

# L'invenzione della memoria del volto di Cristo: osservazioni sulle interazioni fra iconografia e letteratura prosopografica prima e dopo l'Iconoclastia

Michele Bacci

Dopo la fine delle controversie iconoclastiche, come dimostrano le coniazioni monetarie dell'epoca dell'imperatore Michele III (842-867)<sup>1</sup>, fu promulgata pubblicamente una fisionomia del Salvatore con barba corta e capelli lunghi e lisci, leggermente ondulati e ricadenti lungo la spalla sinistra, che aveva alle spalle già una lunga storia e che oggi si associa soprattutto con la celebre icona ad encausto del Monte Sinai, datata dalla maggior parte degli studiosi all'età giustiniana (fig. 1)<sup>2</sup>. La selezione di tale tipologia a scapito delle numerose altre varianti iconografiche che si erano alternate a partire dal IV secolo mirava a suggerire visivamente uno dei concetti-cardine della riflessione iconofila, quello in base al quale la rappresentazione di Cristo secondo caratteristiche fisiche definite e riconoscibili non si poneva in contraddizione con la dottrina delle due nature, ma al contrario forniva una dimostrazione eloquente della realtà dell'Incarnazione, dichiarando la completezza della forma umana ricevuta dalla Madre di Dio. Precondizione di questo assunto era la percezione di quello specifico tipo di immagine come accurata e degna registrazione delle fattezze con cui Gesù di Nazareth si era manifestato agli occhi dei suoi contemporanei: venerare un'icona diveniva in tal modo spiritualmente vantaggioso in quanto permetteva di continuare la contemplazione del suo volto nel tempo presente, in virtù della relazione di somiglianza tra l'immagine e il suo archetipo<sup>3</sup>.

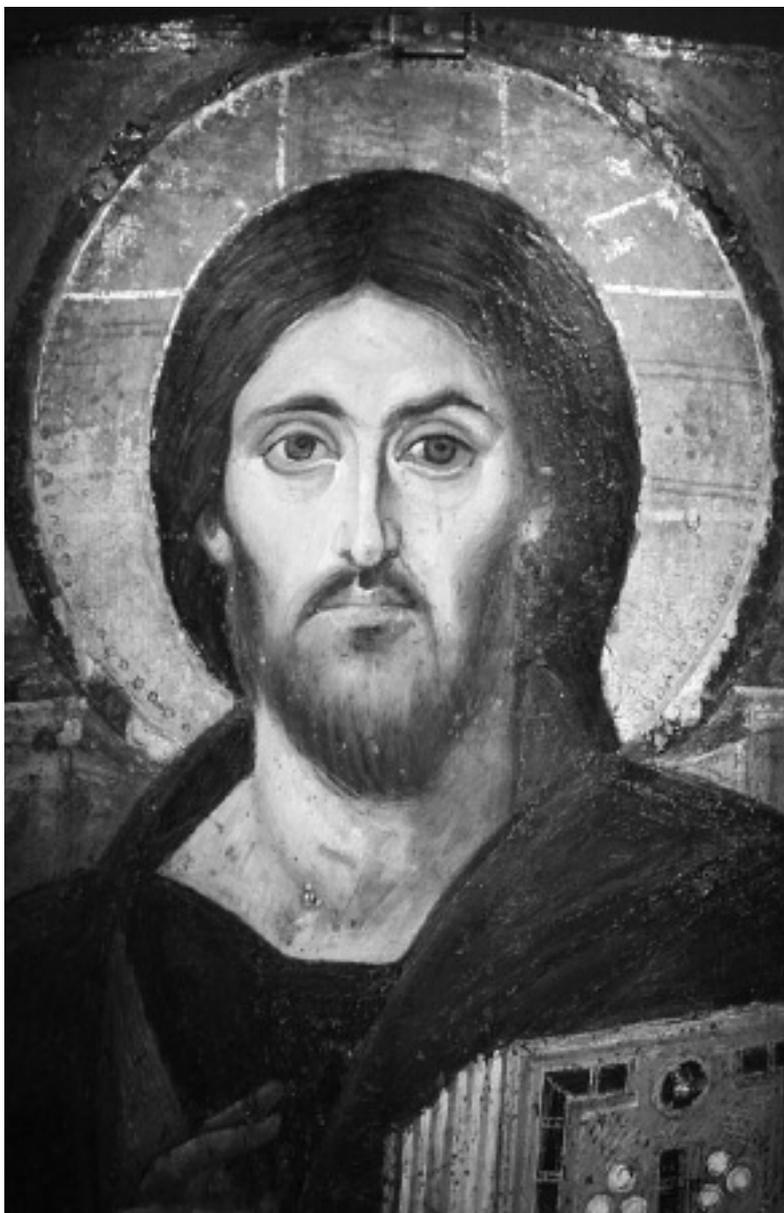
Sebbene l'icona non fosse percepita come un ritratto in senso naturalistico, giacché rimandava a realtà distinte da quelle dell'esperienza quotidiana, nondimeno fu caricata di uno specifico valore documentario, nella misura in cui la si immaginava in grado di veicolare la memoria dei principali tratti distintivi dei personaggi sacri, sopperendo al silenzio dei Vangeli. Tale possibilità era stata negata piuttosto seccamente dagli iconoclasti, per i quali l'arte figurativa non forniva alcun contributo alla trasmissione della conoscenza: agli occhi del patriarca Giovanni il Grammatico il ritratto era una "perdita di tempo", giacché si limitava a registrare l'aspetto esteriore senza fornire alcuna indicazione circa le qualità morali o la sostanza spirituale del personaggio rappresentato; in questo senso, l'immagine era, sul piano espressivo, assai meno efficace del più scarso tra gli encomi retorici e, se proprio la si doveva paragonare a un genere letterario, al massimo poteva valere quanto un *eikonismós*<sup>4</sup>.

Con quest'ultimo termine si voleva alludere a un'elencazione sintetica dei principali elementi somatici di una persona (o, all'occorrenza, di un animale), che era stata utilizzata sin dall'età ellenistica come forma di segnalazione poliziesca e in particolare come strumento per schedare gli schiavi fuggitivi e che aveva poi conosciuto uno sviluppo letterario in età imperiale e protobizantina, quando aveva esercitato un certo impatto soprattutto sui cronachisti, che ne avevano fatto uso nella descrizione fisica degli imperatori. Si trattava in sostanza di una sequenza di aggettivi che connotavano in modo generico e secondo un formulario ristretto le fattezze esteriori di un corpo, come ad esempio la forma delle ciglia, il taglio dei capelli, la sfumatura cromatica della pelle o il colore degli occhi; non aveva nulla del virtuosismo retorico dell'*ekphrasis* e mirava al contrario a fornire una registrazione fisiologica precisa, alla maniera di un *identikit* o di una testimonianza oculare<sup>5</sup>.

Come è stato notato, sia l'*eikonismós* che l'icona fornivano un ritratto costruito per approssimazioni progressive attraverso la combinazione dei dettagli fisionomici, per mezzo dei quali si rendeva riconoscibile il personaggio al contempo nella sua singolarità e nella sua appartenenza a una categoria morale e socio-professionale<sup>6</sup>. In virtù di questo anche gli autori cristiani avevano presto dimostrato interesse verso questa forma di descrizione prosopografica, così come più in generale per la scienza fisiognomica, per la caratterizzazione di personaggi come Paolo, Pietro o gli altri apostoli, sviluppando l'idea del rispecchiamento nell'aspetto fisico delle virtù interiori<sup>7</sup>; di pari passo, l'elencazione e interpretazione dei tratti fisici divenne un aspetto importante dell'esperienza viva che i pellegrini avevano dei grandi asceti viventi e degli altri uomini santi, imponendosi come vera e propria tecnica di riconoscimento e classificazione dei segni distintivi dell'eccellenza spirituale<sup>8</sup>.

Non sorprende che dell'*eikonismós* si siano avvalsi anche gli scrittori iconofili per avvalorare le proprie tesi circa la veridicità storica degli antichi ritratti sacri. Il primo testo ad affermare l'analoga funzionale tra ritratti letterari e dipinti è il frammento isolato di un importante *Trattato sulla venerazione delle sacre immagini* che circolò sotto l'attribuzione ad Andrea da Creta e che oggi si è propensi a considerare un prodotto degli ambienti iconofili costantinopolitani dell'avanzato VIII secolo<sup>9</sup>. Nel passo superstito, dopo aver citato a prove dell'antichità del culto delle immagini la storia del Mandylyon di Edessa e dell'acheropita della Vergine a Lydda in Palestina, l'anonimo autore addusse con queste parole un terzo, decisivo argomento: "Terzo esempio. Tutti coloro che sono vissuti allora [nell'età apostolica] hanno detto che l'apostolo ed evangelista Luca ha dipinto con le proprie mani il Cristo incarnato e la sua purissima Madre. Si dice che le loro immagini abbia Roma in debita gloria e che anche a Gerusalemme siano tenute in grande considerazione. Invero anche Giuseppe Ebreo racconta che in tal modo fu visto il Signore, con le sopracciglia unite, begli occhi, volto grande, ricurvo, di buona statura, ovvero così come appariva agli uomini quando viveva tra loro, allo stesso modo della figura della Madre di Dio, così come la si vede oggi, la quale è anche detta da alcuni 'Romana'<sup>10</sup>.

L'intento fondamentale del testo era affermare il principio per cui la tradizione iconografica aveva potuto mantener memoria delle fattezze terrene di Cristo e della Vergine grazie alla realizzazione di ritratti dei personaggi sacri già nell'età apostolica da parte di un personaggio tanto autorevole quanto l'autore del terzo Vangelo e degli Atti. C'erano molte buone ragioni per attribuire a san Luca il ruolo di primo ritrattista sacro: egli infatti era greco di nascita, aveva esercitato la professione di medico (che condivideva molte delle sue conoscenze con quella del pittore, specialmente in ambito botanico e chimico), e soprattutto era stato il più scrupoloso nel descrivere le vicende biografiche di Gesù, grazie a un uso accurato delle sue fonti. Il suo modo di operare era chiaramente illustrato nel prologo alla sua narrazione, in cui poneva in evidenza il proprio ruolo di ordinatore delle informazioni degne di fede su Cristo, ossia riconducibili "a coloro che fin dall'inizio ne furono testimoni oculari (*αὐτόπται*) e si resero servi della parola" (Lc I, 1-4). Secondo tale definizione la veridicità del testo evangelico



si fondava sull'esperienza diretta, mediata in primo luogo dallo sguardo e quindi dall'udito, che gli apostoli avevano avuto delle azioni compiute dal Salvatore e che Luca si era preoccupato di trasmettere alle generazioni future; su questa falsariga si immaginò che lo stesso personaggio si fosse preso cura di registrare in un dipinto le fattezze di Cristo e della Vergine, creando così i modelli di riferimento per tutta la successiva tradizione iconografica. Probabilmente questo sviluppo fu alimentato anche dall'identificazione dello stesso Luca con uno dei due pellegrini di Emmaus, fatto che lo rendeva "testimone oculare" del volto di Cristo, anche se in tale apparizione il Salvatore si era manifestato inequivocabilmente "sotto un altro aspetto" (Mc 16, 12)<sup>11</sup>.

