, *Il Sole nell'arte e nella cultura greca*, in *Il mito Sole*, a cura di M. Singh, Milano, 1993, pp. 281-293. Anche Murray, 1981, pp. 77 ss. tratta dell'argomento ma nel suo testo possiamo riscontrare un'informazione sbagliata riguardante le prime presenze del Helios antropomorfo - secondo la studiosa tale immagine apparve solo nell'arte ellenistica.

(50) Cahen, Cumont, 1911, p. 1379, fig. 6489 (London); Schauenburg, 1955, fig. 14 e nota 168 (Louvre).

(51) K. PAPAIOANNOU, *L'art grec*, in *L'art et les grandes civilisations*, Paris, 1972, fig. 739.

(52) B. MILLS HOLDEN, *The Metopes of the Temple of Athena at Ilion*, Northampton, Mass, 1964, p. 6-18, fig. 2; Nagy e Valavanis, 1993, fig. 405. Si veda anche Picard, 1963, pp. 518 ss.

(53) Kantorowicz, 1963, p. 121, fig. 11; B.M. FELLETTI MAJ, *Sol*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, vol. VII, Roma, 1966, p. 398.

(54) G. RODENWALDT, *Die Kunst der Antike. Hellas und Rom, in Propylaen Kunstgeschichte*, vol. 3, Berlin 1927, p. 550; Kantorowicz, 1963, pp. 121 s.

(55) K. LEHMANN, *The Dome of Heaven*, in *Modern Perspectives in Western Art History* (ed. by E.W. Kleinbauer), New York, 1971, p. 235, fig. 10; G.M.A. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, in "Dumbarton Oaks Studies", 2, Cambridge Mass, 1951, p. 247.

(56) P. GUSMANN, *L'art decoratif de Rome*, vol. I, Paris 1908, tav. 60 con la descrizione.

(57) Delle rappresentazioni del *Sol invictus* parlano fra gli altri: H.P. L'ORANGE, *Sol Invictus Imperator. Ein Beitrag zur Apotheose*, in *Likeness and Icon. Selected Studies in Classical and Early Medieval Art*, Oslo, 1973, pp. 325-344; idem, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in Ancient World*, Oslo, 1953, pp. 139-159; H. VON HEINTZE, *Sol Invictus*, in *Spätantike und frühes Christentum*, 1983, pp. 145-146. Si veda anche M. LADICH, *Il Sole nelle monete di Roma*, Roma, 1978. Sul tema degli attributi del *Sol invictus* - la mano alzata: L'Orange, 1953; R. BRILLIANT, *Gesture and Rank in Roman Art*, in "Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences", vol. XIV, New Haven, 1963, pp. 208-211; sul globo: A. ALFÖLDI, *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes", 50, 1935, pp. 117-120.

(58) G. KOCH e H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, in *Handbuch der Archäologie*, München, 1982, pp. 183 s. e fig. 215; L'Orange, 1953, pp. 150 s. e fig. 109, in questo caso Sol viene rappresentato senza il globo. Su una del tutto eccezionale statua del Galieno come Sol nella quadriga tratta Trebelio Polione, si veda *Scriptores Historiae Augustae*, vol. II, ed. E. Hohl, Leipzig, 1965, p. 96 - Galien 18, 2-3.

(59) H.P. L'ORANGE e A. VON GERKAN, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, in *Studien zur spätantiken Kunst*, 10, Berlin, 1939, tav. 38, pp. 162-164 e 174 s.; Strong, 1980, p. 277 e fig. 208; P. PEIRCE, *The Arch of Constantine: Propaganda and Ideology in Late Roman Art*, in "Art History", 12, 1989, no. 4, pp. 387-418, specialmente pp. 406 ss. e fig. 19.

(60) L'Orange, 1973, pp. 27-31 e fig. 10. Secondo questo studioso la statua rappresenta Costantino. Si veda anche R. NOLL, *Der Reiter von Altinum*, in "Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institut in Wien", XLII, 1956/58, p. 118 e fig. 46; cfr. però *Spätantike und frühes Christentum*, 1983, no. 114 - qui l'identificazione con Costantino viene messa in dubbio.

(61) Su questo aspetto del tondo Costantiniano tratta R. BRILLIANT, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca-London, 1984, p. 123.

