

# Immagini cristiane e immagini pagane. Sulla *figura* di Orfeo nel passaggio dalla cultura pagana a quella cristiana

Christian Images and Pagan Images. On the *Figure* of Orpheus in the Transition from Pagan to Christian Culture

*Daniele Guastini*

Università degli Studi di Roma “La Sapienza”  
daniele.guastini@uniroma1.it

DOI: 10.17421/2498-9746-08-08

## Riassunto

*Ritornando sui temi che l'autore ha dibattuto nel suo libro Immagini cristiane e cultura antica, il contributo tratta del riuso che la cultura figurativa cristiana ha fatto del motivo pagano di Orfeo. A partire da questo caso esemplare e diffuso di sopravvivenza di un motivo iconografico pagano in ambito cristiano, l'articolo riflette su modalità e cause dell'appropriazione e della ri-significazione, messa in atto dal cristianesimo, di alcuni dei più importanti emblemi delle culture che l'hanno preceduta. Il che ha permesso di tornare sulla questione cruciale dell'impianto tipologico-figurale della cultura cristiana, attribuendo anche alla tradizione iconografica cristiana il carattere figurale che Auerbach ha individuato nella tradizione letteraria. E, più in generale, di allargare il campo sulle differenze teoriche, stilistiche, funzionali, intervenute nel passaggio dalla pratica poetica pagana a quella cristiana, riscontrandovi una più complessiva divaricazione gnoseologica.*

**Parole chiave:** Immagine antica, Orfeo, Auerbach, Sermo humilis, Kenosis

## Abstract

*Returning to the themes that the author discussed in his book Immagini cristiane e cultura antica, the contribution debates the re-use that Christian figurative culture has made of the pagan motif of Orpheus. Starting from this exemplary and widespread case of the survival of a pagan iconographic motif in the Christian context, the article reflects on the modalities and causes of the appropriation and re-signification realized by Christianity of some of the most important emblems drawn from the cultures that preceded it. This has allowed the contribution to return to the crucial question of the typological-figural structure of Christian culture, attributing also to the Christian*

*iconographic tradition the figural character that Erich Auerbach identified in the literary tradition. And, more generally, to broaden the field on the theoretical, stylistic, and functional differences that occurred in the passage from pagan to Christian poetic practice, finding in them a more overall gnoseological divarication.*

**Keywords:** *Ancient Image, Orpheus, Auerbach, Sermo humilis, Kenosis*

## INDICE

1	Due Orfei uguali e contrari . . . . .	138
2	L' <i>eikon</i> greca . . . . .	146
3	La svolta cristiana . . . . .	149

### 1 DUE ORFEI UGUALI E CONTRARI

Per cercare di rendere concretamente visibili analogie e differenze tra la pratica cristiana delle immagini, nata, come si sa, non prima dell'inizio del III secolo, e la pratica pagana, che durava da molti secoli e che, al momento dell'adozione delle immagini da parte cristiana aveva già attraversato varie trasformazioni, vorrei scendere subito *in medias res*, servendomi di due immagini che definirei emblematiche delle due tradizioni iconografiche.

Una (fig. 1) riguarda un mosaico proveniente da una *domus* patrizia d'epoca severiana, databile tra la fine del II e l'inizio del III sec. d. C., scoperta nell'area di Piazza della Vittoria a Palermo, e ora al Museo archeologico regionale della città siciliana; l'altra (fig. 2) riguarda un affresco proveniente dalle catacombe cristiane dei ss. Pietro e Marcellino, sulla via Casilina a Roma, databile intorno ai primi decenni del IV secolo. Realizzate, dunque, a poco più di un secolo di distanza l'una dall'altra, si coglie a primo impatto come possano ben essere appaiate sul piano dei contenuti. Entrambi i manufatti hanno, infatti, per motivo *Orfeo musico*, il quale, seduto nella tipica posizione che si ritrova nelle raffigurazioni che lo hanno visto protagonista attraverso secoli di tradizione antica, tenendo con la mano destra la lira e con la sinistra una specie di siringa, se ne sta in mezzo alla natura, contornato da animali che ammansisce con la sua melodia. Si tratta, dunque, di un motivo archetipo, che morfologicamente si è ripetuto senza apparenti soluzioni di continuità, passando dalla tradizione pagana a quella cristiana.

