

LA PRIMA ICONOGRAFIA MARIANA

(III-IV secolo)

Maria Giovanna Muzj

La grande maggioranza delle più antiche raffigurazioni mariane pervenuteci appartengono ad ambienti funerari romani: dipinti nelle catacombe, rilievi sui sarcofagi, piccoli oggetti rinvenuti nei medesimi ambienti. Tuttavia la provenienza quasi esclusivamente romana di questi documenti non deve trarre in inganno¹; infatti, le ricerche archeologiche svolte in questo secolo e tuttora in corso in aree finora poco studiate, in particolare in Egitto e in Medio Oriente, forniscono sempre nuove testimonianze che arricchiscono la conoscenza del repertorio figurativo mariano e ne mettono in evidenza la profonda omogeneità.

Per esporre gli aspetti salienti della più antica iconografia mariana, articoleremo la nostra ricerca in tre momenti: nel primo, prenderemo in considerazione alcuni esempi significativi dei soggetti mariani che si incontrano nel periodo storico da noi preso in considerazione, e cioè i secoli III e IV; esamineremo poi le testimonianze indirette su tipo e diffusione di monumenti mariani nel mondo cristiano di quel periodo; infine studieremo le fonti figurative dell'iconografia mariana primitiva.

In linea generale si può dire che i soggetti in cui compare la Vergine Madre appartengono al ciclo storico dell'infanzia di Gesù – così l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei magi*, la *Natività* con l'*Adorazione dei pastori*. Molto spesso tali soggetti si trovano accostati – all'interno di un unico ambiente funerario oppure sulla fronte di un sarcofago – ad altre scene che rappresentano salvezze operate da Dio nell'Antico o nel Nuovo Testamento. Esistono però anche raffigurazioni mariane che non sono legate ad un evento

¹ Cf. CH. PIETRI, *Le Origini*, in *Imago Mariae*. Tesori d'arte della civiltà cristiana, A. Mondadori-De Luca, Roma 1988, p. 1.

storico puntuale e il cui significato è squisitamente dottrinale: così la *Vergine con il Bambino e un profeta* di Priscilla, il tipo della *Vergine orante* dei fondi di coppa, la *Vergine nell'Ascensione-Teofania* di All-Moallakah.

I. PRINCIPALI TIPI ICONOGRAFICI MARIANI

A. Scene dal ciclo dell'Infanzia

1. L'Adorazione dei Magi

Nelle catacombe di Priscilla, l'*Adorazione dei magi* (III sec.) compare sulla parete esterna al di sopra della porta d'ingresso della Cappella Greca. La Vergine è raffigurata a capo scoperto², vestita di tunica senza maniche e senza cintura, siede di mezzo profilo a destra della scena su una cattedra senza schienale. Regge con ambo le mani il Bambino avvolto in fasce e rivolto verso i tre magi che avanzano da sinistra, vestiti di tuniche corte e reggendo i doni con le braccia tese. Anche se lo schema compositivo è molto semplice, è da notare l'importanza che il dinamismo delle tre figure in cammino verso destra conferisce al gruppo della Vergine con il Bambino.

² A Roma, e nel mondo antico in generale, la buona educazione voleva che in pubblico le donne sposate tenessero il capo coperto. Per questo potevano rialzare un lembo del mantello (detto *palla* a Roma) oppure, per maggior comodità, portare un velo o fazzoletto da testa (in latino: *velum*, in greco: *maphorion*). Le giovani prima del matrimonio uscivano invece a capo scoperto. Nell'ambiente cristiano, Tertulliano in particolare (*De cultu feminarum*), ci informa che le vergini consacrate portavano il velo come le sposate e che era considerato più conforme alla modestia cristiana che già le donne fidanzate uscissero velate (cf. J. WILPERT, *Roma sotterranea*. Le pitture delle catacombe romane illustrate da Giuseppe Wilpert, Desclée-Lefebvre, Roma 1903 [d'ora in poi *Le pitture*], I, 84). Il fatto che nelle catacombe la Vergine Maria compaia spesso a capo scoperto può essere un modo per indicare simbolicamente la sua integrità verginale (cfr. H. LECLERCQ, *Marie, Mère de Dieu*, in *DACL* X, 2, 1998).

Con la sua collocazione privilegiata, questa *Adorazione dei magi* costituisce anche visivamente la chiave di lettura della moltitudine di scene di salvezza dall'Antico e dal Nuovo Testamento raffigurate all'interno della Cappella: Daniele, Noè, Susanna, i tre giovani nella fornace, il sacrificio di Abramo, Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia; la moltiplicazione dei pani, la risurrezione di Lazzaro. Come è stato evidenziato da André Grabar³, il nesso ideale che collega questi paradigmi di salvezza, in particolare quelli dell'Antico Testamento, con l'evento dell'Incarnazione-Epifania, possiede una funzione eminentemente avvalorativa: l'intervento salvifico attuato una volta da Dio per un dato suo servo (Noè, Daniele, Lazzaro...), ha acquistato in Gesù Cristo, Figlio di Dio nato dalla Vergine Maria, un valore universale e definitivo: è lui l'Epifania, la teofania storica del Dio che salva.

Un abbinamento simile tra diverse scene-paradigmi di salvezza e l'immagine-chiave della salvezza universale si riscontra in un sarcofago del Museo Pio Cristiano (prima metà IV sec.): qui, l'*Adorazione dei magi* raffigurata sotto al clipeo con il ritratto del defunto, è posta in risalto sia dalla sua posizione centrale che dalle proporzioni più grandi dei personaggi rispetto a quelli del registro inferiore in cui è inserita. Nel registro superiore, a sinistra, in alto, compaiono scene di salvezza del Nuovo Testamento: *Ingresso a Gerusalemme*, *Moltiplicazione dei pani*; in basso, tre scene petrine assimilabili alle salvezze, in quanto alludono al perdono divino: *Miracolo della fonte*, *Arresto di Pietro*, *Negazione*. A destra, sempre in alto, salvezze dell'Antico Testamento: in alto, *Mosè e il Passaggio del Mar Rosso*; in basso, *Daniele tra i leoni*, *Adamo ed Eva dopo il peccato originale*, *il sacrificio di Abramo*, *Noè con la colomba*.

Un altro sarcofago, conservato nello stesso Museo Pio Cristiano e databile intorno al 330, presenta l'*Adorazione dei magi* insieme alla scena profetica veterotestamentaria

³ Cf. A. GRABAR, *Martyrium*. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, Collège de France, Parigi 1946, vol. II, 7-13.

della *Visione di Ezechiele*⁴. Tale visione, raffigurata anche nella sinagoga di Dura Europos (primi III sec.), significava la salvezza di tutto Israele, la sua restaurazione messianica operata dal Dio che dà la vita e vista nell'ottica, non comune nell'Antico Testamento, di una risurrezione individuale della carne. Accostando le due scene, il sarcofago cristiano indica che la profezia si è realizzata, universalizzandosi e concretizzandosi: infatti la salvezza è ormai per tutte le genti (simboleggiate dai magi) e la risurrezione della carne oscuramente prefigurata è il dono dell'incorruttibilità portato dall'Emmanuele, il Dio-con-noi.