Il passo dell'anonimo *Trattato* dichiarava esplicitamente che i ritratti archetipici di Cristo e della Vergine esistevano ancora in due delle città in cui l'evangelista aveva operato e che queste ultime corrispondevano esattamente alle caratteristiche fisionomiche tramandate in un *eikonismós* attribuito al quasi contemporaneo Giuseppe Flavio, che a sua volta erano dette conformi all'aspetto che appariva a coloro che ebbero la grazia di vedere con i propri occhi il volto del Salvatore. Se ne inferiva, come Teodoro Studita

specificò più tardi nei suoi scritti facendo ricorso in tal senso al termine *αὐτοψία*<sup>12</sup>, che i ritratti dipinti da Luca e l'interminabile catena d'immagini che erano state ispirate da tali modelli permetteva all'osservatore di rimettere in atto quella stessa esperienza visiva del Dio incarnato di cui gli apostoli erano stati beneficiari.

La funzione della descrizione prosopografica si rivelava in tale contesto complementare a quella delle immagini: confermava la testimonianza dei ritratti sacri e ne era al contempo legittimata, nella misura in cui i tratti che descriveva trovavano corrispondenza negli schemi iconografici che si ritenevano derivare dai modelli risalenti all'età apostolica. Non sorprende che l'associazione tra i due generi fosse ancor più enfatizzata in un passo della cosiddetta *Epistola synodica* o *Lettera dei tre patriarchi d'Oriente all'imperatore Teofilo* che va fatta probabilmente risalire ai decenni successivi alla restituzione delle immagini. Qui, nell'ambito di una meticolosa definizione degli attributi divini e umani di Cristo, si faceva risalire non più a uno storico ebreo, bensì agli stessi apostoli in quanto "testimoni oculari" la redazione di un dettagliato *eikonismós* che associava tuttavia alla descrizione delle caratteristiche fisiche anche un'elencazione delle principali qualità morali; si affermava poi che sulla base di tali tratti distintivi (*ἰδιώματα*) veniva regolarmente rappresentata l'effigie teandrica del Salvatore<sup>13</sup>.

L'impalcatura dottrinale allestita dagli scrittori iconofili permetteva di sostenere il principio per cui Cristo poteva essere percepito secondo una forma stabile e costante, che corrispondeva nei suoi tratti fondamentali a quella assunta durante il Suo passaggio terreno. In tal modo la Chiesa prendeva una posizione precisa, destinata ad esercitare un impatto enorme sulle arti figurative, sul complesso problema dell'apparenza fisica che aveva accompagnato la riflessione cristologica sin dai primi secoli e che si configurava come un corollario della difficoltà di trovare una formula univoca per esprimere l'unione tra la sua natura umana, definita e circoscritta, e la sua essenza divina, invisibile e illimitata. Se la forma del Figlio di Dio incarnato, come si evinceva in particolare da Gv 1, 18, rendeva possibile la contemplazione del Padre, si poteva immaginare che dovesse manifestarsi come un aspetto eccezionale, distinto da quello di qualsiasi altro essere umano, oppure, come avevano sostenuto Origene e altri, che il Suo volto si adattasse ogni volta alla disposizione d'animo dell'osservatore; inoltre, l'esitazione degli apostoli e degli altri destinatari delle apparizioni del Cristo risorto dimostrava come il Suo aspetto ricolmo della gloria divina differisse sostanzialmente da quello assunto precedentemente alla Passione, mentre l'episodio della Trasfigurazione indicava come tale apparenza radiante fosse riservata ai più spiritualmente perfetti tra i discepoli, che pure erano rimasti abbagliati da tale visione. Siffatto "polimorfismo" – che era indirettamente confermato dalle indicazioni contraddittorie fornite dalle prefigurazioni bibliche del Messia, rappresentate soprattutto dal richiamo alla mancanza di grazia in Is 53, 2 e, sul piano opposto, dall'affermazione di bellezza assoluta nel salmo 45 (3-4) – era stato interpretato dall'arte paleocristiana con l'elaborazione di schemi iconografici distinti, ispirati entro certi limiti da modelli della tradizione greco-romana<sup>14</sup>.

In origine, nessuno di questi schemi veniva percepito come una registrazione verisimile delle fattezze di Cristo, che si conside-

2. Palmyra, Tempio di Baal, Cristo,  
VI secolo

3. Alessandria, Museo greco-romano,  
Cristo, VI secolo, da Abu Girgeh



ravano sconosciute o inaccessibili alla comprensione umana; attraverso la combinazione in senso attributivo dei dettagli fisionomici si mirava piuttosto a manifestare le specifiche qualità del Salvatore, sottolineando via via il suo ruolo di maestro, vero filosofo, taumaturgo e sovrano universale<sup>15</sup>. È probabile che alcune tipologie abbiano conosciuto un particolare sviluppo in certi contesti perché legate a tradizioni locali, come osservò ancora dopo l'iconoclastia il patriarca Fozio in un suo scritto in cui faceva risalire la differenziazione iconografica al desiderio nutrito dai singoli popoli cristiani – Greci, Romani, Indiani, Siri ed Etiopi – di conformare l'aspetto del Figlio di Dio alle proprie caratteristiche somatiche<sup>16</sup>.

Certo è che, col passare del tempo, la variabilità dei connotati fisionomici cominciò ad essere percepita come contraddittoria e poco funzionale alle esigenze del culto: per poter funzionare come controparte visiva nelle pratiche di devozione dei fedeli bisognava che l'immagine fosse resa riconoscibile in modo rapido ed efficace dalla presenza di alcuni tratti distintivi costanti. La nuova dottrina delle immagini affermata in seguito alle controversie iconoclastiche fece sì che, dei vari tipi esistenti, ne venisse selezionato definitivamente uno, che fu chiamato a svolgere il ruolo di ritratto autentico del Salvatore e a cui fu accostata una descrizione letteraria che doveva rafforzarne la legittimità, rispecchiando le sue caratteristiche fondamentali e raccordandole con le indicazioni vaghe e contraddittorie presenti nelle Sacre Scritture. Nelle pagine che seguono, proverò a illustrare questo processo di interazione tra consuetudine iconografica e *eikonismoi* concentrando l'attenzione su un connotato fondamentale, la capigliatura.

Assieme alla presenza o meno della barba, il taglio dei capelli, così come la loro conformazione e il loro colore, erano stati considerati sin dai secoli più remoti come gli elementi della fisionomia che più erano in grado di caratterizzare l'aspetto fisico di Cristo,

pur in mancanza di testimonianze precise nel testo dei Vangeli canonici. Nelle manifestazioni polimorfe evocate in alcuni fra gli atti apocrifi degli apostoli – in cui si coglieva l'eco di posizioni gnostiche e docetiste – lo si era visto ora con una testa calva e una lunga barba, ora con i ricci di un bel giovinetto a cui spuntavano i primi peli, ora addirittura come una donna, quindi plausibilmente con capelli lunghi. L'arte dei primi secoli, da parte sua, aveva interpretato queste caratteristiche con una gran quantità di varianti: c'era un tipo senza barba, di età giovanile e con i capelli corti e ricci e un altro simile in cui le chiome si presentavano più allungate, così come ce ne erano altri che lo raffiguravano più maturo, con i capelli lunghi e lisci, ora ben tenuti ora scompigliati, e altri ancora in cui si presentava con capelli crespi e una barba sottile<sup>17</sup>.

Di tale variabilità iconografica gli autori della prima età bizantina erano ben consapevoli: da un passo controverso della *Storia ecclesiastica* di Teodoro Lettore, relativo a un pittore che aveva osato dipingere Cristo "nell'aspetto di Zeus", si deduce che già nel V secolo esisteva una riflessione sulla veridicità storica delle forme di rappresentazione, giacché l'autore si sentì in dovere di precisare che più simile al vero (*ἀληθέστερον*) era il tipo che lo rappresentava con capelli corti e arricciati<sup>18</sup>; nella versione dello stesso episodio che fu data in seguito da Giovanni Damasceno si volle specificare che la caratteristica distintiva di quel "Cristo-Zeus" era il fatto di avere "i capelli separati a metà della testa per lasciare il volto interamente scoperto"<sup>19</sup>. Da tali testimonianze si evince che, dei diversi tipi in circolazione, lo schema destinato poi a prevalere, con barba e lunghi capelli divisi a metà della fronte, faticava ad essere considerato una registrazione autentica delle fattezze del Salvatore, probabilmente proprio in virtù del fatto che appariva ancora troppo modellato su formule iconografiche in uso nel mondo pagano.



Nella lunga riflessione storico-artistica sull'origine dell'immagine di Cristo gli studiosi hanno spesso evocato, in accordo con Teodoro Lettore, una derivazione da schemi associati con divinità antiche, in primo luogo Zeus ma anche Asclepio e l'egiziano Serapide<sup>20</sup>; più recentemente si è posta enfasi soprattutto sul rapporto con le immagini dei filosofi in epoca tardoantica, nel doppio filone rappresentato dall'aspetto trasandato dei cinici e da quello assai più ben curato degli intellettuali "carismatici" di età imperiale, che usavano le folte barbe e le lunghe chiome per affermare il proprio status elitario di "uomini divini" (*theioi andres*), depositari di una sapienza superiore ed esclusiva<sup>21</sup>. Come l'altra, anche questa interpretazione sembra trovare conferme indirette in alcuni testi antichi: da una parte, la menzione nell'*Historia augusta* della galleria di esempi morali che l'imperatore Alessandro Severo aveva allestito nel proprio larario, in cui Cristo era associato ad Apollonio di Tiana e altre personalità del passato<sup>22</sup>; dall'altra, il passo della controversa *Lettera a Costanza* in cui Eusebio di Cesarea si dichiarava sconcertato per aver visto due dipinti di Gesù e di Paolo nell'aspetto di filosofi<sup>23</sup>.

Tuttavia, se è abbastanza evidente la derivazione dello schema da modelli preesistenti, assai meno chiare sono le motivazioni che hanno spinto alla sua elaborazione e alla sua diffusione e che non possono, a mio parere, ridursi a puri meccanismi di appropriazione figurativa. La scelta di rappresentare il protagonista della fede cristiana con la barba e lunghi capelli si portava infatti con sé tut-

ta una serie di pesanti implicazioni di ordine religioso, morale e politico che non potevano essere semplicemente ignorate. In primo luogo la barba aveva con sé una certa carica sovversiva: in un mondo come quello tardoantico in cui si associava tradizionalmente la bellezza maschile con una perfetta rasatura, dar libero sfogo alla peluria sul mento significava marcare una distinzione netta rispetto alla moda imperante e caratterizzarsi come poco attraenti; proprio questo effetto era d'altra parte ricercato dai filosofi, che ambivano così a suggerire il possesso di una speciale autorità spirituale, e più o meno simili dovevano essere, secondo Clemente d'Alessandria, gli intenti dei Cristiani, in particolare dei sacerdoti e delle altre persone consacrate a Dio<sup>24</sup>.

Portare la barba, immaginata come vero e proprio "ornamento del volto maschile", equivaleva a dichiarare in modo inequivoco la propria identità sessuale e a manifestare rispetto nei confronti dell'opera creatrice di Dio; inoltre, conferiva una connotazione sacerdotale all'immagine di Cristo, in virtù dei passi veterotestamentari (*Lv* 19, 27 e 21, 5) in cui il Padreterno, secondo la traduzione dei Settanta, aveva ingiunto ai Leviti di non farsi una tonsura sulla testa e di non alterare l'aspetto della loro barba. Questa fu non a caso indicata già dalla *Didascalia degli apostoli*, redatta in Siria nella prima metà del III secolo, come il tratto distintivo dei preti cristiani e un tesoro da custodire gelosamente<sup>25</sup>, ma non altrettanto si poteva dire dei capelli lunghi; su questi pesava infatti la prescrizione dettata al profeta Ezechiele (44, 20), secondo la quale i sacerdoti non dovevano né radersi il capo né lasciarsi crescere la chioma, bensì era necessario che quest'ultima fosse normalmente tagliata: di pari passo, era opportuno che questa non venisse nutrita, né cosparsa di unguenti, né ornata. L' ammonizione a non portare capelli lunghi valeva d'altra parte per tutti gli uomini, giacché era stato lo stesso san Paolo, nella sua prima lettera ai Corinzi (11, 15) a giudicarli indecorosi: questi infatti erano un attributo riservato alle donne, per le quali svolgevano il ruolo di "velo naturale", mentre per i maschi risultavano del tutto impropri<sup>26</sup>.