Ci troviamo, in altri termini, di fronte a un classico caso di *riuso* della tradizione iconografica pagana da parte cristiana. E quella del riuso è questione assai spinosa, su cui si è formata una letteratura secolare<sup>1</sup>, che, nel caso specifico della

<sup>1</sup>Tra le cose più notevoli, anche per le implicazioni filosofiche che esse hanno avuto, ci sono gli studi di Aby Warburg e della sua scuola sullo *Überleben*, sulla sopravvivenza, e la *Erneuerung*, la rinascita, delle forme figurative pagane in quelle rinascimentali, in cui però spicca l'assenza di ricerche intorno alla tradizione paleocristiana, compreso il motivo di Orfeo. Sulle ragioni di



Figura 1: Orfeo musicale, mosaico pavimentale, fine II o inizio III sec. d. C., Villa romana, Palermo (Museo archeologico regionale).

figura di Orfeo, possiamo, tra l'altro, far addirittura risalire all'epoca stessa della nascita delle immagini cristiane. Mi sto riferendo a Clemente Alessandrino, il quale fa di Orfeo un soggetto di estrema complessità. Soggetto che nel *Protrettico*, per il tramite di Re David citarista, entra in quel passaggio dal «canto vecchio» al «canto nuovo», il famoso  $\xi\sigma\mu\alpha\ \tau\acute{o}\ \kappa\alpha\iota\nu\acute{o}\nu$ , di cui, a quanto poi si legge ne *Il pedagogo*, faranno parte anche selezionate immagini<sup>2</sup>.

questa assenza, mi permetto di rimandare al mio *Il problema della sopravvivenza delle forme pagane nell'iconografia cristiana delle origini: A. Warburg o E. Auerbach?*, in «Adamantius» 26 (2020), pp. 32-47.

<sup>2</sup>Per l'esattezza, va detto che nel *Pedagogo* Clemente sta parlando della sfragistica e dice che nei sigilli è possibile raffigurare selezionati motivi: «la colomba, il pesce, la nave spinta dal vento» e, aggiunge, anche «lira musicale» (*Paed.* III, cap. XI, 59.2). Il parallelo tra Orfeo e David è implicato in *Protr.* VII, 74.1, dove si legge che Orfeo, dopo aver cantato di orge sacre e della teologia degli idoli, pur se in ritardo, pronuncia però «una parola veramente sacra» e «intono la palinodia della verità» parlando del «solo re del mondo» (fr. 246 Kern) e prefigurando così il vero Dio. Sul ruolo di Orfeo in Clemente, cfr. anche *Strom.* V, 78, 4. Sulla questione, cfr. in part. M. Rizzi, *Ideologia e retorica*



Figura 2: Orfeo musicale, affresco su arcosolio, Catacombe dei Ss. Pietro e Marcellino, inizio IV sec., Roma.

Ora, la prima cosa che viene da chiedersi è: perché i cristiani elessero con particolare frequenza nella loro galleria di motivi iconografici, tra gli altri, proprio Orfeo?<sup>3</sup> La ragione è facilmente comprensibile: perché Orfeo costituiva il personaggio più irenico, meno violento, di tutta l'antichità pagana<sup>4</sup>. Partecipa alla spedizione degli Argonauti disarmato, con il solo compito di dare il ritmo alle navi e suonare il proprio canto, così da non far ascoltare ai marinai quello "vecchio" delle sirene. Una tale spiegazione è, peraltro, rafforzata dal fatto che se l'iconografia cristiana primitiva abbonda della presenza dell'Orfeo *μουσικός*, non altrettanto si può dire di altre accezioni della tradizione orfica. Infatti, sebbene quella di Orfeo sia stata, attraverso i secoli della cultura pagana, figura costitutivamente polimorfa<sup>5</sup>, nell'iconografia cristiana non c'è però traccia — e questo