Sofferamoci ora a guardare la Vergine: seduta su una cattedra con spalliera e poggiapiedi (*suppedaneum*) e vestita di una tunica dalle maniche lunghe (la *stola*) e di una sciarpa-mantello (la *palla*)⁵ che porta rialzata a velare il capo, tiene sulle ginocchia il Bambino, vestito di tunica, che tende le braccia verso il primo dei magi. Questi regge con la sinistra la corona (d'oro) che offrirà al Bambino e con la destra indica una grande stella a sei punte aureolata che sta sulla verticale del Bambino. I magi sono vestiti secondo la foggia orientale che conserveranno per secoli: portano una tunica corta cinta, pantaloni stretti morbidi (le *brachae*), mantello corto fermato sulla spalla e berretto frigio.

⁴ Per i sarcofagi il riferimento è al testo di J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, Pont. Ist. Arch. crist., Roma 1929-1936.

⁵ L'abbigliamento comune della donna a Roma nei primi secoli dell'Impero era la tunica e la *palla*. La tunica era indossata direttamente sul corpo: cucita lungo i fianchi, aveva aperture per lasciar passare la testa e le braccia. Scendeva almeno al tallone. Poteva essere senza maniche (si chiamava allora *colobium*) oppure aveva mezze maniche. Di solito veniva portata cinta sotto al petto. La *palla*, che svolgeva la funzione di mantello, consisteva in un lungo rettangolo di stoffa drappeggiato intorno alla figura e portato a coprire la testa quando la donna usciva. Sopra alla tunica intima, probabilmente quando non era intenta ai lavori domestici, la donna poteva indossare la *stola*, che aveva la stessa forma della tunica ma era più lunga e aveva maniche lunghe. Ad un certo momento la *stola* diventa di uso speciale, riservata alle matrone: è allora in lana bianca, a volte con fasce purpuree.

L'Adorazione dei Magi dipinta nella lunetta dell'arcosolio della cripta della Madonna nelle catacombe dei SS. Pietro e Marcellino (prima metà IV sec.), è particolarmente interessante, perché il gruppo della Vergine con il Bambino non è raffigurato di profilo e in posizione laterale, ma si trova al centro della composizione; si spiega così che per esigenze di simmetria i tre magi siano ridotti a due. La Vergine, seduta su una cattedra a spalliera arrotondata, indossa una tunica bianca senza cinta e un velo leggero appuntato sulla nuca che si gonfia in un ampio arco. Come negli altri monumenti, questa *Adorazione dei magi* è accompagnata da scene di salvezza: sulla parete esterna della lunetta compaiono infatti due salvezze vetero-testamentarie: *Mosè che percuote la rupe* e *Noè nell'arca*.

Allo stesso periodo appartiene l'Adorazione dei magi che nelle catacombe di Domitilla occupa il lungo rettangolo orizzontale tra due loculi ed è notevole sia per il fatto che, come ai SS. Pietro e Marcellino, il gruppo Madre-Bambino occupa il posto centrale, sia per i dettagli riguardanti sfondo e abbigliamento. La parete dell'interno in cui è ambientata la scena è decorata con motivi architettonici che non potevano certo evocare l'abitazione storica in cui i magi, a Betlemme, adorarono il Bambino in braccio a sua Madre. Qui, poi, data l'estensione in senso orizzontale della scena e la sua simmetria marcata, i magi sono quattro. La Vergine, che indossa una lunga dalmatica⁶ bianca ornata di larghe fasce purpuree e porta scarpe bianche, ha il capo coperto da un breve velo; siede appoggiata ad un ampio schienale e con la mano destra fa un gesto di accoglienza o di invito ai magi che avanzano inclinandosi. La sua mano sinistra è nascosta dal Bambino che siede sul suo ginoc-

⁶ La *dalmatica* era un tipo di tunica entrato in uso a Roma nel II secolo, la cui caratteristica erano maniche larghe che non giungevano ai polsi. Veniva portata sopra la tunica aderente al corpo ed era generalmente bianca, ornata lungo gli orli da fasce colorate (*clavi*) e all'altezza dell'attaccatura delle maniche da dischi (*segmenta*). Così rifinita era considerata veste di lusso o veste legata a qualche alto ufficio (cfr. J. WILPERT, *Le pitture*, I, 83-84).

chio sinistro ed è vestito di una lunga tunica manicata, ornata con tondi di porpora cuciti sull'orlo e sulle spalle.

In questi due esempi della prima metà del IV secolo si vede dunque apparire un'Adorazione dei magi in cui viene volutamente accentuata la posizione centrale e frontale della Vergine e del Bambino: è già pronto *in nuce* il tipo della *Maestà della Madre di Dio con il Bambino* che si diffonderà nei secoli seguenti.

2. La Natività combinata con l'Adorazione dei magi e dei pastori

In periodo costantiniano, sui sarcofagi incomincia ad essere raffigurata la *Natività con l'adorazione dei pastori* quasi sempre combinata con l'Adorazione dei magi⁷. Sul coperchio del sarcofago di Boville Ernica (metà IV sec.) compaiono due scene: a sinistra, la scena di salvezza dei *Tre giovani ebrei di Babilonia* condannati ad essere arsi vivi per essersi rifiutati di adorare l'idolo; a destra, la *Natività unita all'Adorazione dei magi e dei pastori*. Tra i magi, il primo dei quali, rivolto agli altri, indica la stella sopra la tettoia che protegge la grotta, compare in secondo piano un altro personaggio (pastore o profeta) con la destra levata in alto; seguono il bue e l'asino, un giovane pastore seduto per terra e la Vergine avvolta nel mantello, con una mano sotto il mento e l'altra poggiata sul masso che le fa da sedile.

⁷ I rilievi scultorei che rappresentano l'Adorazione dei pastori sono un po' più antiche di quelle che rappresentano l'Adorazione dei magi. Secondo il Wilpert, a questa precedenza ha forse contribuito il fatto che le officine degli scultori erano fornite di modelli per le scene pastorali dell'arte classica. Tuttavia la ragione principale è una ragione di spazio: l'Adorazione dei magi esigeva troppo spazio rispetto all'estensione limitata della fronte di un sarcofago; essa diventa frequente solo quando, soprattutto a partire dalla seconda metà del IV secolo, gli artisti incominciano a servirsi anche dei coperchi dei sarcofagi (cfr. J. WILPERT, *I sarcofagi*, II, 280).

La postura della Vergine è estremamente significativa: nel lessico figurativo del mondo ellenistico-romano, tenere il capo appoggiato alla mano indicava infatti in modo inequivocabile uno stato di riflessione o di pensosità; tale è il modo di rappresentare il discepolo nell'atto di ascoltare il maestro. Attribuita a Maria appena è raffigurata senza il Bambino in braccio, questa postura la caratterizza nel suo rapporto al Bambino: mentre nelle scene di genere raffiguranti la nascita diffuse nell'Antichità, la puerpera appare spossata, qui, invece, ella non solo non manifesta spossatezza, ma sta meditando sulla nascita del proprio figlio.

Va ricordato che il modulo iconografico della *Natività* che si imporrà a partire dal V-VI secolo in particolare nell'Oriente cristiano – quello cioè dove la Madre appare reclinata su un ampio cuscino-giaciglio –, è sostanzialmente lo stesso per quanto riguarda la posizione della Madre: ella rimane infatti con il capo appoggiato sulla mano oppure, in un'ulteriore evoluzione, con il capo chiaramente distolto dal Bambino⁸.