Non sorprende che l'aspetto dell'apostolo venisse immaginato, sin dai primi secoli, con caratteristiche diametralmente opposte a quelle di un uomo lungochiomato: già negli *Atti di Paolo e Tecla* del II secolo si affermava che sulla sua testa i capelli erano scarsi, mentre nelle descrizioni successive, così come nell'iconografia, lo si caratterizzò senza mezza termini come calvo o fortemente stempiato. Questa tipologia fisionomica, oltre a richiamare precedenti biblici come quello del profeta Eliseo, esaltava la sua robusta mascolinità, lo qualificava come filosofo rimandando all'immagine tradizionale di Socrate e serviva anche alla retorica del contrasto tra la bruttezza esteriore e la perfezione spirituale che, secondo gli stessi testi, lo rendeva simile a un angelo. Di una mancanza di capelli, seppur momentanea, parlavano d'altra parte gli stessi *Atti degli Apostoli* quando ricordavano come Paolo si fosse praticato una tonsura sul capo per soddisfare al voto di nazireato (*At* 18, 18)<sup>27</sup>.

L'impatto di quest'ultima pratica sul Cristianesimo primitivo ha cominciato ad esser posto in evidenza solo negli ultimi anni. Le norme dettagliatissime che sovrintendevano alla consacrazione individuale a Dio erano state dettate da Dio stesso a Mosè sulla cima dello Horeb ed occupavano l'intero sesto capitolo del libro

5. Roma, Musei vaticani, Storie evangeliche, coperta interna di un reliquiario di Terrasanta, 600 circa





6. Diarbakir, Mar Yakub, Cristo, miniatura di un manoscritto siriano, VII secolo

7. Monaco, Staatliche Münzsammlung, Solidus di Giustiniano II (I regno, 685-695), Costantinopoli, 692-95

8. Monaco, Staatliche Münzsammlung, Solidus di Giustiniano II (II regno, 705-711), Costantinopoli, 705

a fronte:

9. Naxos, Panagia Drosiani, Doppio clipeo col busto di Cristo, inizi VIII secolo



10. Naxos, Panagia Drosiani, Cristo, particolare della Deisis, inizi VIII secolo

dei *Numeri*: per un periodo più o meno lungo era concesso a una persona di rendersi “santo di Dio” (*nazir*) a patto che praticasse l’ascesi e la preghiera, si astenesse, come gli officianti del Tempio, dalle bevande alcoliche e si lasciasse crescere i capelli, che una volta soddisfatto il voto sarebbero stati portati in offerta all’Onnipotente (*Nm* 6, 18); lo stato di separazione dagli uomini e di consacrazione venivano così manifestati dalla chioma lasciata crescere liberamente, indicata in ebraico come “corona” (*nezer*) e intesa come l’equivalente naturale della “sacra corona” (*nezer ha-Kedosh*), la mitria di lino recante la scritta “consacrato a Dio” che era prerogativa dei sommi sacerdoti (*Es* 29, 6).

Un simile voto era stato dunque formulato anche dall’apostolo delle genti, che evidentemente non riteneva che quest’uso ebraico fosse stato reso superfluo dall’instaurarsi della Nuova Alleanza. Ben al contrario, le raccomandazioni con cui, nella lettera ai Romani (14, 2-21), aveva incoraggiato i fedeli ad astenersi da carne e vino, si ponevano in linea di continuità con quelle correnti del pensiero rabbinico che intravedevano nell’osservanza dei divieti imposti ai nazirei una delle tappe indispensabili del cammino ascetico di perfezionamento spirituale<sup>28</sup>; nei Vangeli un simile comportamento era chiaramente riconoscibile nella caratterizzazione di Giovanni Battista (*Lc* 7, 33), mentre per Egesippo (ripreso da Eusebio di Cesarea) del tutto conforme alle prescrizioni dei consacrati a Dio era stato Giacomo il Giusto, “fratello” di Gesù<sup>29</sup>.

Era facile immaginare che una simile condotta e i tratti fisici che la rendevano manifesta cominciassero ad essere attribuiti anche a Cristo. Un’attestazione inequivoca di questo fenomeno si incontra in un passo ben noto, ma non adeguatamente esplorato, del vescovo Epifanio di Salamina, l’autore del IV secolo che più si

spese a condannare le tendenze giudaizzanti del Cristianesimo primitivo, da lui considerate l’origine di tutte le eresie. Nella sua *Lettera all’imperatore Teodosio* – un testo che, nonostante i dubbi di autenticità sollevati da Ostrogorsky, si tende oggi a considerare autentico<sup>30</sup> – constatò che ai suoi tempi era andato diffondendosi l’uso di rappresentare il Salvatore con lunghi capelli perché si riteneva che questa caratteristica tipica dei “nazareni” dovesse esser propria anche di Gesù, il “Nazareno” per eccellenza. L’espressione greca utilizzata era in ambedue i casi *ναζωραῖος*, un termine ambivalente che, sebbene fosse utilizzato nei Vangeli per indicare l’origine dall’oscura località di Nazareth, era legato alla radice della parola che significa “custode” o “guardiano” e fin dai Settanta era stato spesso utilizzato come semplice variante di *ναζωραῖος*, “nazireo”, a sua volta traslitterazione greca dell’ebraico *nazir*: tuttavia, l’assonanza delle parole non giustificava, per Epifanio, l’attribuzione a Cristo di una folta chioma, visto che il Vangelo attestava chiaramente del fatto che Egli soleva bere vino, la bevanda proibita ai consacrati a Dio. Le contraddizioni dell’iconografia erano ancor più poste in evidenza dalle raffigurazioni in cui compariva accanto ai discepoli, resi con capelli corti: se infatti il Suo taglio fosse stato diverso da quello dei Suoi seguaci, per quale motivo i Farisei avrebbero elargito trenta denari a Giuda affinché segnalasse ai soldati, baciandolo, l’uomo da catturare?

A ben guardare, l’intera argomentazione di Epifanio non stava in piedi, giacché ometteva, forse di proposito, di considerare la differenza che intercorreva tra il voto formulato individualmente e lo stato di nazireo ottenuto “sin dal ventre materno”. Quando infatti la consacrazione di una persona al Signore era decisa dall’alto e veniva invocata prima della nascita dalla madre, era su

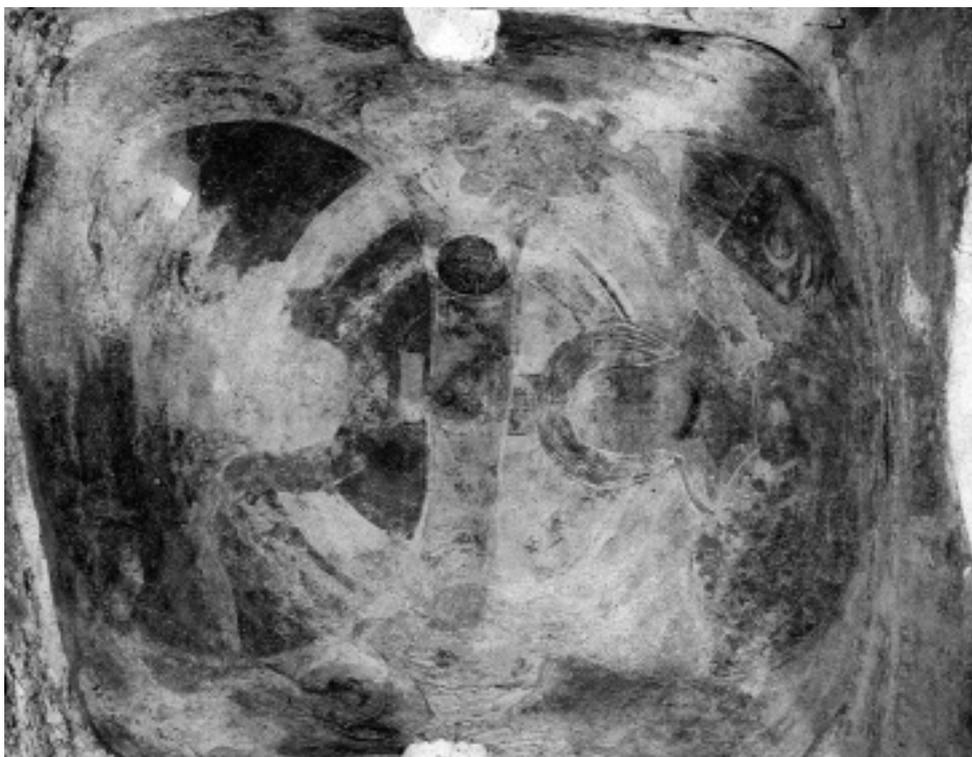
quest'ultima che ricadevano il divieto di bere vino e le altre prescrizioni: sin dal primo giorno il bambino sarebbe stato così "santificato" e i suoi lunghi capelli avrebbero segnalato immediatamente la sua speciale condizione, giacché per nessuna ragione gli sarebbe stato concesso di alterare l'opera del Signore avvicinando il rasoio alla sua testa. I più eminenti fra i "santi di Dio" di questo genere menzionati nella Bibbia erano Samuele (*1 Sam* 1, 22-28) e soprattutto Sansone: l'eroe della lotta con i Filistei, reso "nazireo" per volontà divina (*Gdc* 13, 5-7), doveva la sua forza al favore divino manifestato simbolicamente dalle sue chiome intonse, senza che questo gli impedisse di libare le bevande offertegli da Dalila<sup>31</sup>; poco prima le aveva confessato che, se gli fossero stati tagliati i capelli, la potenza divina l'avrebbe abbandonato e sarebbe diventato debole come un uomo qualunque (*Gdc* 16, 17).

Nella versione dei Settanta le parole rivolte dall'angelo del Signore alla madre di Sansone (vv. 3-5) suonavano in questo modo: "Ecco tu sei sterile e non hai avuto figli, ma concepirai e partorirai un figlio. Ora guardati dal bere vino o vivanda inebriante e dal mangiare cibo immondo, perché ecco avrai nel ventre tuo e partorirai un figlio e nessun rasoio si avvicinerà alla sua testa, giacché il bambino che uscirà dal tuo ventre sarà un nazireo consacrato a Dio". L'eco di questo passo si coglieva, oltre che nei passi evangelici relativi all'Annunciazione, soprattutto in *Mt* 2, 22, allorché si diceva, giocando sull'assonanza tra  $\nu\alpha\zeta\omega\rho\alpha\iota\omicron\varsigma$  e  $\nu\alpha\zeta\iota\rho\alpha\iota\omicron\varsigma$ , che Giuseppe portò Gesù a Nazareth "affinché potesse esser detto un nazareno". Che l'espressione non identificasse semplicemente un'origine geografica, ma rinviasse specificamente allo stato di Cristo in quanto assimilabile a quello del nazireo perpetuo era posto in evidenza dal richiamo all'infanzia di Samuele nel vangelo di Luca (*Lc* 1, 46-55 cfr. *1 Sam* 2, 1-10; *Lc* 2, 52 cfr. *1 Sam* 2, 26) e ancora dal ricorrere dell'appellativo "santo di Dio" (*Mc* 1, 24 e *Gv* 6, 69), che lo identificava nelle sue qualità carismatiche; inoltre, l'iscrizione sul *titulus crucis* (*Gv* 19, 19) serviva probabilmente

a suggerire un parallelismo col nazireo Sansone che aveva sacrificato se stesso per la liberazione del suo popolo<sup>32</sup>. In modo inequivoco, in un testo apocrifo redatto in Siria nel III secolo, gli *Atti di Tommaso*, l'apostolo invocava Gesù *tout court* come nazireo<sup>33</sup>, mentre Eusebio di Cesarea, assimilando lo stato di consacrato a Dio con quello del sommo sacerdote "unto" col crisma, spiegava che la denominazione di nazireo, derivata da Nazareth, non aveva fatto altro che manifestare una sua qualità che era a Lui conferita dalla sua stessa natura<sup>34</sup>.