*negli 'exordia' apologetici. Il problema dell' 'altro' (II-III secolo)*, Vita e pensiero, Milano 1993, che, a p. 186, parla di Orfeo come della figura che meglio esemplifica l'intero movimento della enciclopedia clementina, incarnando «il procedimento di progressiva distinzione» dal canto vecchio al nuovo. Cfr. anche il recente L. Arcari, *Il «canto nuovo» di Cristo tra Orfeo e Davide (Clem., prot. 1, 2-5; Eus., l. C. 14,5)*, in G. Luongo, Amicorum Munera. *Studi in onore di Antonio V. Nazzaro*, Napoli, Saturna 2016, pp. 41-88.

<sup>3</sup>Di cui, nell'ambito iconografico tardo-antico, si contano dieci occorrenze sicuramente cristiane. Tra le indagini più accurate sull'Orfeo cristiano, si vedano: S. Ch. Murray, *Rebirth and Afterlife. A study of the transmutation of some pagan imagery in early Christian funerary art*, B.A.R. 100, Oxford 1981, pp. 37-63; L. Vieillefont, *La Figure d'Orphée dans l'antiquité tardive*, De Boccard, Paris 2003; J.-M. Roessli, *Orphée aux catacombes*, «Archivum Bobiense», 25 (2003), pp. 79-134; e il recente D. Cascianelli, *Orfeo citaredo incantatore di animali. Il mito, l'iconografia, i significati, la fortuna*, in F. Bisconti, M. Braconi (a cura di), *Le catacombe di San Callisto. Storia, contesti, scavi, restauri, scoperte. A proposito del cubicolo di Orfeo e del Museo della Torretta*, Tau ed., Todi 2015, pp. 144-155.

<sup>4</sup>Ripercorro queste stesse ragioni anche nel mio *Immagini cristiane e cultura antica*, Morcelliana, Brescia 2021, p. 429 sgg.

<sup>5</sup>Sulla questione, cfr. in particolare, il recente G. Guidorizzi, M. Melotti (a cura di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Carocci, Roma 2005.

è fatto fondamentale per capire la differenza tra immagine pagana e cristiana su cui tornerò e cercherò di spiegarmi meglio alla fine — dell’Orfeo *σωτήρ*, di colui che ha salvato, per poi perderla nuovamente per un eccesso di passione, Euridice dagli inferi.

Ma innanzitutto mi preme chiarire perché sto facendo questo riferimento a un motivo pagano come quello di Orfeo per spiegare la questione del riuso delle immagini. Lo faccio perché in tale questione, anche più che in quella delle immagini cristiane, chiamiamole così, “autoctone” — penso, in particolare, a quelle ispirate all’*Antico Testamento*: Giona, i giovani nella fornace, Noé, Mosé che batte la roccia, etc.; tutte quelle che ritroviamo nelle catacombe e che sono *ab origine* cristiane e non riprendono motivi pagani (sebbene anche in quel caso potremmo ritrovare tratti non marginali di ciò che sto cercando di mostrare più direttamente mediante la figura di Orfeo) —, si ritrova la questione, a mio parere, più importante implicata nell’adozione delle immagini da parte cristiana. Vale a dire quella, cosiddetta — ma vedremo che si tratta di un’espressione che occorrerà addirittura ribaltare —, dell’“ellenizzazione del cristianesimo”.