3. L'Annunciazione

Nelle catacombe di Priscilla, l'Annunciazione⁹ (III sec.) è raffigurata al centro del soffitto di un cubicolo dove compare anche il *ciclo di Giona*, la *Risurrezione di Lazzaro* e il *Buon Pastore*. Analogamente a quanto si è riscontrato in

⁸ La posizione reclinata della puerpera, spesso definita di origine siriana, è in realtà un modulo iconografico classico, diffuso in tutto il mondo mediterraneo e per lo più riservato alle raffigurazioni di nascite di eroi pagani. A distanza di diversi secoli ed essendo praticamente scomparsa la memoria dell'iconografia pagana, gli iconografi potevano riprendere i modelli ellenistici senza timore di evocare quelle associazioni di idee per le quali essi erano stati, appunto, in un primo periodo evitati (cfr. KOTZSCHE BREITENBRUCH, *Geburt* (art.), in *Reallexicon für Antike und Christentum*, IX, 201).

⁹ La prima identificazione di questa scena con l'Annunciazione è stata fatta dal Wilpert in base ad un'altra del tutto analoga il cui significato è incontestabile e che si trova nel cubicolo 54 della catacomba dei SS. Pietro e Marcellino (cfr. J. WILPERT, *Le pitture*, I, 187-188).

alcuni esempi dell'*Adorazione dei magi*, la collocazione privilegiata al centro della volta conferisce a questa scena che segna l'inizio della Teofania storica il valore di immagine-chiave della storia della salvezza. La Vergine, a sinistra della scena, è raffigurata come una matrona romana: seduta di tre quarti su una cattedra, porta una lunga tunica senza cintura dalle ricche pieghe e ha il capo velato. L'angelo, in piedi, senz'ali secondo il tipo iconografico più antico, vestito di tunica e pallio¹⁰, tende il braccio destro verso la Vergine nell'atto del parlare. Il fatto che Maria riceva l'annuncio *seduta* indica simbolicamente la sua preminenza sull'angelo.

B. *Immagini non storiche,
di spiccato contenuto dottrinale*

1. *La Vergine con il Bambino e un profeta di Priscilla*

La *Vergine con il Bambino e un profeta* delle catacombe di Priscilla, attribuita alla fine del II secolo o all'inizio del III, non appartiene al ciclo storico dell'Infanzia, ma è immagine simbolica sia del compiersi delle profezie vetero-testamentarie nel mistero dell'Incarnazione che della maternità verginale di Maria. La grande raffigurazione del *Buon Pastore nel giardino del Paradiso* che si trova nelle immediate vicinanze non solo conferma l'identificazione del gruppo madre-bambino con la Vergine Maria e il Cristo, ma avvalorata il riferimento all'esito dell'Incarnazione che è, appunto, l'accesso al Regno.

Maria, vestita di una lunga tunica e con il capo coperto da un corto velo, siede, dice il Wilpert descrivendo la scena¹¹, come sprofondata in meditazione su un sedile senza

¹⁰ Con il termine *pallium* i Romani indicavano genericamente il nome del mantello greco *himation*, più comodo da portare della toga romana. Proprio per il fatto di concedere maggior libertà nel gesto che accompagna il parlare, il pallio è la veste dei filosofi.

¹¹ J. WILPERT, *op.cit.*, I, 173.

spalliera, con il capo leggermente inclinato in avanti, mentre con la sinistra regge il Bambino, nudo, che le sta seduto in grembo e tiene il capo rivolto indietro come se si fosse appena staccato dal seno della Madre. Sulla verticale della coppia madre-bambino brilla una stella a otto raggi; alla loro sinistra sta un uomo vestito di tunica e pallio, con un rotolo nella sinistra e la destra alzata nell'atto di indicare la stella. Anche questa stella, indicata dal profeta in riferimento al gruppo madre-bambino, costituisce un elemento per l'identificazione dei due personaggi con la Vergine Maria e Gesù¹².

Ma la Vergine è veramente raffigurata nell'atto di allattare? Come osservano Bonani e Baldassarre, sulla risposta a questo quesito il giudizio non è stato costante nel tempo¹³: mentre il De Rossi era di questo avviso, Charles Pietri ad esempio ha evitato di prendere posizione¹⁴. In ogni caso, l'evento e il tema dell'allattamento viene citato e commentato dai Padri senza interruzione a partire dal III secolo, i primi a parlarne essendo Clemente Alessandrino e Ippolito tra i greci, Tertulliano tra i latini¹⁵. Sul messaggio che l'immagine della *Virgo lactans* era destinato a convogliare, una delle spiegazioni più profonde è quella data da

¹² La maggior parte degli studiosi riconosce nella figura maschile il profeta Balaam, quello che aveva predetto: "Una stella sorgerà da Giacobbe" (Nm 24,17); altri vi ravvisano Isaia, ma potrebbe anche essere inteso come figura generica del vaticinio, cioè della profezia riguardo alla divina maternità verginale di Maria. Come fa notare Kirschbaum, il profeta Balaam era particolarmente amato nelle comunità cristiane provenienti dai gentili, in quanto unico profeta di stirpe non giudaica (E. KIRSCHBAUM, *La Madonna nell'antichità cristiana*, in *Mater Christi*, Custodia Franciscana di Terra Santa, 1957). Vi è anche da ricordare che, elencando i *testimonia* messianici, Giustino accosta la citazione di *Numeri* 24,17 a quella di Isaia e presta poi al Profeta la seguente sintesi profetica: una stella si leverà da Giacobbe e un fiore crescerà sul ramo di Jesse. Da Giustino la testimonianza passerà poi a Ireneo, Origene e Cipriano di Cartagine (cfr. CH. PIETRI, *Le Origini*, in *Imago Mariae*, 2).

¹³ G.P. BONANI - S. BALDASSARRE BONANI, *Maria lactans*, Ed. Marianum, Roma 1995.

¹⁴ G.P. BONANI, *op. cit.*, 15, nota 3.

¹⁵ Cf. *ibid.*, tabelle p. 20-21.

André Grabar a proposito di un'immagine ritrovata in Egitto: «Contrariamente a quanto è stato a volte ipotizzato, l'allattamento di Gesù Bambino è messo in evidenza dall'iconografia non per evocare una scena familiare e in questo modo "avvicinare" il Cristo ai suoi fedeli né per mostrare in sé la pienezza dell'Incarnazione, ma per far cogliere, sull'esempio di un gesto *umano* se mai ve ne fu uno, che l'umanità perfetta del suo bambino è quella del Logos incarnato e di conseguenza che la realtà della sua teofania è totale. In altre parole la Vergine che allatta faceva apparire non la "Madre di Cristo" ma precisamente la Madre di Dio»¹⁶.

2. La Vergine nell'Ascensione-Glorificazione di All-Moàllakah

L'Ascensione-Glorificazione copta di All-Moàllakah, studiata per la prima volta da M. Sacopoulo¹⁷, costituisce un soggetto mariano poco conosciuto, estremamente interessante per diversi motivi: la sua datazione remota – probabilmente risale alla prima metà del IV secolo ed è comunque anteriore al concilio di Efeso –, la sua novità – anticipa di più di un secolo il tipo palestinese dell'Ascensione-Glorificazione¹⁸ –, il denso contenuto dottrinale che in esso si esprime.

Scolpita su un'architrave lignea lunga 2.74 m. che doveva sovrastare la *pergola*¹⁹ di una chiesa di Alessandria,

¹⁶ A. GRABAR, *Martyrium*, II, 226.

¹⁷ M. SACOPOULO, *Le linteau copte dit d'All-Moàllaka*, in *CahArch* IX, 1957, 98-115.

¹⁸ Cf. M.G. MUZI, *Visione e presenza*, La Casa di Matriona, Milano 1995, 176-179.