Letta alla luce di tutto questo, la testimonianza di Epifanio suggerisce l'idea per cui lo schema con i capelli lunghi, ispirato al modello iconografico greco-romano del filosofo come *theios aner*, serviva a caratterizzare Cristo nella sua qualità di uomo consacrato a Dio sin dal ventre della madre. L'ambiguità del termine *nazoreo/nazareno* nel suo doppio senso di "nazireo" e "abitante di Nazareth" andò caricandosi di nuovi significati man mano che fu utilizzato, in particolare in Palestina, per designare i Cristiani in generale e quindi per identificare i gruppi giudeo-cristiani più legati alle tradizioni ebraiche, tra cui anche il nazireato<sup>35</sup>. Probabilmente è in virtù di queste sovrapposizioni semantiche che Nonno di Panopoli, nel V secolo, designa gli abitanti di Nazareth con l'aulico appellativo di "lungochiomati"<sup>36</sup>; su tale falsariga, è probabile che a tale caratteristica si riferisca la storia, trasmessa nel VI secolo dalla *Storia ecclesiastica* falsamente attribuita a Zaccaria il Retore, circa il re sasanide Kawad I che, in una chiesa di Amida in Siria, riconobbe "il Dio dei Nazareni" in un'"immagine di nostro Signore Gesù Cristo dipinta a somiglianza di un Galileo"<sup>37</sup>.

L'associazione tra il tipo con i capelli lunghi e il nazireato è chiaramente posta in evidenza dal fatto che le indicazioni presenti nelle più tarde descrizioni prosopografiche dimostrano di esserne state ancora consapevoli. Per il monaco Epifanio, nel IX secolo, Cristo "aveva un'ampia chioma – mai infatti si era avvicinato un rasoio alla sua testa, né una mano umana a parte quella della ma-



11. Dura Europos, sinagoga, Geremia (?), 250 circa

12. Il Cairo, Museo copto, Cristo, particolare della decorazione murale della cella 709 di San Geremia a Saqqara, VI-VII secolo

13. Il Cairo, Museo copto, Vergine in trono e Cristo entro un clipeo, particolare della decorazione murale della cella 1723 di San Geremia a Saqqara, VI-VII secolo



dre durante l'allattamento<sup>38</sup>, dove evidente era il riferimento all'oracolo di Sansone e alla percezione dei capelli folti come manifestazione della sua divinità; un'interpolazione probabilmente di metà X secolo in alcuni manoscritti della *Storia ecclesiastica* di Ippolito di Tebe specificò poi che Gesù non si era mai rasato la barba né tagliato i capelli, pettinandoli con una scriminatura rigorosamente a metà della fronte<sup>39</sup>. Quest'ultima fu definita come un'acconciatura "iuxta morem Nazareorum" dalla *Lettera di Lentulo*, un testo latino che si ritiene composto non anteriormente al XIII secolo sulla base di fonti orientali più antiche<sup>40</sup>; altre descrizioni sia latine che greche del XIII-XIV secolo ribadirono che la chioma di Cristo non fu mai toccata da alcun barbiere<sup>41</sup>. Difficilmente si può immaginare che il ricorrere in testi così diversi di riferimenti puntuali alle caratteristiche esteriori dei "santi di Dio" possa essere avvenuto senza un comune riferimento a fonti antiche che associavano Cristo con lo stato di nazireato; d'altra parte, è possibile che gli autori iconoduli abbiano rivitalizzato tale tradizione per introdurre un parallelismo col regime di perfetta santità a cui aspiravano i monaci, i veri campioni della lotta contro la persecuzione delle immagini che la letteratura dell'epoca aveva allora esaltato come moderni *naziraioi*<sup>42</sup>.

Tuttavia, una connotazione alternativa sembra esser stata favorita da alcuni testi prosopografici. L'*Epistola synodica*, poi ripresa dal *Manuale di Elpios* (IX-X secolo) e dalla *Predica sulla Vergine Rhomaia* (XII secolo)<sup>43</sup>, prese a prestito il termine οὐλόθριξ – il cui significato poteva oscillare tra il rimando a una capigliatura crespa e il richiamo ai ricci come emblema di bellezza – dal sopracitato passo di Teodoro Lettore, dove era associato anche a οὐλόθριξ, "con pochi capelli": entrambe le espressioni furono nuovamente citate dal cronista Teofane, dal *Lessico Suida* e da Niceforo Callisto in un diverso passo della sua *Storia ecclesiastica*<sup>44</sup>. Sin dagli studi di Breckenridge e Grabar si è ritenuto che il testo descrivesse in termini leggendari la competizione tra il tipo lungochiomato e uno, considerato "più autentico" e corrispondente a presunti connotati "semitici", con capelli crespi e corti e una bar-

ba sottile, di cui si ha un'attestazione molto eloquente nelle celebri coniazioni monetarie di Giustiniano II, le prime ad associare all'effigie dell'imperatore terreno anche quella del sovrano celeste, reso come "filosofo" durante il primo regno (685-695) e secondo le caratteristiche alternative dopo la riconquista del potere tra il 705 e il 711 (figg. 7-8)<sup>45</sup>.

Le più antiche attestazioni del secondo tipo, in cui Cristo si presenta con un volto di configurazione grossomodo triangolare, si incontrano a partire dal VI secolo in un affresco del Tempio di Baal a Palmyra a noi noto grazie al disegno pubblicato da Jules Leroy nel 1965 (fig. 2)<sup>46</sup>, in un frammento di pittura murale ritrovato ad Abu Girgeh, in Egitto (fig. 3)<sup>47</sup>, così come nelle miniature dell'Evangelario di Rabbula, realizzato nel monastero monofisita di Beth Zagba in Siria settentrionale nel 586 (fig. 4)<sup>48</sup>. Intorno all'anno 600 il tipo barbato con capelli corti e crespi ritorna ancora in due riquadri della decorazione dipinta della cassetta-reliquiario di Terrasanta già nel tesoro del Sancta Sanctorum a Roma (fig. 5)<sup>49</sup> e più tardi, nel corso del VII secolo, è ripetuto nell'illustrazione di due codici siriaci rispettivamente a Wolfenbüttel (Biblioteca arciduciale, Ms. Bibl. 31.300, f. 284v) e a Diarbakir (Mar Yakub) (fig. 6)<sup>50</sup>. A queste opere si associa anche un'icona del Monastero di Santa Caterina al Monte Sinai in cui tuttavia molto più marcata è la stempiatura del personaggio, la cui identificazione con Gesù di Nazareth è stata recentemente posta in dubbio<sup>51</sup>. L'appartenenza di tutte queste opere all'area vicino-orientale ha indotto alcuni studiosi a immaginare che attraverso tale soluzione iconografica si intendesse dare una connotazione marcatamente "semitica" all'effigie del Nazareno, attraverso l'attribuzione di connotati propri delle popolazioni della Palestina, che sarebbero serviti, secondo l'interpretazione di Hans Belting, ad esprimere l'idea della bruttezza del Cristo storico propugnata da un'intera corrente del pensiero patristico<sup>52</sup>.

Quest'ipotesi, a giusto titolo, è stata oggetto di forti critiche perché sembra dare per implicita la percezione negativa di certe caratteristiche somatiche, introducendo persino una sfumatura "raz-

14. Il Cairo, Museo copto, Cristo e angeli, particolare della decorazione murale della cella 1795 di San Geremia a Saqqara, VI-VII secolo

15. Il Cairo, Museo copto, Clipeo con il busto di Cristo, pittura murale da Bawit, VI-VII secolo

zista”: si può immaginare che fosse realmente così? Indubbiamente era comune, nel mondo tardoantico e protobizantino, il rimando a stereotipi fisici ed è certo che, per il principio del determinismo climatico, i capelli crespi si consideravano un tratto distintivo dei “Syri”: secondo i principi espressi da Galeno del *De temperamentis*, il pelo tendeva a flettersi maggiormente e a crescere poco presso quelle popolazioni che abitavano regioni calde e secche, come gli Arabi e gli Etiopi, sia per l’azione del sole che per la durezza della cute combinata all’intensità eccessiva dell’evaporazione corporea, che non riusciva a procedere in linea retta; per la stessa ragione il calore straordinario esalato dalla pelle provocava l’incinerimento, e quindi la colorazione scura, del capello<sup>53</sup>. Gli autori di trattati di fisiognomica ripresero queste idee con la pretesa di far corrispondere ai singoli caratteri delle precise qualità morali sia individuali che “etniche”: la chioma nera e crespa fu interpretata come indizio di indole subdola, timidezza, avarizia e cupidigia e fu descritta come attributo specifico degli Egiziani, che erano di carattere neghittoso, e dei Siriani, che erano notoriamente attaccati al denaro<sup>54</sup>.

Si trattava d’altra parte di una caratteristica ricorrente, ancorché non esclusiva, giacché oltre al clima potevano intervenire anche altri fattori, come l’età, la conformazione del corpo e, non ultima, l’influenza dei corpi celesti, a determinare le singole forme fisiche: nel *Tetrabiblos* di Tolomeo, ad esempio, i capelli neri e increspati, assieme a un colorito ambrato, erano associati con Saturno in transito sul quadrante orientale e quindi con coloro che, come Gesù, erano nati nel segno del Capricorno<sup>55</sup>. Ad ogni modo, tale aspetto si poneva certamente in contrasto con quello lodato dai medici e dagli scrittori fisionomici greci, secondo cui, per essere perfetta, una capigliatura doveva distinguersi sia da quella dei popoli del meridione, difettosa per colorazione troppo scura, secchezza e debolezza, sia da quella delle genti settentrionali, che era composta da capelli troppo sottili, lunghi, folti e rossicci e designava, secondo Polemone, scarsa intelligenza. La chioma ideale, che caratterizzava sia gli abitanti delle zone temperate e in particolare i Greci “nella loro purezza” sia, più in generale, le persone intelligenti e gli uomini di cultura, era tendente al biondo e non doveva né presentarsi troppo liscia né inflettersi eccessivamente<sup>56</sup>.

La realtà, d’altra parte, era molto più complessa di quanto auspicato da questi autori ed essi stessi ammettevano che si trattava di generalizzazioni, visto che le popolazioni si erano da tempo mescolate e meticciate tra loro. Nonostante il ricorrere di stereotipi “etnici” nella letteratura tardoantica, niente permette di affermare che lo schema con barba e capelli corti e crespi servisse a dare una connotazione marcatamente “semitica” al volto di Cristo e soprattutto che tale connotazione dovesse necessariamente esser sentita come sgradevole; contro tale interpretazione intervengono, a mio avviso, due fattori fondamentali, ossia l’elaborazione del tipo iconografico in ambito siro-palestinese e il suo uso in combinazione con il suo ben più diffuso e potente rivale.