(62) G. THIELE, *Antike Himmelsbilder. Mit Forschungen zu Hipparchos, Aratos und seinen Forsetzern und Beiträgen zur Kunstgeschichte des Sternhimmels*, Berlin, 1898, pp. 135-137. Sulla quadriga solare nell'arte medievale: P. DE PALOL, *Une broderie catalane d'époque romane. La genèse de Gerone*, in

"Cahiers Archéologiques", IX, 1957, pp. 222-227; G. KERSCHER, *Quadriga temporum. Zur Sol Ikonographie in mittelalterlichen Handschriften und in der Architekturdekoration*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXII, 1988, pp. 1-76.

(63) Thiele, 1898, pp. 135 s. e fig. 58; Schiller, 1971, fig. 665. Della grande popolarità del *Sol invictus* come *Oriens* ci dà testimonianza il confronto di iscrizioni sulle monete stampate attorno al 300, si veda H. USENER, *Sol Invictus*, in "Rheinisches Museum", LX, 1905, pp. 467-478; si veda anche Kerscher, 1988, fig. 24.

(64) H. STERN, *Le Calendrier de 354. Étude de son texte et ses illustrations*, Paris, 1953, pp. 181 ss. e tav. 26,6. Si veda anche *Spätantike und frühes Christentum*, 1983, no. 113; A. GRABAR, *Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie*, in "Dumbarton Oaks Papers", 6, 1951, pp. 27 ss. e fig. 7.

(65) J. MAURICE, *Numismatique constantiniennne*, vol. 3, Paris, 1912, tav. II, 18; L'Orange, 1953, fig. 106,4; M.R. ALFÖLDI, *Die Sol Comes - Münze von Jahre 325 Mullus Festschrift Theodor Klauser*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", Ergänzungsband 1, Münster Westf. 1964, tav. 3,3.

(66) Stern, 1953, p. 181, tav. V,2; R. BIANCHI BANDINELLI, *Pittura antica*, Roma, 1980, p. 166.

(67) *Age of Spirituality*, 1979, no. 342; M. DOTHAN, *The Synagogue at Hamath Tiberias*, in L.I. LEVINE (ed.), *Ancient Synagogues Revealed*, Jerusalem, 1981, pp. 63-69; si veda anche Ward-Perkins, 1978, p. 645. Secondo questo studioso la quadriga solare a Hamath "have been...no more than conventional symbol". Cfr. Deichmann, 1970, p. 56; Brenk, 1977, no. 179 e p. 197.

(68) Kirschbaum, 1961, pp. 26-27; Kantorowicz, 1963, pp. 143-144; Guarducci, 1969, p. 44; A. EFFENBERGER, *Frühchristliche Kunst und Kultur. Von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert*, Leipzig, 1986, p. 47; Kerscher, 1988, p. 18.

(69) Sulla popolarità di *Sol justitiae* (dietro di libri di Malachia 4,2 e Sapienza 5,6) nella letteratura paleocristiana: F.J. DÖLGER, *Die Sonne der Gerechtigkeit und der*

Schwarze, Münster i W., 1918, pp. 100-110. Su Cristo come il Sole vero, eterno, divino etc.: F.J. DÖLGER, *Das Sonnengleichnis in einer Weihnachtspredigt des Bischofs Zeno von Verona. Christus als wahre und ewige Sonne*, in "Antike und Christentum", IV, 1940/1950, pp. 1-56; H. RAHNER, *The Christian Mystery of Sun and Moon* in idem, *Greek Myths and Christian Mystery*, tr. by B. Buttershaw, London 1963, pp. 89-176; Kantorowicz, 1963, pp. 135 ff. e specialmente p. 140 sul Cristo il Sole nuovo etc. A proposito di domenica - *dies Solis*: W. RORDORF, *Der Sonntag. Geschichte des Ruhe- und Gottesdienstes im ältesten Christentum*, Zürich, 1962, specialmente pp. 269 ss.; K.A. STRAND, *From Sabbath to Sunday in the Early Christian Church. A Review of Some Recent Literature*, in "Andrews University Seminary Studies", XVI, 1, 1978, pp. 333-342. Su Pasqua: W. HUBER, *Passa und Ostern. Untersuchungen zur Osterfeier der alten Kirche*, Berlin 1969, specialmente pp. 45-61. Sulla sovrapposizione del Natale su *Dies Natalis Solis Invicti*: Usener, 1905, pp. 467 ss.; B. BOTTE, *Les origines de la Noël et de L'Épiphanie*, Louvain, 1932, passim.