¹⁹ Per *pergola* si intende l'insieme della struttura che serviva a delimitare la separazione tra la zona della navata e il santuario ed era spesso costituita da una serie di colonnine poggianti di solito su una balaustra di legno o di pietra e sormontate da un'architrave. Successivamente, nell'ambiente greco, questa barriera architettonica prenderà il nome di iconostasi.

questa *Ascensione-Glorificazione* affianca un'altra scena teofanica di intronizzazione: *l'Ingresso a Gerusalemme*. Le due si succedono longitudinalmente occupando un'altezza di 0.36 m., mentre parallelamente ad esse, nella parte superiore dell'architrave, corre una lunga iscrizione in greco su quattro righe.

Dell'Ascensione-Glorificazione, che comprende 16 personaggi e occupa più di due metri di lunghezza, consideriamo ora la parte centrale dove compare il Cristo seduto in trono, con il libro nella sinistra, circondato da una mandorla di gloria sorretta da due angeli; erano raffigurati anche i quattro Viventi della visione di Ezechiele, ma solo due sono identificabili. La scena è incorniciata da due tende aperte: questo motivo, appartenente al lessico iconografico epifanico, attesta il carattere teofanico della scena²⁰. Alla destra del Cristo glorioso, immediatamente al di là della separazione verticale che delimita la teofania vera e propria, compare una figura femminile di tre quarti, con il capo coperto dal mantello, gli occhi alzati verso la visione teofanica e le braccia sollevate e tese nella posizione del testimone-intercessore²¹. Gli altri 14 personaggi maschili sono i 12 Apostoli, cui si aggiungono probabilmente i 2 Evangelisti non apostoli: 4 di loro reggono infatti un libro.

Che la donna sia da identificare con la Vergine Madre si desume con certezza a partire dal testo dell'iscrizione, la quale consiste in un inno, il cui tema è la glorificazione del Cristo nel quale risiede tutta la pienitudine della Divinità, che è celebrato dagli angeli con l'inno trisagio, che ha consentito a venire in mezzo a noi. Ispirato quasi letteralmente ai primi discorsi di Atanasio contro Ario, in esso ricorre anche un preciso riferimento alla Vergine indicata come

²⁰ Cf. J.K. EBERLEIN, *Apparition regis - revelatio veritatis*, Wiesbaden 1982.

²¹ Secondo Sacopoulo, la figura femminile terrebbe le mani appoggiate all'elemento architettonico verticale che funge da separazione; ma questa lettura è molto improbabile, perché in tal caso la postura della figura femminile, che non svolge una funzione di sostegno, sarebbe priva di significato, il che in una simile composizione non è pensabile.

theomêtor: le ultime parole prima della preghiera dell'offerente sono infatti: incarnato e nato dalla Vergine madre di Dio, Maria²².

Come osserva Yves Christe considerando l'iconografia di questo monumento e ricordando che né gli scritti canonici né l'apocrifo di Nicodemo parlano di una presenza di Maria al momento dell'Ascensione, il fatto che già nel IV secolo ella vada ad occupare il posto d'onore accanto al Cristo significa che tale posto le è stato conferito dagli scritti teologici²³ e in particolare dalla riflessione dei Padri sul ruolo di Maria nell'Economia della salvezza e nella vita della Chiesa. L'inno che accompagna la composizione iconografica in un abbinamento raro, in cui parola e immagine si illuminano a vicenda, coniuga infatti il tema della divinità del Cristo con quello della sua Incarnazione per amore degli uomini, indissolubilmente legata alla figura della Vergine Madre di Dio. Dal canto suo, la stessa collocazione dell'opera a coronamento della struttura divisoria tra navata e santuario è strettamente legata al mistero della Chiesa che vive dell'Eucaristia, prolungamento nel tempo della teofania dell'Incarnazione.

Consideriamo ora la composizione nel suo insieme: essa viene identificata con l'*Ascensione* a causa della presenza dei due angeli in volo che reggono il clipeo ma, data

²² Il testo dell'inno come è stato letto da M. Sacopoulo suona così:

I riga: «... brilla di un chiarore puro, non avendo in sé alcuna nube, lui nel quale risiedeva tutta la pienitudine della Divinità, come dall'alto di un celeste Sinai

II riga: ... gli angeli non cessano di celebrarlo ad una voce tre volte santo, cantando e dicendo: Tu sei santo, santo, santo e il cielo e la terra

III riga: sono pieni della tua santa gloria, poiché sono pieni della tua grandezza, o misericordiosissimo. Invisibile nei cieli, tra le diverse Potenze, hai consentito a venire in mezzo a noi...

IV riga: ... vivere, incarnato e nato dalla Vergine madre di Dio, Maria. Sii soccorrevole all'abate Teodoro, proedro, e a Giorgio, diacono ed economo, il mese di Pachon 12, indizione terza, anno di Diocleziano 51 (?).» (Se la lettura di questa data è giusta, l'architrave sarebbe del 335).

²³ Cf. Y. CHRISTE, *Les grands portails romans*, Droz, Ginevra 1989, 67-73.

l'assenza di movimenti di terrore sacro che caratterizzano le apparizioni divine (teofanie) improvvise, si tratta in realtà di una scena di glorificazione intemporale del Verbo incarnato risorto, vivente nella gloria del Padre, e al tempo stesso di una visione escatologica della sua Seconda Venuta. Tale carattere intemporale, teologico, della scena è confermato dalla presenza della Vergine Madre nell'atteggiamento di intercedere e dalla presenza degli Evangelisti. Per questo motivo preferiamo indicare il soggetto come *Ascensione-Glorificazione*, ravvisando in esso, con un anticipo di più di un secolo, la medesima impostazione che caratterizza il modulo palestinese dell'*Ascensione-Glorificazione*.

Dal punto di vista della nascita dei tipi iconografici è interessante notare che la Vergine si trova nella posizione laterale tipica della *Vergine che intercede*, la stessa della composizione a tre personaggi detta *Deesis*. È probabile che questo modulo iconografico sia nato precisamente in ambiente alessandrino e che ci si trovi qui di fronte alla sua espressione più antica.

3. *La Vergine Orante*

A partire dalla metà del IV secolo, la figura dell'Orante, prima usata indistintamente per tutti i defunti, viene riservata in modo sempre più esclusivo ai ritratti dei martiri, caratterizzati dal duplice ruolo di testimoni e di intercessori. Figura inequivocabile dell'accoglienza del dono che viene dall'alto, la postura dell'Orante si adattava però sommaramente a Maria, testimone per eccellenza della Teofania storica²⁴ e la cui potenza di intercessione viene invocata dai cristiani sin dai tempi apostolici.

Si comprende che la stessa postura, in quanto significativa dell'accoglienza totale e attiva che caratterizza il mistero della Vergine Madre, sia stata usata anche per

²⁴ Questo valore del modulo iconografico di *Maria Orante* apparirà in modo pieno nelle composizioni absidali del V-VI secolo.

l'Annunciazione²⁵, come avviene nella Cappella della Pace ad Al-Baghaûât in Egitto, un monumento la cui datazione oscilla tra il IV e il V secolo²⁶. Precisamente per il fatto di indicare che la fecondità viene dall'alto, la figura dell'Orante si presta più delle altre a far risaltare l'esemplarità di Maria in rapporto alla Chiesa: Madre in quanto Vergine.

Le più antiche immagini della *Vergine Orante* pervenute sono quelle dei fondi di vetro che appartenevano a patene: qui la figura di Maria Orante non si incontra mai congiunta con quella del Bambino, ma sola oppure affiancata dagli apostoli Pietro e Paolo²⁷.