L’antichità e l’alta percentuale di attestazioni in Vicino Oriente permette di immaginare che tale soluzione abbia costituito una tradizione locale, un modo “siriano” di immaginare Cristo nel senso evocato da Fozio. Fuori dalla Siria il tipo è stato recuperato segnatamente nella parete absidale di Santa Maria Antiqua verso il 705-707, ossia nello stesso periodo in cui Giustiniano II emet-



teva la sua seconda coniazione<sup>57</sup>; allo stesso periodo sembrano risalire, se è corretta la datazione proposta da Georges Kiourtzian, anche le pitture murali della Panagía Drosianí a Naxos, dove il Cristo con barba e capelli corti compare al centro dell'abside affiancato da figure di santi che compongono un'insolita Deisis (fig. 10)<sup>58</sup>. Tale coincidenza cronologica potrebbe essere interpretata come il risultato di una precisa politica imperiale o comunque del successo della soluzione alternativa diffusa dalle monete. Verosimilmente le differenti versioni numismatiche, che attribuiscono al personaggio due corone sovrapposte di capelli arricciati (fig. 8), indicano un intento di idealizzazione del tipo rispetto ai più antichi modelli orientali recuperando formule già utilizzate tra IV e V secolo per l'effigie di Gesù come "bel giovinetto"; mi sembra tuttavia eccessivo ipotizzare, con Martin Büchsel, che si sia trattato di una strategia per nobilitare il tipo del filosofo rapportandolo all'immagine dell'imperatore<sup>59</sup>. Piuttosto, è plausibile che il sovrano, che necessitava di affermare la legittimità del suo trono dopo la rocambolesca riconquista della capitale con l'aiuto del khan bulgaro nel 705, mirasse ad enfatizzare la conformità della sua persona, ancorché sfigurata nel volto, al *basileus* celeste; per questo è possibile, come è stato proposto, che abbia voluto utilizzare uno schema percepito come "più autentico" di quello più convenzionale usato nelle monete del primo regno e che piacerebbe poter identificare – anche se niente ce lo consente – con l'acheropita di Kamoulianá, la prestigiosa acheropita che il fondatore della dinastia, Eraclio, aveva utilizzato come palladio nella guerra greco-persiana<sup>60</sup>.

Certo è che il tentativo di Giustiniano II non andò a buon fine, considerato che il tipo scomparve nel mondo bizantino dopo queste date, mentre fu occasionalmente utilizzato ancora in seguito nell'ambito delle cristianità orientali<sup>61</sup>. In particolare, è significativo che compaia ancora nel IX-X secolo nella patena di Semireč'e, oggi all'Ermitage (fig. 16). Si ritiene che quest'oggetto, ritrovato nel governatorato di Perm' nella regione degli Urali ma associato stilisticamente con la produzione orafa della valle di Talas, nell'attuale Kirgizstan, rappresenti la tradizione iconografica di quelle comunità nestoriane che a partire dal VI secolo erano andate espandendosi lungo le grandi direttrici di comunicazione dell'Asia centrale e orientale e che avevano probabilmente continuato a replicare modelli più antichi<sup>62</sup>.

Quest'opera dimostra in particolare la diffusione transconfessionale dello schema, che ritorna presso le diverse comunità ortodosse, siro-orientali e anche "monofisite" del Levante, come è evidenziato dalle miniature del codice di Rabbula e dalla pittura di Abu Girgeh (figg. 3-4). Tale diffusione incondizionata testimonia indirettamente della sua antichità e del suo forte radicamento nell'area vicino-orientale: si può immaginare che il tipo rappresenti una tradizione specifica legata ai luoghi santi? Un indizio in tal senso ci è fornito dalla testimonianza di un pellegrino del tardo VI secolo, il cosiddetto "anonimo di Piacenza", circa un'immagine che si riconosceva a Gerusalemme nella basilica eretta sul sito del Pretorio di Pilato. Dopo aver descritto l'impronta del piede "bello, piccolo e sottile" sulla pietra in cui Cristo era stato presentato al governatore della Giudea, passava a descrivere con queste parole un'immagine "autentica" del Salvatore che era posta lì vici-

no: "Infatti anche la statura comune, il bel volto, i capelli arricciati (*capillos subanellatos*), la bella mano, le lunghe dita sono rappresentate nell'immagine che fu dipinta quand'egli era in vita e fu collocata all'interno del pretorio"<sup>63</sup>. Il passo costituisce forse la più antica attestazione dell'esistenza di un'immagine percepita come "autentica" perché realizzata dal vivo, sulla base di una testimonianza oculare, e l'associazione col pretorio sembra suggerire una sua funzione quasi giudiziaria, come se si trattasse di un *identikit* o *eikonismós* dipinto in cui Pilato aveva voluto registrare i connotati dell'imputato Gesù; che al governatore fosse da tempo attribuita una simile preoccupazione è dimostrato dal suo intervento come testimone dell'aspetto reale di Cristo nella controversia tra Simon Pietro e Simon Mago narrata in una versione degli *Atti di Pietro* a noi giunta in traduzione slava<sup>64</sup>, nonché da un passo di Epifanio di Salamina in cui si rimproverava agli adepti della setta gnostica dei Carpocraziani di venerare, assieme alle effigi di filosofi pagani, anche quelle del Salvatore "realizzate da Ponzio Pilato, quando Cristo viveva in mezzo al genere umano"<sup>65</sup>.

Il rimando ai capelli arricciati e l'assenza di riferimenti alla barba potrebbe far pensare che vi fosse rappresentato Cristo come "bel giovinetto", ma questo è reso poco probabile dal fatto che tale schema non sembra esser stato mai molto diffuso in ambito siro-palestinese. Certo è che il pellegrino descrisse il volto del Salvatore in termini ammirati e puntando l'accento sulla sua bellezza, ovvero sul ricorso a una soluzione che sembrava enfatizzare la dignità e solennità del personaggio. Più che riprendere precise tipologie facciali "mediorientali" è verosimile che si avvicinasse piuttosto al modo in cui l'arte ebraica del III-IV secolo aveva immaginato l'aspetto idealizzato dei grandi personaggi dell'Antico Testamento, come appare in particolare dai tratti fisionomici, con barba e capelli corti e crespi, attribuiti a Mosè, a Samuele e al profeta Geremia (fig. 11) nelle pitture murali della sinagoga di Dura Europos<sup>66</sup>.

Nelle miniature dell'Evangelario siriano di Rabbula, dove pure è presente anche la fisionomia con barba e capelli lunghi scriminati a metà della fronte (vedi Michea al f. 6r e Aggeo al f. 7v), questi connotati caratterizzano un gran numero di personaggi, come alcuni degli apostoli nella scena dell'*Elezione di Mattia* (f. 1r), gli evangelisti Marco e Luca (10r) e buona parte dei personaggi dell'Antico Testamento (ad esempio Osea al f. 5r, Naum al f. 6v ed Ezechiele al f. 8v), e ricorrono sistematicamente nella rappresentazione di Cristo nelle scene della sua vita pubblica. In tal modo il Salvatore si presenta già nella scena del Battesimo, dove si pone in diretto contrasto con la lunga barba e i folti capelli di Giovanni, e mantiene quindi tale aspetto in tutte le scene che accompagnano i canonici, ivi comprese il Giudizio di Pilato e le altre scene successive alla Trasfigurazione (purtroppo non più leggibile). Infine, secondo tale fisionomia viene raffigurato anche nell'immagine sul f. 14r, in cui due santi monaci introducono dei supplicanti, anch'essi monaci, al suo cospetto, ovvero in un contesto in cui ad essere esaltata è la sua gloria ultraterrena (fig. 4).

In virtù di tutto questo molti autori si sono interrogati sulle ragioni per cui si è deciso di mutare completamente la fisionomia nelle miniature a piena pagina sulle due facce del folio 13, in cui sono rappresentate, sul recto, la *Crocefissione*, le *Pie donne al Se-*

16. San Pietroburgo, Ermitage,  
Patena di Semireč'e, IX-X secolo



17. Dafni, chiesa del monastero,  
Cristo Pantokrator, XI secolo

18. Istanbul, Santa Sofia, Cristo,  
particolare di una Deisis, 1261 (?)



polcro e l'Apparizione nell'orto, e, sul verso, l'Ascensione. Sulla base dei risultati delle recenti indagini condotte da Massimo Bernabò si è evidenziato come le pagine miniate siano state aggiunte al codice contemporaneamente all'inserimento del colofone di Rabbula, nel 586, e si è ipotizzato che tra le prime dodici e il folio 14, derivate probabilmente da un codice siriano del Nuovo Testamento, sia stata inserita una pagina proveniente da un differente manoscritto decorato in un contesto di cultura bizantina<sup>67</sup>. Tuttavia, se questo spiega la discrepanza stilistica e iconografica, non dà comunque ragione delle motivazioni che hanno portato a comporre una sequenza di scene evangeliche in cui l'aspetto del Salvatore veniva a differenziarsi tanto sensibilmente: dobbiamo pensare che le due fisionomie venissero percepite come equivalenti, che la scelta fosse banalmente dovuta a esigenze materiali oppure, al contrario, che si volesse dare una connotazione specifica a Cristo nel momento supremo della sua morte e resurrezione?

Che le due fisionomie potessero coesistere è posto bene in evidenza dalla coperta interna del reliquiario di Terrasanta nel tesoro del Sancta Sanctorum (fig. 5), dove tuttavia il rapporto risulta invertito: se il tipo con i capelli lunghi è presente nella scena del Battesimo, l'altro è attribuito a Cristo nella Crocifissione e nell'Ascensione, analogamente a quanto si osserva anche sulla patena di Semireč'a. Ancora più complessa sembra essere la relazione fra i diversi tipi fisionomici nelle pitture murali di Naxos, dove il Cristo "siro-palestinese" della *Deisis* (fig. 10) convive con la doppia rappresentazione come "filosofo" nell'alto della cupola (fig. 9), dove si ravvisano solo minime differenze (uno ha barba corta e capelli lisci, l'altro ha una chioma leggermente più ondulata e una barba più lunga). Se, come si è sostenuto, questa soluzione vuole illustrare visivamente il dogma della doppia natura di Cristo<sup>68</sup>, perché si è voluto attribuire un ulteriore aspetto all'immagine nell'absidiola settentrionale?

A ben vedere, nessuna delle interpretazioni proposte circa il tipo con i capelli corti e crespi risulta soddisfacente e questo ci mette in guardia dall'immaginare un rapporto immediato tra le soluzioni iconografiche e l'espressione di posizioni dottrinali. André Grabar l'aveva letto come una versione alternativa del tipo giovane dalle chiome arricciate, finalizzata a connotare Gesù nella sua umanità, così come era apparsa ai suoi contemporanei, ma questo principio è contraddetto in modo evidente dal suo utilizzo nel contesto di episodi teofanici come la Trasfigurazione e l'Ascensione. Non meno problematico è immaginare, con Nicole Thierry, che sia stato elaborato come strategia figurativa, negli ambienti ortodossi di Siria, per enfatizzare la natura umana in opposizione alle idee monofisite, visto che il suo maggior numero di occorrenze compare in un manoscritto, quello di Rabbula, fatto ad uso e consumo di un monastero "giacobita" come Beth Zagba<sup>69</sup>.