(70) Sul culto del Sole nella tarda antichità: F. CUMONT, *La théologie solaire du paganisme romain*, Paris, 1909, passim; G.H. HALSBERGHE, *The Cult of Sol Invictus in Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain*, vol. 23, Leiden 1972; J. TUBACH, *Im Schatten des Sonnengottes. Der Sonnenkult in Edessa, Harran und Hatra am Vorabend der christlichen Mission*, Wiesbaden, 1986. Si veda anche M.P. NILSSON, *Geschichte der Griechischen Religion*, vol. 2: *Die hellenistische und römische Zeit*, München, 1961, pp. 507-519. Sul culto del dio Sole nell'età Costantiniana: A. ALFÖLDI, *Costantino tra paganesimo e cristianesimo*, trad. di A. Fraschetti, Roma-Bari, 1976, passim. Fu proprio lo stesso Costantino che innalzò nel 321 la domenica - *dies Solis* al rango di festa. Si veda anche J. MAURICE, *La dynastie solaire des seconds Flaviens*, in "Revue Archéologique", XVII, 1911, pp. 377-405; R. KRAUTHEIMER, *Three Christian Capitals*, Berkeley-Los Angeles 1982, pp. 55-67; H.A. DRAKE, *In Praise of Constantine. A Historical Study and New Translations of Eusebius' Tricennial Orations*, Berkeley-Los Angeles-London, 1976, passim.

(71) Dell'Orientamento trattano fra gli altri: E. PETERSON, *La Croce e la preghiera*

ra verso Oriente, in "Ephemerides Liturgicae", LIX, 1945, pp. 52-68; L. VOELKEL, *Orientierung im Weltbild der ersten christlichen Jahrhunderte*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", XXV, 1949, pp. 155-170; C. VOGEL, *Versus ad orientem. L'orientation dans les Ordines romani du haut moyen age*, in "Studi Medievali", 3e ser. I, 2, 1960, pp. 447-469; idem, *Sol aequinoctialis. Problem et technique de l'orientation dans le culte chrétien*, in "Revue des Sciences Religieuses", XXVI, 1962, pp. 175-211; E. WEIGAND, *Die Ostung in der frühchristlichen Architektur*, in *Festschrift für Sebastian Merkle*, Düsseldorf, 1922, pp. 370-385. Si veda anche: B. MAURMANN, *Die Himmelsrichtung im Weltbild des Mittelalters*, München 1976, specialmente pp. 130 ss.; R. TAFT, *The Liturgy of the Hours in East and West. The Origins of the Divine Office and Its Meaning for Today*, Collegeville, 1986, specialmente pp. 14 ss., 20 ss., 285 ss., 352 ss.; F.W. DEICHMANN, *Archeologia cristiana*, trad. A. de Lachenal, R. Taliani, Roma, 1993, pp. 89 ss. (la prima ed. tedesca 1983).

(72) GIUSTINO, *Dialogo* 106,4; 121,1; 162,2. Si veda Dölger, 1925, pp. 153 s.

(73) *Adversus Valentinianos*, c. 3,1: si veda *Corpus Christianorum*, ser. lat. II, Turnhout 1954, p. 754. Cfr. Dölger, 1925, p. 143.

(74) ORIGENE, *Homélies sur Lévitique*, t. II in *Sources chrétiennes*, 287, ed. M. Burret, Paris 1981, pp. 122-123.

(75) ORIGENE, *Homélies sur Josue* in *Sources chrétiennes*, 71, ed. A. Joubert, Paris 1960, pp. 286 s. Si veda anche Kantorowicz, 1963, p. 138.

(76) METHODE D'OLYMPPE, *Le banquet* in *Sources chrétiennes*, 95, ed. Musirillo-Debidour, Paris, 1963, s. 172.

(77) La traduzione e commento su questo testo si trova in Dölger, 1925, pp. 342-345. Si veda anche Rahner, 1963, p. 115; Perler, 1956, p. 16 e nota 44.

(78) CLEMENTE ALESSANDRINO, *Il Protrettico*, a cura di M. Galloni, Roma, 1991, p. 138. Per il testo greco si veda CLEMENT OF ALEXANDRIA, *Exhortation to the Greeks* in *Loeb Classical Library*, ed. G.W. BUTTERWORTH, London, 1960, p. 187. Questo testo è già stato discusso da Perler, 1953, p. 13; Kirschbaum, 1961, p. 27. Si veda anche Dölger, 1925, p. 365.