In un unico caso risalente alla seconda metà del IV secolo, la maggioranza degli studiosi è concorde nel riconoscere nell'immagine di una donna in atteggiamento di orante con il figlio davanti a sé una raffigurazione della Vergine Madre²⁸: ciò che si vede sulla parete di fondo di un arcosolio della catacomba del Cimitero Maggiore di Roma è il ritratto a mezzobusto (la parte inferiore dell'affresco essendo andata distrutta) di una donna in atteggiamento di orante con il figlio davanti a sé, assialmente, raffigurato immobile e non come orante. La donna è vestita di una dalmatica dalle ampie maniche, ha una capigliatura elaborata coperta da un leggero velo bianco. Intorno al collo porta una collana di perle e pietre preziose e due grandi perle come orecchini. Da ambo i lati, all'altezza delle sue mani, compare il monogramma di Cristo – il *chrismon* –, quello a destra rovesciato in modo da essere speculare rispetto a quello di sinistra.

²⁵ Cf. G. GIAMBERARDINI, *Il culto mariano in Egitto*, 3 voll., Franciscan Printing Press, Gerusalemme, 1975, 158.

²⁶ Cf. J. SCHWARTZ, *Nouvelles études sur les fresques de 'El-Bagawat*, in *CahArch* 13, 1962, 1-11.

²⁷ Cf. R. GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri di Roma*, 1864, tav. IX; C.R. MOREY, *The Goldglass Collection of the Vatican Library*, Città del Vaticano 1959.

²⁸ Cf. J. WILPERT, *Le pitture*, 195-196; A. GRABAR, *Martyrium*, II, 292; H. LECLERCO, *op. cit.*, col. 2000-2003. Ch. Pietri invece dissente (cf. *op. cit.*, 5).

Riguardo poi alle basiliche costantiniane, è certo che la basilica della Natività a Betlemme, finita di costruire nel 333 ospitava una raffigurazione monumentale dell'*Adorazione dei magi* probabilmente sulla facciata. Alla fine del IV secolo, sotto il regno di Teodosio II, sempre prima di Efeso dunque, risale la costruzione di una basilica sopra la tomba della Vergine, nella valle del Cedron³⁴. D'altra parte, sempre al IV secolo risale, nella Chiesa di Gerusalemme, la creazione delle principali feste del ciclo dell'Infanzia con le relative ufficiature: teofania dell'Incarnazione (Natività del Signore) e Adorazione dei Magi, Presentazione al Tempio.

B. Egitto

Le testimonianze scritte sui monumenti mariani in Egitto non vengono sempre tenute nel debito conto, benché completino significativamente il quadro dell'iconografia mariana del III-IV secolo.

Nel suo studio fondamentale su *Il culto mariano in Egitto*, p. Giamberardini fornisce una serie di indicazioni importanti riguardo a monumenti mariani risalenti al III e al IV secolo. Secondo la testimonianza del patriarca di Alessandria Teofilo (385-412), al I secolo risale la fondazione sul Monte Qusqam (Alto Egitto) di un santuario-martyrium, dedicato alla Vergine ed eretto sul luogo tradizionale della dimora della Sacra Famiglia in Egitto³⁵ che gli apocrifi collegavano ad un intervento di intercessione della Madre. L'esistenza di un *martyrium*, cioè di un edificio eretto su un luogo che è stato testimone di una teofania, si inquadra bene nel fenomeno della fioritura di *martyria* dell'Antico e del Nuovo Testamento nella vasta zona comprendente la Palestina e il Sinai, ma anche l'Egitto, in quanto terra personalmente visitata dal Salvatore, come ricorda san Cirillo di Gerusalemme nelle sue omelie catechetiche:

³⁴ Come attesta la campagna di scavi del 1972 (cf. C. BAGATTI, *Alle origini della Chiesa*, I, 67).

³⁵ Cf. G. GIAMBERARDINI, *op. cit.*, I, 23.

*Aegyptus testis est, quae Dominum corpore adhuc novellum infantem recepit*³⁶.

Particolarmente significativo, riguardo a questo santuario, il fatto che si attribuisca a Gesù la concessione, *per l'intercessione della Madre*, di una particolare grazia (sul tipo delle *Indulgenze della Porziuncola*) a coloro che lo avrebbero visitato³⁷. Come è noto, la fede nel potere di intercessione di Maria è già nel III secolo un dato acquisito dalla fede e dalla pietà popolare: basta pensare alla preghiera del *Sub tuum praesidium*, il cui primitivo testo in lingua greca è pervenuto a noi su un papiro egiziano del III-IV secolo³⁸.

Ad Alessandria stessa, prima del concilio di Efeso, c'erano 4 chiese dedicate alla Vergine Maria³⁹ e sempre allo stesso periodo appartiene un'interessante testimonianza circa l'esistenza di un'immagine miracolosa della Vergine e cioè di un'immagine oggetto di devozione⁴⁰.

D'altra parte, abbiamo appena trattato della presenza della Vergine Madre nella scena dell'*Ascensione-Glorificazione* appartenente alla *pergula* di una chiesa alessandrina.

Si può dunque dire che le testimonianze palestinesi e alessandrine corroborano il dato riguardante la precocità della comparsa dei più importanti tipi iconografici mariani, emerso dal nostro studio. Una constatazione in sintonia con le conclusioni dei più recenti studi di mariologia⁴¹.

In ogni caso è sempre utile ricordare come il fatto che un gran numero di testimonianze provengano dall'Egitto sia dovuto in buona parte alle circostanze climatiche parti-

³⁶ «L'Egitto è testimone, perché accolse il Signore, ancora bambino, corporalmente» (CIRILLO DI GERUSALEMME, *Cat.* X, 19. Il primo riferimento a queste omelie di Cirillo di Gerusalemme (IV secolo) è di A. GRABAR, *Martyrium*, II, 156.

³⁷ *Ibid.*, 23.

³⁸ E. LODI, *Preghiera mariana* (art.), in NDM, 1142.

³⁹ G. GIAMBERARDINI, *op. cit.*, 97-154, *passim*.

⁴⁰ A parlarne è il patriarca Teofilo (cf. *Ibidem*, 157).

⁴¹ Cf. I. CALABUIG, *Liturgia* (art.), in NDM, 784.

colarmente favorevoli alla conservazione dei papiri e di materiali altrimenti deperibili e non significativi perciò un'esclusività. D'altra parte, l'esistenza di intensi legami tra la diaspora alessandrina e Gerusalemme è tanto nota che è impensabile ipotizzare comunità giudeo-cristiane di Alessandria e di Gerusalemme non comunicanti tra loro. Come pure è noto lo scambio intenso che caratterizza i rapporti tra le diverse Chiese in generale. Così, se è vero che la Chiesa alessandrina fu, sin da tempi remoti, particolarmente sensibile alla figura della Vergine Maria, Madre di Dio, il suo atteggiamento non può rappresentare un caso isolato. Come osserva Paul Lemerle: «Il mondo antico dal IV al VI secolo presenta in tutti i campi [...] un carattere di ecumenicità così forte da sconcertare e oltrepassare la ricerca pura e semplice delle origini e delle paternità»⁴².

C. Italia

Ad allargare ulteriormente il quadro, interviene l'antichissima e ben fondata tradizione che sant'Eusebio di Vercelli, di ritorno dalla Palestina (nel 363), abbia portato con sé tre statue di legno scuro della Vergine, collocandone una sopra la valle di Oropa, dove fondò quello che è forse il più antico santuario mariano in Occidente⁴³.