Quello che risalta è come, dei tanti schemi elaborati presso le comunità dei primi secoli nelle diverse parti del mondo mediterraneo per esprimere l'idea del polimorfismo del Figlio di Dio, verso il V-VI secolo se ne siano selezionati due che, secondo modalità diverse, furono percepiti come ritratti sacri e servirono per connotare il volto di Cristo secondo paradigmi fisionomici idealizzati, che reinterpretavano modelli iconografici preesistenti cercando di conciliarli con le informazioni vaghe e spesso contradd-

dittoe rintracciate nei testi biblici: se la soluzione con i capelli lunghi enfatizzava, col rimando all'aspetto dei nazirei, l'idea della consacrazione "per natura", si può pensare che il tipo con i capelli crespi e la barba corta, sviluppato in ambito siriano, conferisse piuttosto una connotazione levitica e sacerdotale al personaggio, in conformità col richiamo di Ezechiele alla capigliatura curata degli officianti del futuro Tempio.

Tuttavia, nel momento in cui si sviluppò la riflessione sull'autenticità dell'uno o dell'altro schema, si dovette fare i conti anche con il controverso passo del *Cantico dei Cantici* in cui si paragonava il capo dell'amato all'oro puro e al contempo si elogiavano i suoi riccioli "neri come il corvo" e paragonabili a "grappoli di palma" (Ct 5, 11), suggerendo, attraverso l'enfasi sull'ambiguità cromatica, la natura paradossale dell'aspetto fisico del Messia. Rispetto al tipo "sinaita" con i lunghi capelli neri e lisci, la rappresentazione con i capelli crespi permetteva di rimandare in modo più credibile all'arricciatura a cui alludeva la Bibbia, anche se non era in grado di illustrare in modo altrettanto efficace il fatto che nessun rasoio si fosse mai avvicinato alla testa del Salvatore. Per converso, almeno secondo alcune tradizioni rabbiniche che potrebbero aver esercitato un impatto sul Cristianesimo primitivo, era proprio la presenza dei ricci, intesi come boccoli intrecciati più o meno lunghi, a manifestare la santità delle persone consacrate: l'uso del termine *nezer*, la corona di capelli dei nazirei, per indicare i tralci di vite in Lv 25, 5 e 11, nonché il riferimento alle sette ciocche che Dalila aveva tagliato dalla testa di Sansone (Gdc 16, 19), alludevano abbastanza chiaramente a questo tipo di acconciatura, e del resto apprendiamo da una celebre *aggadah* che certi "santi di Dio" se ne compiacevano in modo addirittura narcisistico<sup>70</sup>. A boccoli e cernecchi, piuttosto che a semplici capelli crespi, sembra rinviare anche l'espressione *capillos subanellatos* usata dall'anonimo di Piacenza nel descrivere l'effigie autentica di Cristo nel Pretorio di Pilato.

Sia l'arte sacra che la letteratura prosopografica provarono a più riprese di conciliare tra loro le diverse tradizioni iconografiche e testuali, nel tentativo improbabile di sintetizzare in un'unica immagine la complessità di riferimenti sottesa alla figura di Gesù il Nazareno. Questo sforzo è rappresentato in modo eloquente dalle pitture murali con cui, tra VI e VII secolo, vennero decorate le celle del monastero egiziano di San Geremia a Saqqara, dove Cristo venne raffigurato in un gran numero di varianti e combinazioni inedite: compare ora con una folta barba e capelli lunghi che vanno arricciandosi lungo il volto (fig. 12), ora con una chioma ondulata che non scende lungo le spalle ma ha la scriminatura a metà della fronte (fig. 13), ora secondo una fisionomia che ricorda il tipo siro-palestinese ma se ne distingue per la consistenza assai più voluminosa (fig. 14)<sup>71</sup>. In tutti e tre i casi si tratta di formule di compromesso, in cui da una parte si aumenta la massa di capelli crespi per suggerire che è intonsa, mentre dall'altra ci si sforza di movimentare e intrecciare una capigliatura lunga e liscia, come si osserva, in modo ancor più insistito, in un affresco proveniente dal monastero di Sant'Apollonia a Bawit (fig. 15)<sup>72</sup>.

L'unico elemento costante è il colore nero dei capelli, qui come in generale nelle rappresentazioni del Salvatore in età preiconoclastica. Dopo la restituzione del culto delle immagini, la con-

traddizione tra l'"oro puro" del capo dell'amato e i suoi riccioli "neri come il corvo" fu risolta col ricorso a ondulazioni parallele sottolineate in toni più chiari o tramite la crisografia; in linea generale, ne risultò un compromesso che portò all'adozione di una chioma castana, ben pettinata anche se non perfettamente liscia, bensì tendente ad intrecciarsi sotto alle orecchie e lungo il collo (figg. 17-18). Nel tentativo di raccordare queste soluzioni iconografiche con le informazioni contraddittorie fornite dalle Scritture, anche gli autori prosopografici giunsero a una caratterizzazione mista e per più versi paradossale della fisionomia di Cristo. Per Epifanio monaco i suoi capelli, se non erano proprio rilucenti come l'oro, quantomeno apparivano "biondicci", in netto contrasto con le sopracciglia che erano rigorosamente nere; erano inoltre lunghi perché mai tagliati, come quelli dei Nazirei, ma al contempo tendevano anche ad arricciarsi. Gesù il Nazareno si distingueva, come specificò poi lo pseudo-Ippolito, per essere "con una chioma folta e ricoperta di capelli, intrecciato di riccioli, intonso, mai rasato, scoperto, con le chiome separate in due sulla fronte [...] di mezza misura nei baffi, così come nella barba; non si tagliava i capelli bensì si vantava di curarli con grande dignità"<sup>73</sup>.

In tal modo venivano mantenuti i riferimenti sia al tratto distintivo delle persone consacrate che all'emblema di bellezza esaltato dal *Cantico dei Cantici*, senza tuttavia lasciar adito all'idea che la chioma di Cristo fosse stata irsuta, spettinata o scomposta, come si era talora visto nelle rappresentazioni dei primi secoli; si mantenne per converso l'aspetto dignitoso e solenne dell'icona del Sinai, limitandosi a rendere i suoi capelli solo un po' più mossi, in particolare verso il basso. Come specificò, traendo ispirazione da fonti orientali, un testo latino composto in Germania verso il 1230, la *Vita beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica*: "I capelli del suo capo furono neri, molli e non rigidi e abbastanza lunghi. Per via della lunghezza si arricciavano un po'; non furono mai pettinati né tagliati, ma non per questo apparivano scomposti"<sup>74</sup>.

Singolarmente, questo testo manteneva ancora il riferimento al colore nero che era ormai clamorosamente smentito dalla consuetudine iconografica contemporanea e dalla testimonianza dei visionari come Brigida di Svezia, per la quale i capelli erano bruni<sup>75</sup>. Da ultima, fu la *Lettera di Lentulo* ad elaborare un'elegante formula di compromesso che definiva la chioma di Gesù come "di color noce avellana primaticcia", quindi con una esplicita sfumatura castana, a metà tra l'oro puro e il nero dei riccioli. Per quanto riguardava l'acconciatura, i capelli andavano immaginati lisci "fin quasi alle orecchie", mentre da lì in giù diventavano "dei boccoli increspati un po' più scuri e fulgenti, che gli scendevano lungo le spalle, con scriminatura a metà della fronte secondo l'uso dei Nazorei"<sup>76</sup>. In tal modo si otteneva una descrizione e un'interpretazione eloquente del significato di un'immagine ormai divenuta convenzionale, in cui le contraddizioni e i paradossi evocati dalla tradizione esegetica arrivavano a una soluzione e a una sintesi efficace.