(79) Clemente Alessandrino, 1991, pp. 171 s. Testo greco: Clement of Alexandria, 1960, pp. 343 ss. Questo testo sconosciuto A. PERLER è stato preso in considerazione da Sister Ch. Murray che ha ommesso tutto il significato collegato con "orientamento".

(80) Homélies Pascales I. *Une homélie inspirée du traité sur la Pâque de Hippolyte* in *Sources chrétiennes*, 27, ed. P. Nautin, Paris 1950, pp. 116, 117.

(81) J.P. MIGNE, *Patrologiae cursus*

Completus, Series latina (d'ora in avanti citato con l'abbreviazione: PL), vol. IV, col. 560. Si veda anche Taft, 1986, pp. 19 ss.

(82) Methode d'Olimpe, 1963, p. 214.

(83) Cantarella, 1992, pp. 88 s.

(84) Origene, 1960, p. 286.

(85) ZENO, II, tractatus IX, *De natiuitate Domini e maiestate*, in PL, XI, col. 417b; si veda anche Dölger, 1940/1950, pp. 1 ss.; Kantorowicz, 1963, p. 139; Perler, 1953, pp. 20 ss., cita anche il ben noto testo di Firmico Materno, scritto c. 350.

(86) PL, suppl. 1, col. 567. Si veda anche A. WILPERT, *La collection de 38 homélies latines de St. Jean Chrysostome*, in "Journal of Theological Studies", 19, 1918, pp. 305-327, secondo lui questa omelia fu scritta prima del 300. Secondo Rahner, 1963, pp. 147 s. l'omelia è dei primi del sec. IV. Ultimamente Moffitt, 1990, p. 439, la data (dietro *Catholic Encyclopedia* III, 1913, p. 727) alla seconda metà del sec. IV.

(87) Di quest'opera tratta EUSEBIO DI CESAREA nella sua *Storia della Chiesa* (V, 20,1), si veda EUSEBIUS OF CAESAREA, *The History of the Church*, tr. by G.A. Williamson, Harmondsworth, 1981, pp. 226 s.

(88) Per tutto il simbolismo dell'ogdoade cfr. J. DANIELOU, *Bible et Liturgie*, Paris, 1955, pp. 355 ss.; R. STAATS, *Ogdoads als ein Symbol für die Auferstehung*, in "Vigiliae Christianae", 26, 1972, pp. 29-52; A. QUACQUARELLI, *L'ogdoade patristica e suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", XLIX, 1973, pp. 212 ss. Si veda anche H. MEYER, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*, München, 1975, p. 139.

(89) IGNACE D'ANTIOCHE, *Lettres* in *Sources chrétiennes*, 10, Paris 1958, pp. 126 s. Cfr. Perler, 1953, p. 20; Dölger, 1925, p. 146.

(90) Inno di Tecla, I, 3-6: *Convito o della purezza*, X, infine, si veda Cantarella, 1992, pp. 86 s.

(91) Sermo XXVII, *In Natiuitate Domini* 7: *Corpus Christianorum*, ser. lat.: CXXXVIII, p. 135. Questo testo di primaria importanza per il nostro argomento è stato discusso da molti studiosi, si veda per esempio Dölger, 1925, pp. 1-20 ss.; Rahner, 1963, p. 152; Vogel, 1960, pp. 193 ss.; Giordani, 1988, pp. 187 s.; J. MIZIOLEK, "When our Sun is risen": *observations on eschatological visions in the Art of the first millennium*, in "Arte Cristiana", LXXXII, 1994, pp. 245-260, specialmente pp. 248-249.

(92) J. WILPERT, *Die Malereien der Katakumben Roms*, Freiburg i B., 1903, vil. II, tav. 160.

(93) Danielou, 1964, pp. 71 ss. con ulteriore bibliografia nelle note. Cfr. Perler, 1953, pp. 38 s.; J. FINK, *Die römische Katakomben in Antike Welt, Sondernummer*,

1978, pp. 53 e 60, fig. 78. Si veda anche J.G. DECKERS e H.R. SEELIGER, *Die Katakomben "Santi Pietro e Marcellino". Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano - Münster, 1987, pp. 266 ss. con ulteriore bibliografia e tavv. 30b, 31a.