III. FONTI FIGURATIVE DELL'ICONOGRAFIA MARIANA

Passiamo ora a considerare l'iconografia mariana del III e IV secolo dal punto di vista delle fonti figurative. Poiché inizialmente l'espressione figurativa cristiana dovette ricorrere a repertori iconografici e schemi compositivi esi-

⁴² P. LEMERLE, *L'archéologie paléochrétienne en Italie (Milan et Castelseprio), Orient ou Rome*, in *Byzantion*, 1952, 165.

⁴³ Cf. *Acta Reginae Montis*, Biella 1945-1948; vedi anche D. GRASSI - P. TOSCHI, *La Madonna nei grandi santuari*, in *Mater Christi*, 355-432.

stenti, l'analisi dei criteri seguiti da parte di committenti e artigiani-artisti nell'operare le loro scelte all'interno del materiale disponibile non può che rivelarsi indicativa del messaggio che essi intendevano trasmettere.

Gli ambiti figurativi ai quali si attinse sono essenzialmente tre: il repertorio bucolico, le scene di genere, il repertorio dell'iconografia epifanica imperiale.

1. *Repertorio bucolico*. – Nell'Antichità, l'ambientazione bucolica serviva a simboleggiare la vita di un aldilà che ci si augurava felice: si trattava di un'idealizzazione espressa da un ambiente socialmente elevato, di un *topos* culturale che nulla aveva a che vedere con una raffigurazione realistica.

Su un sarcofago pagano del III secolo conservato nella basilica di S. Sebastiano a Roma, è raffigurato un gruppo familiare che presenta forti analogie con la *Vergine con il Bambino e un profeta* di Priscilla⁴⁴: la donna è seduta, ha il capo coperto da un fazzoletto e allatta un bambino nudo; alle sue spalle una figura maschile in piedi, vestita di tunica, con in mano un bastone da pastore; lo sfondo è costituito da una capanna di giunchi. La composizione presenta un'immagine idilliaca della felicità familiare e costituisce una testimonianza preziosa di come in quel periodo potesse essere trattato il tema della madre con il bambino⁴⁵.

2. *Scene di genere*. – I monumenti classici, e in particolare i sarcofagi, offrono con una certa frequenza scene ispirate ai momenti salienti del ciclo della vita, e in particolare quelle che si riferiscono alla nascita. Dato il costo di simili opere, i loro committenti dovevano appartenere ai ceti elevati; per questo motivo le scene che vi si trovano raffigurate non possono che riflettere le abitudini di vita,

⁴⁴ L'analogia è tanto forte che Wilpert e Kirschbaum avevano riconosciuto in questo soggetto una raffigurazione della Sacra Famiglia; identificazione poi abbandonata.

⁴⁵ Cf. A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton University Press, Princeton 1968, 36.

l'abbigliamento, l'ambiente in generale, dei committenti stessi.

Il bagno del neonato cui assiste seduta la madre, esausta, è di solito la prima scena raffigurata sui sarcofagi destinati a bambini⁴⁶. In un sarcofago del II secolo conservato nel Museo delle Terme di Roma, accanto alla scena del bagno, compare la puerpera, seduta su una cattedra con schienale alto e braccioli, in tutto simile a quella della Vergine Madre in moltissime scene dell'*Adorazione dei magi*. Indossa una tunica e un'ampia *palla* tirata su a coprire il capo ma che ricade dietro la spalla destra, sottolineando così il movimento da lei compiuto verso l'indietro. La postura della puerpera è infatti caratterizzata dalla stanchezza che esprime nel lasciarsi andare contro lo schienale, mentre una donna in piedi accanto a lei le sorregge il braccio sinistro. Una stanchezza di cui, come è stato già accennato, non si trova mai l'indicazione nella *Natività con l'Adorazione dei pastori*.

Alle scene di genere si riallaccia la considerazione di elementi descrittivi quali l'*arredamento* e il *vestiario*: elementi importanti per comprendere in quale tipo di ambiente la Vergine Madre venisse idealmente collocata. Come si è visto, spesso Maria nella scena dell'*Adorazione dei magi* o in quella della *Natività - Adorazione dei pastori* appare seduta su una cattedra di pietra o di vimini e con uno sgabello sotto i piedi. Ora, il fatto che stia seduta su una cattedra esclude di per sé un'ambientazione popolare: cattedre di pietra si trovavano infatti solo nelle case patrizie romane o nella Curia, quali seggi dei senatori. Scomodi e duri, questi sedili erano spesso ricoperti con drappi e cuscini: un particolare che ricorre nell'*Adorazione dei magi* raffigurata sui sarcofagi. Quanto alla cattedra di vimini, essa fa ugualmente parte di un tipo di arredamento proprio di un ambiente raffinato che distingue il mobilio da

⁴⁶ Su questi sarcofagi compaiono abitualmente i cicli della *Vita humana* (cf. KOTZSCHE-BREITENBRUCH, art. *Geburt*, in *Reallexicon für Antike und Christentum*, 192).

casa da quello da giardino o da viaggio. La sua leggerezza rende infatti il vimine facilmente trasportabile. Probabilmente il luogo di origine di questo tipo di arredamento è l'Egitto.

Anche il poggiapiedi, o suppedaneo, che ha lo scopo di isolare i piedi dal suolo, soprattutto quando abbinato ad un sedile importante come la cattedra, serve ad esaltare ulteriormente l'importanza della persona che se ne serve. Basta pensare che sempre il piedistallo è legato alla simbologia del trono.

Per quanto riguarda la foggia del vestire, il più delle volte Maria veste secondo l'abbigliamento femminile comune nei primi secoli dell'Impero, indossa cioè la tunica e il mantello. All'interno di questo modello quasi unico, le differenze erano date soprattutto dal tipo di tessuto usato e in questo senso la pittura aveva maggiori possibilità espressive che non la scultura: è il caso della tunica bianca indossata da Maria ai SS. Pietro e Marcellino. Esisteva però un'altra veste particolarmente pregiata, la dalmatica, quale quella ornata di fasce purpuree della Vergine Madre a Domitilla. Anche il ricorso al velo – di per sé materiale pregiato – al posto del mantello portato a coprire il capo, essendo concretamente sollecitato dal desiderio di non rovinare acconciature elaborate, era di per sé indice di una condizione sociale elevata. Ne abbiamo rilevato la presenza sia a Priscilla che a Domitilla e ai SS. Pietro e Marcellino. Analogo significato hanno le scarpe bianche indossate dalla Vergine a Domitilla.

3. *Iconografia epifanica ufficiale.* – Le scene dell'*Adorazione dei magi* e della *Natività-Adorazione dei pastori* presentano elementi comuni con l'iconografia epifanica ufficiale del monarca divinizzato.

Se si tiene presente che un gruppo di scene epifaniche dell'iconografia imperiale raffigurava gli inizi della vita del monarca divinizzato, in particolare il suo giorno natalizio e la sua intronizzazione ovvero il momento del suo primo riconoscimento quale monarca, si comprende che tra queste e il soggetto cristiano dell'*Adorazione dei magi* i con-

temporanei ravvisassero una forte affinità ideologica⁴⁷. Per quanto riguarda il periodo di cui ci occupiamo, l'influsso più decisivo svolto dai modelli dell'iconografia ufficiale va riconosciuto nel passaggio, osservato ai SS. Pietro e Marcellino e a Domitilla, dalla rappresentazione laterale a quella frontale, simmetrica: disposizione caratteristica delle scene teofaniche, accompagnata anche da altre connotazioni simboliche della sovranità divina, quali l'immobilità e l'impassibilità. In questo modo la scena storica dell'*Adorazione dei magi* evolve già verso la *Maestà della Madre di Dio con il Bambino*.