Adolph von Harnack, grande storico delle dottrine cristiane, dalla sua posizione protestante ha parlato tra Otto e Novecento, e sono rimaste parole famose, di un’«ellenizzazione acuta del cristianesimo»<sup>6</sup>. Quella seguita a una prima originaria fase *kerygmatica*, paolino-evangelica, della fede cristiana, di cui tale ellenizzazione avrebbe diluito il messaggio. E anche l’adozione cristiana delle immagini è stata spiegata in questo quadro. A modo di vedere della corrente che da Harnack ha preso ispirazione, ne sarebbe una riprova, perché costituirebbe documento di una trasformazione del cristianesimo dalla sua originaria, endogena, vocazione aniconica, discendente dalla cultura veterotestamentaria, a una, del tutto esogena, vocazione iconofila, che, appunto, sarebbe intervenuta a seguito di una sorta di imbastardimento con la cultura greca<sup>7</sup>.

Questo, peraltro, sarebbe, sempre secondo tale prospettiva, di cui si capisce perfettamente il nerbo protestante, legato all’idea del *Sola scriptura*, il senso stesso del termine ‘cattolico’. Nozione, quella di *καθολικός*, rivelatrice di un’ambizione all’universalità ben presto acquisita da quella religione e già tutta contenuta all’interno dell’idea di *ἐγκύκλιος παιδεία*, di cultura d’insieme, enciclopedica, alla lettera ‘circolare’, tipica di Clemente Alessandrino, la quale, assai complessa nel senso figurale, tipologico, di cui tra poco dirò, è stata invece intesa da quell’orientamento in tutt’altro modo. Semplicemente come emblema di un cedimento alle categorie greche scontato in particolare dell’ambiente alessandrino. Quello

<sup>6</sup>Si veda tra gli altri suoi testi, A. von Harnack, *L’essenza del cristianesimo* (1900), trad. it. di G. Bonola, Queriniana, Brescia 2003<sup>3</sup>.

<sup>7</sup>Tra i primi e più autorevoli risultati dell’influenza delle tesi di Harnack sull’archeologia cristiana, va segnalato il testo di Hugo Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1917.

di cui Clemente, successore del filosofo Panteno alla direzione del *Didaskaleion* di Alessandria, sarebbe stato protagonista indiscusso e di cui l'uso e il riuso delle immagini sarebbe, appunto, una delle spie più esplicite.

Ora, le cose sono cambiate perfino nel campo protestante, che ha dovuto fare conti non da poco con la questione, sempre più centrale nella contemporaneità, dell'immagine<sup>8</sup>. Ma, se ci pensiamo bene, è anche da quello schema, oltre che da quello, opposto, della tradizione degli studi di bizantinistica — che ha concepito le prime immagini cristiane, quelle del III secolo, solo come una sorta di apprendistato da cui scaturirà la grande stagione dell'iconografia bizantina iniziata nel IV — che è provenuta una certa idea, che personalmente considero inadeguata, di valutare queste prime immagini cristiane. Immagini, le quali — così si potrebbe essere indotti a ragionare — poiché non sono altro che delle riprese da immagini pagane, non sono altro, cioè, che effetto, appunto, di una "ellenizzazione" della cultura cristiana da cui provengono, ma vistosamente meno rifinite, meno curate, più approssimative, allora le loro differenze rispetto a quelle pagane scaturirebbero di fatto solo dall'imperizia dei primi *fossore*<sup>9</sup> cristiani, incapaci di eguagliare il livello di raffinatezza iconografica raggiunto dalla tradizione pagana, passata per la sua fase classica, poi ellenistico-romana, infine ancora rintracciabile, pur se in modo ormai sempre più disfatto, nelle pomposità, negli "asianismi" della civiltà pagana tardo-antica.