- <sup>1</sup> M. Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypoese*, Mainz am Rhein 2003, pp. 100-101.
- <sup>2</sup> Per la datazione tradizionale, contestata da Büchsel che pensa a una retrodatazione all'età teodosiana, cfr. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. I: From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976, pp. 13-15. Vedi da ultimo Th.F. Mathews, *Early Icons of Saint Catherine at Sinai*, in *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai* Catalogo della mostra, Malibu, 14 novembre 2006-4 marzo 2007, a cura di R.S. Nelson-K.M. Collins, Los Angeles 2006, pp. 39-55, in partic. pp. 51-52.
- <sup>3</sup> Cfr. su questo Ch. Barber, *Figure and Likeness. On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton 2002, *passim*.
- <sup>4</sup> Testo edito in J. Gouilland, *Fragments inédits d'un antirrhétique de Jean le Grammairien*, "Revue des études byzantines", XXIV 1966, pp. 173-174; cfr. Barber, *Figure and Likeness* cit., pp. 125-126.
- <sup>5</sup> J. Fürst, *Untersuchungen zur Ephemeris des Diktys von Kreta*, "Philologus", LXI 1902, pp. 374-440; G. Misener, *Iconistic Portraits*, "Classical Philology", XIX 1924, pp. 97-123.
- <sup>6</sup> G. Dagron, *Holy Images and Likeness*, "Dumbarton Oaks Papers", XLV 1991, pp. 23-33; Id., *L'image de culte et le portrait*, in *Byzance et les images*, a cura di J. Durand, Paris 1994, pp. 123-150; Id., *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris 2007.
- <sup>7</sup> Fürst, *Untersuchungen* cit., pp. 407-417; Dagron, *Holy Images* cit., pp. 25-26.
- <sup>8</sup> G. Frank, *The Memory of the Eyes. Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*, Berkeley 2000, pp. 134-170.
- <sup>9</sup> N.B. Tomadakis, *Η βυζαντινή υμνογραφία και ποίησις*, Athina 1965, vol. II, p. 192; M.-F. Auzépy, *La carrière d'André de Crète*, "Byzantinische Zeitschrift", LXXXVIII 1995, pp. 1-12, in partic. p. 7; Ead., *L'hagiographie et l'iconoclasm byzantin. Le cas de la Vie d'Étienne le Jeune*, Aldershot 1999, pp. 191-192.
- <sup>10</sup> Andrea da Creta, *De sanctarum imaginum veneratione*, ed. a cura di J.P. Migne, PG 97, col. 1304C.
- <sup>11</sup> M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, pp. 87-96. Per una recente ipotesi sul rapporto tra san Luca e la fisiognomica antica cfr. M.C. Parsons, *Body and Character in Luke and Acts. The Subversion of Physiognomy in Early Christianity*, Grand Rapids 2006. L'apparizione di Cristo in una forma diversa diviene oggetto di uno specifico filone iconografico nel periodo tardobizantino: cfr. N. Zarras, *Ο Χριστός εν ετέρα μορφή*, "Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας", IVs., XXVIII 2007, pp. 213-223.
- <sup>12</sup> Barber, *Figure and Likeness* cit., p. 131.
- <sup>13</sup> *Epistola synodica*, VII, ed. a cura di J.A. Munitiz-J. Chrysostomides-E. Harvalia Crook-Ch. Dendrinos, *The Letter of the Three Patriarchs to Emperor Theophilus and Related Texts*, Camberley 1997, p. 29.
- <sup>14</sup> Della vastissima letteratura sull'argomento si veda in particolare Th.F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993, pp. 115-141; G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, pp. 12-16; Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträt* cit., pp. 88-95; R.M. Jensen, *Face to Face. Portraits of the Divine in Early Christianity*, Minneapolis 2005, pp. 131-172; H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, Torino 2007, ed. or. *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005, pp. 51-95. Sul polimorfismo di Cristo nei testi apocrifi e il loro significato teologico cfr. l'importante studio comparativo di H. de Lubac, *Aspects du Bouddhisme*, Paris 1951, pp. 93-141, nonché J.-E. Ménard, *Transfiguration et polymorphie chez Origène*, in *Epektasis. Mélanges patristiques offertes au Cardinal Jean Daniélou*, Paris 1972, pp. 367-374; G.G. Stroumsa, *Polymorphie divine et transformation d'un mythologème: l'Apocryphon de Jean et ses sources*, "Vigiliae Christianae", XXXV 1981, pp. 412-434; E. Junod, *Polymorphie du Dieu sauveur*, in *Gnosticisme et monde hellénistique* Atti del convegno, Louvain-la-Neuve, 11-14 marzo 1980, a cura di J. Ries, Louvain-la-Neuve 1982, pp. 38-46.
- <sup>15</sup> Su questi temi cfr. soprattutto B. Brenk, *Homo coelestis oder von der physischen Anonymität der Heiligen in der Spätantike*, in *Bildnisse. Die europäische Tradition der Porträtkunst*, a cura di W. Schlink, Freiburg im Breisgau 1997, pp. 103-160, e J.-M. Spieser, *Invention du portrait du Christ*, in *Le portrait. La représentation de l'individu*, a cura di A. Paravicini Bagliani, J.-M. Spieser, J. Wirth, Firenze 2007, pp. 57-76.
- <sup>16</sup> Fozio, *Epistola 65 (Lettera a Teodoro Santabarenos, c. 864/865)*, ed. a cura di B. Laourdas, L.G. Westerinck, *Photii patriarchae Constantinopolitani epistulae et amphilochia*, Leipzig 1983, I, pp. 108-111.
- <sup>17</sup> Vedi in generale J.-E. Weis-Liebersdorf, *Christus- und Apostelbilder. Einfluss der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen*, Freiburg im Breisgau 1902; J.A. Visser, *Die Entwicklung des Christusbildes in Literatur und Kunst in der frühchristlichen und frühbyzantinischen Zeit*, Bonn 1934; K. Wessel, *Christusbild*, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, a cura di K. Wessel, Stuttgart 1966, I, coll. 966-1047, in partic. coll. 967-981; S.G.F. Brandon, *Christ in Verbal and Depicted Imagery: A Problem of Early Christian Iconography*, in *Christianity, Judaism and Other Greco-Roman Cults: Studies for Morton Smith*, a cura di J. Neusner, Leiden 1975, pp. 165-172; D.R. Cartledge-J.K. Elliott, *Art and the Christian Apocrypha*, London-New York 2001, pp. 47-73.
- <sup>18</sup> Teodoro Lettore, *Historia ecclesiastica*, I, 15, ed. a cura di G.C. Hansen, *Theodoros Anagnostes Kirchengeschichte*, Berlin 1971, pp. 107-108. Per l'interpretazione del passo cfr. J.D. Breckenridge, *The Numismatic Iconography of Justinian*, II, New York 1959, p. 58; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, London 1977, pp. 20-21; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, p. 156; Id., *La vera immagine* cit., pp. 65-66; Spieser, *Invention du portrait* cit., pp. 73-74.
- <sup>19</sup> Giovanni Damasceno, *Contra imaginum calumniatores*, III, 130, ed. a cura di B. Kotter, Berlin 1975 (Die Schriften des Johannes von Damaskus, 3), p. 196.
- <sup>20</sup> F. Gerke, *Christus in der spätantike Plastik*, Berlin 1940; E. Dinkler, *Christus und Asklepios. Zum Christustypus der polychromen Platten im Museo nazionale romano*, Heidelberg 1980 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse 1980, fasc. 2); Mathews, *The Clash of Gods* cit., *passim*.
- <sup>21</sup> P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995 (trad. it. *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Torino 1997); cfr. anche Id., *Dal culto della "paideia" alla visione di Dio*, in Aurea Roma. *Dalla città pagana alla città cristiana* Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma 2000, pp. 407-412. Vedi inoltre Büchsel, *Die Entstehung* cit., pp. 40-44.
- <sup>22</sup> Elio Lampridio, *Alexander Severus (= Historia Augusta, XVIII)*, 29, a cura di P. Soverini, *Scrittori della Storia Augusta*, Torino 1983, II, p. 682; cfr. in partic. S. Settis, *Severo Alessandro e i suoi Lari*, "Athenæum", L 1972, pp. 237-251.
- <sup>23</sup> Eusebio di Cesarea, *Lettera a Costanza*, ed. a cura di H.-G. Thümmel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre. Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Berlin 1992, pp. 282-284. Sulla questione dell'autenticità vedi da ultimi C. Sode-P. Speck, *Ikono-klassmus vor der Zeit? Der Brief der Eusebius von Kaisareia an Kaiserin Konstantia*, "Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", LIV 2004, pp. 113-134.
- <sup>24</sup> Cfr. *Atti di Paolo e Tecla* (II secolo), 3, ed. a cura di R.A. Lipsius, M. Bonnet, *Acta apostolorum apocrypha*, Leipzig 1891-1898, I, p. 237, e *Passio Pauli*, ed. a cura di R.A. Lipsius, *Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden*, Braunschweig 1883, II/2, pp. 49-50, nonché le diverse interpretazioni di A. Malherbe, *A Physical Description of Paul*, "Harvard Theological Review", LXXIX 1986, pp. 170-175; R.M. Grant, *The Description of Paul in the Acts of Paul and Thecla*, "Vigiliae Christianae", XXXVI 1982, pp. 1-4; K.E. Balólk, *The Description of Paul in the Acta Pauli*, in *The Apocryphal Acts of Paul and Thecla*, a cura di J.N. Bremmer, Kampen 1996, pp. 1-15; B.J. Malina-J.H. Neyrey, *Portraits of Paul: An Archaeology of Ancient Personality*, Louisville 1996.
- <sup>25</sup> *Didascalia apostolorum*, ed. a cura di R. Hugh Connolly, in *Didascalia apostolorum: The Syriac Version Translated and Accompanied by the Verona Latin Fragments*, Oxford 1929, p. 10.
- <sup>26</sup> Cfr. J.D.M. Derrett, *Religious Hair*, "Man", n.s., VIII/I 1973, pp. 100-103; C.L. Thompson, *Hairstyles, Head-Coverings, and Saint Paul: Portraits from Roman Corynth*, "The Biblical Archaeologist", LI 1988, pp. 99-115.
- <sup>27</sup> F.W. Horn, *Paulus, das Nasiräat und die Nasiräer*, "Novum Testamentum", XXXIX 1997, pp. 117-137.
- <sup>28</sup> Per alcuni esempi, vedi A. Büchler, *Types of Jewish-Palestinian Piety from 70 B.C.E. to 70 C.E. The Ancient Pious Men*, New York 1968, pp. 50, 76-77; E. Diamond, *Holy Men and Hunger Artists: Fasting and Asceticism in Rabbinic Culture*, Oxford 2004, pp. 106-116.
- <sup>29</sup> Egesippo, *Commentarii actuum ecclesiasticorum*, in PG 5, coll. 1307-1314. Sul tema, vedi il controverso volume di R. Eisenman, *Giacomo il fratello di Gesù*, trad. it., Casale Monferrato 2007, in partic. pp. 157-175, e *James the Just and Christian Origins*, a cura di B. Chilton, C.A. Evans, Leiden 1999.
- <sup>30</sup> Testo in Thümmel, *Die Frühgeschichte* cit., pp. 300-302; cfr. P. Maraval, *Épiphané, "docteur des iconoclastes"*, in *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, a cura di F. Boespflug, N. Lossky, Paris 1987, pp. 51-62.
- <sup>31</sup> E. Diamond, *An Israelite Self-Offering in the Priestly Code: New Perspectives on the Nazirite*, "The Jewish Quarterly Review", LXXXVIII/I-II 1997, pp. 1-18. Sui due generi di nazireato e la questione dei capelli cfr. le indicazioni in *Mish-*

nab, trattato *Nazir*, 1, 2, ed. a cura di Ph. Blackmann, *Mishnayoth. Volume III: Order Nashim*, New York 1963, p. 282. Sul nazireato ai tempi di Gesù vedi S. Chepey, *Nazirites in Late Second Temple Judaism: A Survey of Ancient Jewish Writings, the New Testament, Archaeological Evidence, and Other Writings from Late Antiquity*, Leiden-Boston 2005, pp. 174-178.

<sup>32</sup> K. Berger, *Jesus als Nasoräer/Nasiräer*, "Novum Testamentum", XXXVIII 1996, pp. 323-335. Cfr. anche R.E. Brown, *The Birth of the Messiah. A Commentary on the Infancy Narratives in Matthew and Luke*, Garden City (N.Y.) 1977, pp. 207-213, 217-219, 223-225; M.J.J. Menken, *The Sources of the Old Testament Quotation in Matthew 2:23*, "Journal of Biblical Literature", CXX 2001, pp. 451-468, con bibl. precedente. Propende per una differente interpretazione M.L. Rigato, *Il titolo della croce di Gesù: confronto tra i Vangeli e la Tavola-reliquia della Basilica Eleniana a Roma*, Roma 2003, che tuttavia pone in luce la frequente confusione nelle fonti patristiche tra "nazoreo" e "nazireo" (pp. 78-87).

<sup>33</sup> *Atti siriaci di Tommaso*, ed. a cura di W. Wright, *Apocryphal Acts of the Apostles*, London 1871, II, p. 188.

<sup>34</sup> Eusebio di Cesarea, *Dimostrazione evangelica*, VII, 349, ed. a cura di J.P. Migne, *PG* XXII, coll. 548-549.

<sup>35</sup> P. Luomanen, *Nazarenes*, in *A Companion to Second-Century Christian "Heretics"*, a cura di A. Marjanen, P. Luomanen, Leiden 2005, pp. 279-314.

<sup>36</sup> Nonno di Panopoli, *Paraphrasis in Ioannem*, canto I, v. 170, ed. a cura di C. De Stefani, in Id., *Nonno di Panopoli, Parafraresi del vangelo di san Giovanni, canto I. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Bologna 2002, p. 98.

<sup>37</sup> F.J. Hamilton-E.W. Brooks, *The Syriac Chronicle Known as that of Zachariah of Mitylene*, London 1899, p. 158.

<sup>38</sup> Epifanio monaco, *De vita Deiparae*, in E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, pp. 304\*-305\*\*.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 305\*\*.

<sup>40</sup> *Lettera di Lentulo*, ed. a cura di E. von Dobschütz, in *Christusbilder* cit., p. 319\*\*. Sul testo e le sue fonti vedi C.E. Lütz, *The Letter of Lentulus describing Christ*, "Yale University Library Gazette", L 1975, pp. 91-97.

<sup>41</sup> Niceforo Callisto Xanthopoulos, *Storia ecclesiastica*, I, 40, ed. J.P. Migne, *PG* 145, coll. 748-749; *Vita beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica*, ed. a cura di A. Vögtlin, Tübingen 1888, p. 108.

<sup>42</sup> Vedi su questo A. Kaldellis, *The Argument of Psellos' Chronographia*, Leiden 1999, p. 83.

<sup>43</sup> *Epistola synodica*, VII cit., p. 29; *Manuale di Elpios*, ed. a cura di F. Winckelmann, in Id., "Über die körperlichen Merkmale der gottbeseelten Väter". *Zu einem Malerbuch aus der Zeit zwischen 836 und 913*, in *Fest und Alltag in Byzanz*, a cura di G. Prinzing, D. Sinion, München 1990, pp. 107-127, in partic. p. 118; *Predica sulla Vergine Rhomaia*, ed. a cura di E. von Dobschütz, in Id., *Christusbilder* cit., pp. 246\*\*-247\*\*.