Anche l'atto dell'offerta dei doni che fa parte dell'*Adorazione dei magi*, era direttamente legato al patrimonio figurativo dell'iconografia imperiale: equivaleva infatti alla scena simbolica della sottomissione dei popoli conquistati, raffigurata come offerta di corone al sovrano vincitore. Creata in Oriente, la scena dell'*Offerta* simbolica era stata accolta a Roma sin dal II secolo nel ciclo trionfale dell'iconografia imperiale, venendo sempre trattata nello stesso modo: sotto forma cioè di processione di barbari orientali i quali, spesso preceduti da una Vittoria, presentano il loro omaggio all'imperatore. Ora, come nota Grabar⁴⁸, tutte le raffigurazioni dell'*Offerta* dei re Magi, per la cui creazione la Scrittura non offre dati sufficienti, adottano le stesse particolarità: processione, abito "persiano" (e spesso un genio alato trasformato in angelo). E qualche volta queste composizioni presentano lo stesso movimento appassionato delle figure che caratterizza le *Offerte* trionfali. Nell'inclinarsi dei magi e nel fatto di offrire doni al Bambino – il primo dono essendo precisamente una corona d'oro –, era sottinteso tutto il contesto culturale ben noto dell'omaggio al sovrano. In tal modo, assumendo il modulo iconografico dell'*Offerta*, i cristiani affermavano implicitamente che qui si trattava della vera epifania, del vero re, della vera

⁴⁷ L'esempio più chiaro di questo legame sarà, nel V secolo, l'*Adorazione dei magi* sull'arco trionfale di S. Maria Maggiore.

⁴⁸ A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Parigi 1936, 233-234.

liberazione, del vero potere, e la dignità del Figlio riconosciuto quale Signore si riverberava sulla Madre.

Con acutezza Grabar rileva il ruolo determinante svolto dall'episodio evangelico dell'Adorazione dei magi nell'evoluzione dell'iconografia cristiana: infatti, mentre nessun testo evangelico consentiva di immaginare una scena di offerta al Cristo adulto, l'omaggio reso dai magi a Gesù Bambino giustificava in qualche modo ogni raffigurazione di omaggio reso nello stesso modo al Cristo, come pure ogni raffigurazione della Vergine in trono⁴⁹.

IV. CARATTERE SIMBOLICO DELL'ICONOGRAFIA MARIANA NEL III E IV SECOLO

Il breve sguardo gettato sulle fonti iconografiche dell'iconografia mariana, aiuta a comprendere meglio come agli occhi degli spettatori del tempo in modo certo più immediato che non ai nostri – noi dobbiamo infatti risalire attraverso l'indagine storico-culturale dall'immagine al suo significato –, le composizioni in cui compariva la Vergine avessero sempre carattere simbolico: la postura di Maria nella scena della *Natività*, la scelta della cornice ambientale costituita da arredamento e vestiario che non potevano corrispondere a quelli storici, il passaggio alla disposizione frontale e simmetrica, i segni dell'apparizione teofanica e della regalità divina propri del lessico epifanico, costituivano un insieme di indicazioni simboliche che veicolavano un messaggio univoco riguardante l'eminente dignità di quella coppia madre-bambino.

Ciò che rendeva simbolica la scena non era tanto un linguaggio simbolico globale, una nuova estetica, la cui elaborazione in funzione della concezione cristiana del mondo non poteva che richiedere un lungo periodo di

⁴⁹ Cf. A. GRABAR, *Recensione di un'opera di J. Maksimovic*, in *CahArch* XV, 1965, 272.

tempo, ma lo schema iconografico scelto da esecutori e committenti all'interno del vasto patrimonio esistente, nonché le variazioni deliberate in esso introdotte.

A questo messaggio simbolico legato alla struttura compositiva della scena e alla sua cornice ambientale, se ne aggiungeva un altro ugualmente importante che, tuttavia, consistendo in un'assenza, passa spesso inosservato: assente è l'indicazione attraverso espressione o postura, sguardi e gesti di tenerezza, di un rapporto affettivo tra Madre e Figlio: il Bambino non guarda la Madre né si accosta a lei – ciò avverrà solo diversi secoli più tardi⁵⁰ –; Maria, nella *Natività*, non guarda nemmeno il Neonato perché sta meditando, oppure nella scena dei magi lo presenta semplicemente alla loro adorazione o ancora lo addita quale Signore nell'*Ascensione-Glorificazione*. Tale "silenzio degli affetti" è in realtà estremamente eloquente, poiché consente di raggiungere un duplice scopo: indirizzare tutta l'attenzione sulla figura del Bambino (nel caso della *Natività* o dell'*Adorazione dei magi*) o del Cristo Signore (nel caso dell'*Ascensione-Glorificazione*), presentando la figura della Vergine Madre come ad essa subordinata; estrarre la raffigurazione da un contesto di quotidianità familiare, sentimentale, perché appaia con chiarezza che il suo contenuto non è narrativo ma dottrinale: la presenza della Vergine Maria serve per parlare del mistero dell'incarnazione del Verbo di Dio, della sua nascita verginale, dell'accoglienza totale che l'ha resa possibile, del riconoscimento da parte degli uomini della sua gloria divina, della funzione di testimonianza e di intercessione svolta dalla Madre all'interno della Chiesa.

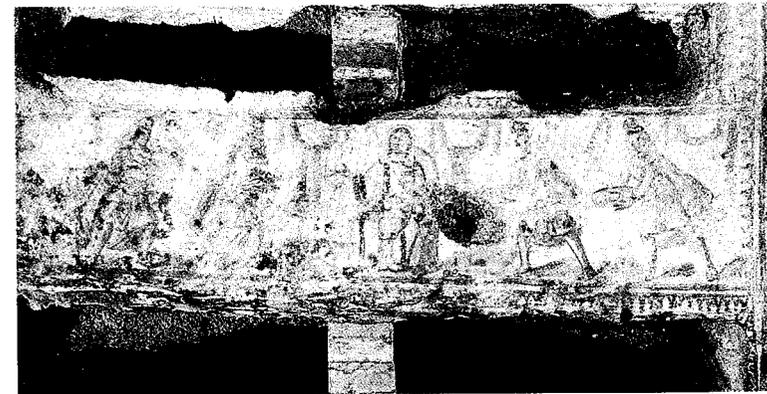
Si può dire sinteticamente che lo studio dell'iconografia mariana del III e IV secolo consente di mettere in luce da una parte la presenza, ad uno stadio di sviluppo più o

⁵⁰ L'indicazione del rapporto affettivo tra Madre e Figlio compare solo nell'VIII-IX secolo con il tipo iconografico detto ora *Vergine della Tenerezza*, in cui il Bambino appoggia il suo capo alla guancia della Madre e la guarda.

meno perfezionato, dei principali tipi iconografici mariani, dall'altra il contenuto dottrinale espresso in modo simbolico che li caratterizza. In questo modo si verifica anche l'unità di ispirazione dell'iconografia mariana, per la quale la definizione efesina di Maria *Theotòkos* non costituisce uno spartiacque contenutistico, ma solo un incentivo alla fioritura di monumenti architettonici e figurativi, in piena analogia con quanto avviene per i monumenti letterari dello stesso periodo.