(94) Murray, 1981, pp. 78 s.

(95) Il testo di Tertulliano, *De Spectatulis*, IX, 3 cita Halsberghe, 1972, p. 6.

(96) Schauenburg, 1955, fig. 9 e 17, le note 111 e 320, con gli altri esempi menzionati.

(97) G.H. CRICHTON, *Romanesque sculpture in Italy*, London, 1954, pp. 66-68 e fig. 34; Kerscher, 1988, passim.

(98) Wilpert, 1903, tav. 45,2.

(99) J. WILPERT e W.N. SCHUMACHER, *Die römische Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV-XIII Jahrhundert*, Freiburg etc., 1976, pp. 302 s., tav. 7. Si veda anche D. KINNEY, "Capella Reginae", *S. Aquilino in Milan*, in "Marsyas", 15, 1970/1971, pp. 13-35, specialmente 25 s.

(100) A. GRABAR, in "Cahiers Archéologiques", IX, 1957, pp. 345 ss.; idem, *L'età d'oro di Giustiniano in Il mondo della Figura*, Milano, 1966, p. 165, fig. 174.

(101) C. BERTELLI, *I Mosaici di Sant'Aquilino*, in *La basilica di S. Lorenzo in Milano*, Milano, 1985, pp. 144-149. Si veda anche P.J. NORDHAGEN, *The Mosaics of the Cappella di S. Aquilino in Milan: Evidence of Restoration*, in "Acta ad archeologiam et

artium historiam pertinentia", II, 1982, pp. 77-94.

(102) W.F. VOLBACH, *Early Christian Art*, London, 1961, p. 338.

(103) C. DAVIS-WEYER, *Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge*, in "Münchener Jahrbuch der bildende Kunst", 12, 1961, pp. 7-45, specialmente p. 18 s. Cfr. Y. CHRISTE, *Apocalypse et "Traditio Legis"*, in "Römische Quartalschrift", 71, 1976, pp. 42-55.

(104) Per il simbolismo della fenice si veda F. BISCONTI, *Aspetti e significanti del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del Cristianesimo primitivo*, in "Vetera Christianorum", 16, 1979, pp. 21 ss.; R. VAN DER BROEK, *The Myth of the Phoenix. According to Classical and Early Christian Tradition in Études préliminaires aux religions orientales dans L'Empire romain*, vol. 24, Leiden 1972.

(105) C. CECHELLI, G. FURLANI, M. SALMI, *The Rabbula Gospels* (fac-simile), Olten e Lausanne, 1959, fol. 13r.

(106) S. DUFRENNE, *Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris, 1977, tav. 84, 33, pp. 73 e 134 s.

(107) Cfr. J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. Willard, *La Grecia ellenistica in Il mondo della Figura*, Milano, 1971, fig. 286.

(108) Cfr. P.E. SCHRAMM, *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wandering und Wandlung einer Herrschaftszeichens*, Stuttgart, 1958, pp. 36-40; L. HAUTECOEUR, *Mystique et archi-*

teure. Le symbole du circle et de la coupole, Paris, 1954, passim; J. MIZIOLEK, *Transfiguratio Domini in the Apse at Mount Sinai and the Symbolism of Light*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LIII, 1990, pp. 42-60, con ulteriore bibliografia.

(109) H. SCHRADER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, vol. 1: Auferstehung Christi, Berlin 1932, p. 39 e fig. 6.

(110) *Ibidem*, pp. 39 s.; Schiller, 1971, pp. 26 s., fig. 27-30.

(111) *Ibidem*, pp. 78 ss., figs. 217, 232, 238; E. VETTER, *Der Iseheimer Altar des Matthias Grünewald. Ikongraphie und Deutung*, in "Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg", VIII, 1971, pp. 38 ss.; W. FRAENGER, *Matthias Grünewald*, Dresden, 1985, figg. 13 e 119.

ATTI DEI CONVEGNI DI ARTE CRISTIANA

I.	ICONA E ICONOCLASTIA (Fasc. 724 esaurito)	ANNO	1988
II.	LA QUALITÀ ECCLESIALE NELL'ARTE (Fasc. 737-738)	ANNO	1990
III.	L'ALTARE, la struttura, l'immagine, l'azione liturgica (Fasc. 764-765)	ANNO	1992
IV.	LA VOCAZIONE ARTISTICA DEI RELIGIOSI (Fasc. 764-765)	ANNO	1994