A mio modo di vedere, le cose non stanno così e le differenze tra le due immagini riportate sopra sono assai più profonde di quelle "tecniche" che può aver presunto la storia dell'arte tardo-antica o quella bizantina. Riguardano la visione del mondo, la *Weltanschauung* avrebbe detto Hegel, che le separa e che — si badi bene — non esclude affatto che una delle cause della loro differenza possa risiedere anche nel minore grado di abilità mostrato dall'affreschista della via Casilina rispetto al mosaicista palermitano. Ma un grado di abilità, la cui differenza è essa stessa dipendente dalla diversa concezione del mondo che differenziava la forma di vita cristiana da quella pagana; quella cristiana, focalizzata su un orizzonte di

<sup>8</sup>Si veda, tra gli altri, il recente E. Fogliadini, F. Boespflug (a cura di), *Lutero, la Riforma e le arti. L'articolato rapporto con la pittura, l'architettura e la musica*, Glossa, Milano 2018. A parte la questione protestante, più in generale nell'ultimo secolo si è assistito al fiorire di una tradizione di studi iconologici che ha dato contorni sempre più precisi al tema delle immagini paleocristiane, rilevando come la contesa sorta intorno alla loro legittimazione sia stato uno dei problemi più rilevanti e drammatici della storia delle dottrine cristiane, almeno dalla tradizione dei Padri Cappadoci fino al Secondo Concilio niceno. Su questo si può vedere, tra gli altri, A. Besançon, *L'immagine proibita. Una storia intellettuale dell'iconoclastia* (1994), ediz. it. a cura di M. Rizzi, Marietti 1820 Ed., Bologna 2009. E nondimeno la questione aurorale della nascita dell'iconografia cristiana, precedente alle suddette teorizzazioni, è rimasta spesso sullo sfondo, se non proprio nell'oscurità.

<sup>9</sup>Alla lettera 'inuatori', peraltro eletti allo stato diaconale dalla Chiesa delle origini. Sulla questione, ancora valido E. Conde Guerri, *Los "fossore" de Roma paleocristiana. Estudio iconográfico, epigráfico y social*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1979.

valori molto diverso da quello pagano. Un orizzonte di valori entro il quale, sia detto per cominciare, le immagini non avevano più la funzione di suscitare, attraverso la loro bellezza e perfezione, l'interesse, soprattutto conoscitivo, di chi ne contemplava la foggia — nell'*eikon* greca c'è un preciso importo conoscitivo di cui tra poco dirò, e che è il motivo per il quale, a proposito dell'antichità pagana, non si può parlare di 'arte bella' nel senso moderno del termine —, ma solo la funzione di *ricordare* quello che già si conosceva e si accoglieva per via di fede.

Ma ricordarlo come? Ricordarlo non in una forma, diretta, elementare, “segnalatica” potremmo dire, ma in modi assai più complessi, tutti facenti capo con diverse modalità, compresa quella del riuso delle forme pagane, alla nozione di *figura*. Al *typos* paolino, dispositivo proprio di tutta la tradizione espressiva cristiana antica e poi medievale<sup>10</sup>, basato sull'idea della *prefigurazione*. Idea da non confondere con quella del profetismo in senso stretto — quest'ultimo non troppo distante, se non per i contenuti, dalla logica vaticinale propria di tutte le culture antiche —, poiché giocata su un tipo di predittività avente già più i tratti della valutazione storica dei fatti, come Auerbach ci ha insegnato<sup>11</sup>, che quelli del *vaticinium ante eventum*, se non, spesso, come si dice, *ex eventu*.

Quindi, se è vero che i cristiani non sapevano farsi immagini migliori dal punto di vista stilistico di quella che ho preso ad esempio qui, e non all'altezza di quelle pagane nemmeno quando, come in questo caso, le imitavano, ciò non va inteso in alcun modo come indice di arretratezza culturale, di rozzezza spirituale. Del resto, proprio guardando a un caso come quello dell'Orfeo delle catacombe dei ss. Pietro e Marcellino, l'inadeguatezza di certe interpretazioni che riportano a ragioni “tecnico-artistiche” la questione delle differenze con le immagini pagane salta facilmente agli occhi: si sta parlando di un affresco del IV secolo; l'Editto di Costantino c'è già stato, l'impero è già in via di cristianizzazione e le autorità ecclesiastiche cimiteriali non avrebbero avuto nessuna difficoltà, se avessero voluto, a procurarsi, a Roma, pittori di ben maggiore livello di quelli che operano nelle catacombe cristiane.