<sup>44</sup> Teofane, *Cronografia*, ed. a cura di C. de Boor, Leipzig 1883, p. 112; *Suidae lexikon*, a cura di A. Adler, Stuttgart 1967, II, p. 526; Niceforo Callisto, *Storia ecclesiastica*, XV, 23, ed. a cura di J.P. Migne, *PG* 147, col. 68.

<sup>45</sup> Sulla questione, cfr. soprattutto Breckenridge, *The Numismatic Iconography* cit., *passim*; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris 1998<sup>3</sup>, pp. 46-49; E. Kitzinger, *Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art*, "Zbornik radova vyzantološkog instituta", VIII 1963, pp. 185-193; Dagron, *Holy Images* cit., pp. 28-30; Id., *L'image de culte* cit., pp. 131-137; Belting, *Bild und Kult* cit., pp. 153-158; M. Büchsel, *Das Christusporträt am Scheideweg des Ikonoklastenstreits im 8. und 9. Jahrhundert*, "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", XXV 1998, pp. 7-52; G. Wolf, Scheda I.3, in *Il volto di Cristo* Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000-16 aprile 2001, a cura di G. Morello, G. Wolf, Milano 2000, pp. 30-31; Id., *Schleier und Spiegel* cit., pp. 16-22; Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts* cit., pp. 67-69.

<sup>46</sup> J. Leroy, *Un portrait du Christ à Palmyre au VI<sup>e</sup> siècle*, "Cahiers archéologiques", XV 1965, pp. 17-20.

<sup>47</sup> M. Zibawi, *L'arte copta. L'Egitto cristiano dalle origini al XVIII secolo*, Milano 2003, pp. 68-70 e 70.

<sup>48</sup> *The Rabbula Gospels*, a cura di C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, Olten-Lausanne 1959; J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des églises de langue syriaque*, Paris 1964, pp. 139-197; *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art* Catalogo della mostra, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 18 novembre 2007-30 marzo 2008, a cura di J. Spier, New Haven-London 2007, pp. 276-282, n. 82 (con bibl. precedente).

<sup>49</sup> Ch.R. Morey, *The Painted Panel from the Sancta Sanctorum*, in *Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen*, Bonn-Düsseldorf 1926, pp. 150-167;

K. Weitzmann, "Loca Sancta" and the Representational Arts of Palestine, "Dumbarton Oaks Papers", XXVIII 1974, pp. 31-55; G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, Washington, D.C. 1982, pp. 18-20.

<sup>50</sup> Leroy, *Les manuscrits syriaques* cit., pp. 117, 207, tavv. 2, 42.

<sup>51</sup> Wolf, *Schleier und Spiegel* cit., p. 18, con bibliografia precedente. L'opera è stata resa nota da Weitzmann, *The Monastery* cit., pp. 13-15 (Scheda B.1).

<sup>52</sup> Belting, *Bild und Kult* cit., p. 156, dove parla esplicitamente di "connotati razziali". Contro questa impostazione hanno reagito Wolf, *Schleier und Spiegel* cit., p. 17, e Spieser, *Invention du portrait du Christ* cit., pp. 74-75.

<sup>53</sup> Galeno, *De temperamentis*, II, 5, ed. a cura di C.G. Kühn, *Claudii Galeni opera omnia*, Hildesheim 1964, vol. I, p. 616.

<sup>54</sup> Anonimo latino, *De physiognomonia liber* [IV secolo], 14, ed. a cura di R. Förster, in *Scriptores physiognomici*, Leipzig 1893, II, pp. 22-25. Cfr. B. Isaac, *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton-Oxford 2004, p. 157; S. Swain, *Polemon's Physiognomics*, in *Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*, a cura di S. Swain, Oxford 2007, pp. 125-201, in partic. pp. 197-201.

<sup>55</sup> Claudio Tolomeo, *Tetrabiblos*, III, 12, 3, ed. a cura di S. Feraboli, in Id., *Claudio Tolomeo. Le previsioni astrologiche*, Milano 1985, p. 240. Cfr. W. Gundel, *Individualschicksal, Menschentypen und Berufe in der antiken Astrologie*, "Jahrbuch der Charakterologie", IV 1927, pp. 135-193, in partic. pp. 157-176.

<sup>56</sup> Polemone, *De physiognomonia*, 35, 40, ed. a cura di R. Förster, in *Scriptores physiognomici*, I, 247, 249; Adamanzio sofista, *Physiognomica*, 31-32, *Ibidem*, I, pp. 382-386.

<sup>57</sup> Belting, *Bild und Kult* cit., pp. 83, 159. Cfr. M. Andaloro, *Dal ritratto all'icona, in Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2000, pp. 31-67, in partic. p. 50, che sottolinea l'eccezionalità della tipologia con barba e capelli corti in ambito romano.

<sup>58</sup> G. Kiourtzian, *Recueil des inscriptions grecques chrétiennes des Cyclades*, Paris 2000, pp. 105-166, tavv. XI-XII. Cfr. ancora N.V. Drandakis, *Oi palaiochoristiavničes toichograpfičes sti Drosiavničes Naxos*, Athina 1988, pp. 75-86, e N. Giolés, *Oi palaioteres toichograpfičes sti Panavias sti Drosiavničes sti Naxos kai i epoxičes tois*, "Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας", IV s., XX 1995, pp. 65-70. Delle quattro figure che affiancano Cristo, tre sono identificate da iscrizioni come Salomone, "santa Maria", e Giovanni Battista; rimane incerta l'identificazione del personaggio femminile in abiti imperiali a destra del Salvatore.

<sup>59</sup> Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts* cit., p. 69.

<sup>60</sup> L'ipotesi è stata formulata da Gerhard Wolf in *Il volto di Cristo* cit., pp. 30-31, e in forma più sfumata in *Schleier und Spiegel* cit., p. 21.

<sup>61</sup> Cfr. una tarda miniatura siriana nel ms. Addit. 14442 della British Library (Leroy, *Les miniatures syriaques* cit., p. 149 e tav. 150, 1). Rappresentazioni molto stilizzate di Cristo con barba e capelli corti si incontrano abbastanza frequentemente, come ad esempio nella Georgia ortodossa (rilievo di Kobul nella chiesa di Jvari a Mtskheta, fine VI-inizi VII secolo; cfr. Š. Amiranašvili, *Istorija gruzinskogo iskusstva*, Moskva 1963, tav. 34) e nell'Egitto copto (dipinto su pergamena del X-XI secolo all'Ermitage di San Pietroburgo, cfr. *Christiane na vostoke. Iskusstvo Melkitov i inoslavnich christian*, a cura di M. Piotrovskij, Sankt-Peterburg 1998, p. 147, n. 185; miniatura del ms. 600, del X secolo, della Pierpont Morgan Library di New York, cfr. J. Leroy, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris 1974, p. 102 e tav. 36).

<sup>62</sup> V. Darkevič-B.I. Marsak, *O tak nazvyvaemom sirijskom bljude iz Permskoj oblasti*, "Sovetskaja archeologija", II 1974, pp. 213-222; B.I. Maršak, *Sielberschätze des Orients*, Leipzig 1986, pp. 320-324; G.L. Semënov, *Studien zur sogdischen Kultur an der Seidenstraße*, Wiesbaden 1996, pp. 66-67; *Christiane na vostoke* cit., pp. 12-21; W. Klein, *Das nestorianische Christentum an den Handelswegen durch Kirgizstan bis zum 14. Jahrhundert*, Turnhout 2000, pp. 107-108.

<sup>63</sup> Anonimo di Piacenza, *Itinerarium*, 23, ed. a cura di P. Geyer, in Id., *Itineraria et alia geographica*, Turnhout 1965 (Corpus christianorum. Series latina, 175), pp. 141, 165-166. Che si tratti di un oggetto distinto dall'impronta del piede lasciata sulla pietra quadrangolare in cui salivano gli imputati è posto in evidenza dal fatto che il pellegrino descrive chiaramente l'immagine come un dipinto mobile. Per l'associazione col tipo con capelli e barba corti e crespi cfr. Wolf, *Schleier und Spiegel* cit., p. 17.

<sup>64</sup> Lipsius, *Die apokryphen Apostelgeschichten* cit., II/1, p. 209.

<sup>65</sup> Epifanio, *Contro i Carpocraziani*, II, 2, ed. a cura di J.P. Migne, *PG* XLI, col. 374.

<sup>66</sup> K. Weitzmann-H.L. Kessler, *The Art of Dura and Christian Art*, Washington, D.C. 1990, pp. 80-84, 130-132, e figg. 110, 175.

<sup>67</sup> Cfr. le anticipazioni dei risultati dello studio di Bernabò in *Picturing the Bible* cit., p. 276, ora sviluppati in *Il Tetravangelo di Rabbula: Firenze, Biblioteca Me-*

dicea Laurenziana, *Plut.* 1. 56. *L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, a cura di M. Bernabò, Roma 2008.

<sup>68</sup> Cfr. Drandakis, *Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες* cit., pp. 51-56.

<sup>69</sup> Grabar, *Iconoclasm* cit., pp. 46-50; Id., *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano 1983, pp. 150-151; N. Thierry, *Sur un double visage byzantin du Christ du VI<sup>e</sup> siècle au VIII<sup>e</sup>*, in *Studi in memoria di Giuseppe Bovini*, Ravenna 1989, II, pp. 639-657. Sull'ubicazione e l'affiliazione confessionale di Beth Zagba cfr. M. Mundell Mango, *Where Was Beth Zagba?*, "Harvard Ukrainian Studies", VII 1983, pp. 405-430.

<sup>70</sup> Cfr. J. Neusner, *The Halakha: An Encyclopaedia of the Law of Judaism*, Leiden 2000, pp. 424-425.

<sup>71</sup> Si tratta delle immagini presenti nelle absidi dipinte delle celle 709, 1723 e 1795; cfr. in merito la sintesi di Zibawi, *L'arte copta* cit., pp. 85-91 e figg. 95, 98, 99. In generale sui programmi delle celle cfr. M. Rassart-Daberg, *La décoration picturale du monastère de Saqqara. Essai de reconstitution*, "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", IX 1981, pp. 9-124.

<sup>72</sup> Zibawi, *L'arte copta* cit., pp. 82-84 e figg. 91-92. Cfr. l'analoga soluzione nella croce processionale del V secolo in collezione privata monacense (*Picturing the Passion* cit., pp. 235-236, n. 59). Sul significato delle immagini teofaniche a Bawit cfr. A. Iacobini, *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*, Roma 2000.

<sup>73</sup> Per queste fonti vedi *supra*, note 38-39.

<sup>74</sup> *Vita beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica*, vv. 3148-3151, ed. a cura di A. Vöglin, pp. 108-109: "Nigri sui capitis fueruntque capilli,/ Molles et non rigidi, longi satis illi./ Propter longitudinem modicum retorti,/ Raro compti, numquam tonsi, tamen non distorti".

<sup>75</sup> Brigida di Svezia, *Revelationes*, in Dobschütz, *Christusbilder* cit., p. 307\*\*.

<sup>76</sup> *Lettera di Lentulo*, ed. a cura di E. von Dobschütz, in *Christusbilder* cit., p. 319\*\*: "capillos habens coloris nucis avellane premature et planos fere usque ad aures, ab auribus [vero] circinos crispis aliquantulum ceruliores et fulgentiores, ab humeris ventilantes, discrimen habens in medio capitis iuxta morem Nazareorum".