Adorazione dei magi, Cappella Greca, cat. Priscilla, Roma, III sec.



Adorazione dei magi, cat. Domitilla, Roma, prima metà IV sec.



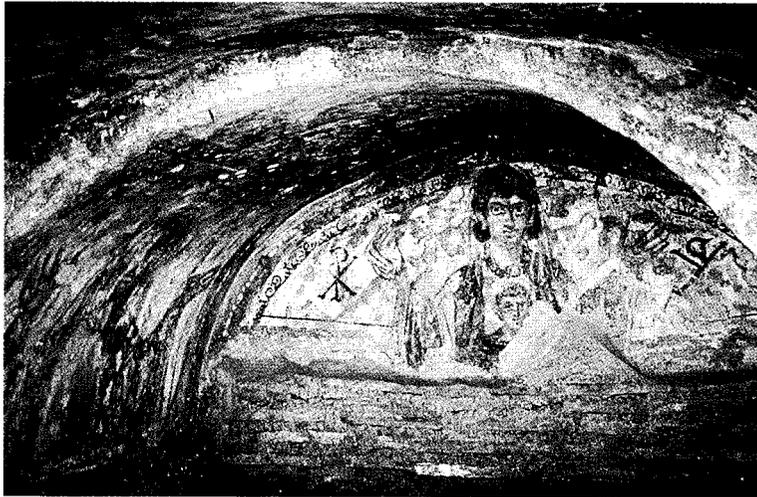
Adorazione dei magi, cat. SS. Pietro e Marcellino, Roma, prima metà IV sec.



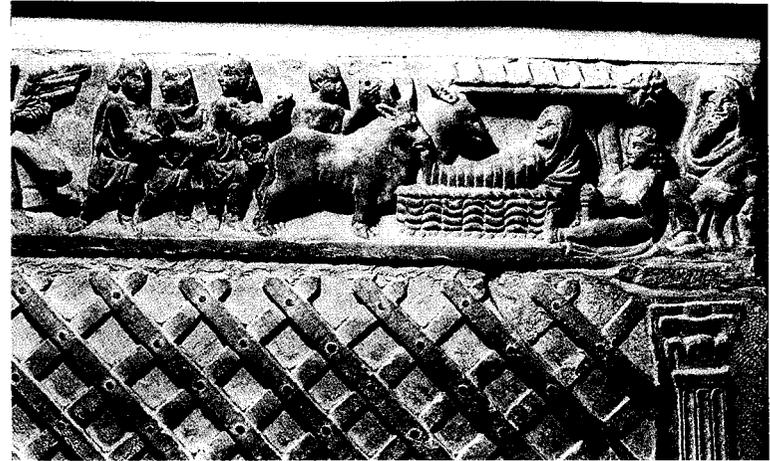
Annunciazione, cat. Priscilla, Roma, fine III sec.



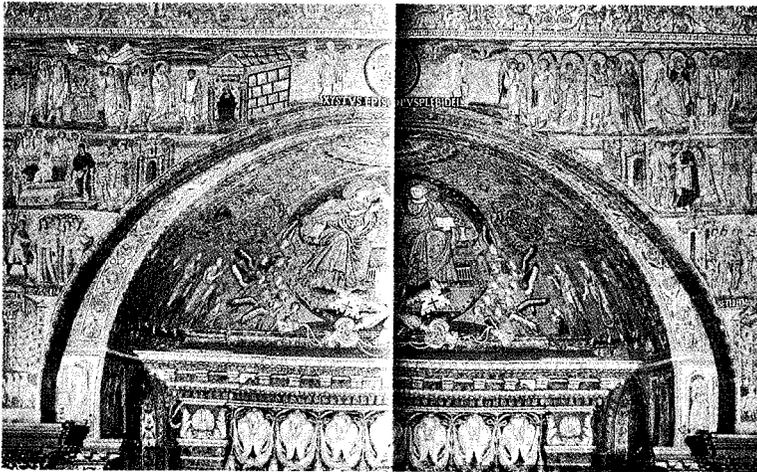
Gruppo familiare, framm. di sarcofago, Museo lapidario, S. Sebastiano, Roma, III sec.



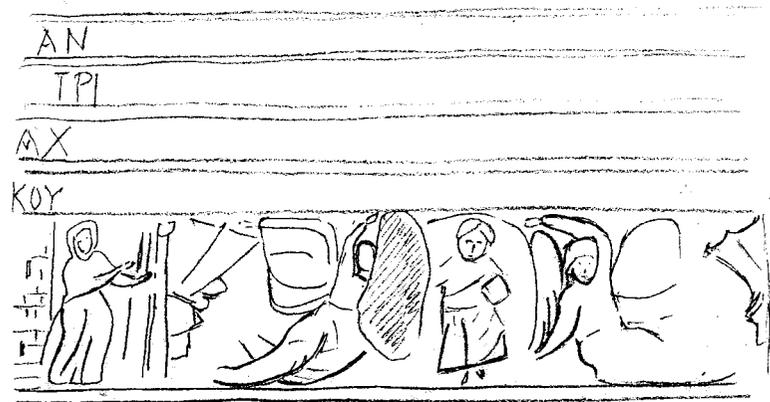
Vergine Orante con il Bambino, cat. Cimitero Maggiore, Roma, seconda meta IV sec.



Natività con Adorazione dei magi e dei pastori, sarc. Boville Ernica, metà IV sec.



Arco trionfale di S. Maria Maggiore in Roma.



Ascensione-Glorificazione detta di All-Moállakah, part., disegno da foto, IV sec.



Defunta con bambino, sarcofago (part.), Museo Archeologico, Spalato, 320 c.



La Vergine con il Bambino e un profeta, cat. Priscilla, Roma, fine II - inizio III sec.



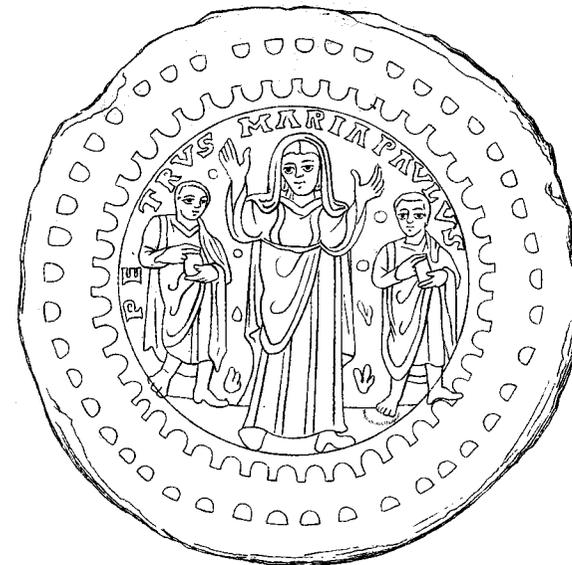
Il bagno del neonato, sarcofago (part.), Museo delle Terme, Roma, II sec.



Adorazione dei magi e Visione di Ezechiele, fronte di sarcofago, Museo Pio Cristiano, Città del Vaticano, prima metà IV sec.



Adorazione dei magi e scene dall'Antico e dal Nuovo Testamento, fronte di sarcofago, Museo Pio Cristiano, Città del Vaticano, prima metà IV sec.



Maria orante tra s. Pietro e s. Paolo, vetro dorato, disegno di R. Garrucci (*Vetri ornati*, Roma 1864)