Questa minore attenzione allo stile, alla forma, è viceversa segno, appunto, di una concezione del mondo maturata diversamente, in cui, tra le esigenze espressi-

<sup>10</sup>E. Auerbach, senz'altro il più importante studioso della *figura* cristiana, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, (1947), introd. di A. Roncaglia, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, 2 voll., Einaudi, Torino 1956, coglie ancora nel romanzo moderno le tracce di quel realismo figurale che, avente la sua matrice nel *Nuovo Testamento* e trovata la sua acme nella *Commedia* di Dante, tuttavia non ha mai finito di influenzare, sebbene nelle modalità assai complesse, “risemantizzate”, della secolarizzazione, la letteratura occidentale moderna.

<sup>11</sup>Secondo lo studioso tedesco, la figura, che per questo si differenzia dagli altri tipi di tropi — fa in particolare il caso dell'allegoria, con il suo astratto simbolismo —, è, dirà con parole famose, «qualche cosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica»: E. Auerbach, *Figura* (1939), in Id., *Studi su Dante*, trad. it. di M. L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 1999<sup>14</sup>, pp. 176-226 (la cit. proviene da p. 190).



Figura 3: Agnello che moltiplica i pani, pittura muraria, metà del III sec., Catacombe di Commodilla, Roma.

ve, l'impellenza tutta ellenistico-romana per la forma era completamente assente. In cui, anzi, sempre più coscientemente — il che non vuol dire anche esplicitamente sul piano teorico — stava venendo alla superficie quello che potremmo chiamare con Alois Riegl il *Kunstwollen* cristiano dei primi secoli: vale a dire la predilezione, tipicamente cristiana, per una noncuranza verso la forma. I cristiani, e per questo potevano schematizzare al modo che trapela da quell'Orfeo come da ogni altra immagine cristiana del periodo, sia essa o no funeraria, (figg. 3 e 4), erano del tutto incuranti della forma<sup>12</sup>.

Del resto, lo stesso discorso che si fa per l'*imago* cristiana delle origini, lo si

<sup>12</sup>Questa è una delle tesi di fondo di *Immagini cristiane e cultura antica*, cit., in cui ho cercato di studiare la questione — per quanto ciò sia reso complicato dall'iniziale silenzio sulle immagini da parte cristiana — anche da un punto di vista dottrinale. Infatti, va sempre ricordato che quella che tacitamente adotta le immagini è la Chiesa che allo stesso tempo combatte l'encratismo dell'antipapa Ippolito di Roma. È la Chiesa di Callisto, incaricato da papa Zefrino — e divenuto poi papa a sua volta, dopo aver scontato una condanna *ad metalla* in Sardegna per usura — di amministrare il primo cimitero cristiano di Roma in cui le immagini vedranno la luce. È la Chiesa che sarà poi di Cipriano e della riammissione dei *lapsi*. È cioè una Chiesa in cui a prevalere su ogni altro è il carattere dell'indulgenza e perfino del lassismo, che tuttavia aprono a una libertà che altre fedi, compresa quella "giudeo-cristiana" di origine, con le loro forme e liturgie rigidamente ritualizzate, non hanno potuto raggiungere.



Figura 4: Donne al sepolcro, frammento di affresco, metà del III sec., Domus ecclesiae di Dura Europos, Siria.

può ripetere *a fortiori* — e forse, da questo punto di vista, si capiscono ancora meglio le decisive questioni in ballo — per il *sermo*. Chi sarebbe disposto a mettere in gioco l'imperizia per spiegare certe lacune stilistiche nel modo di esprimersi di Paolo, degli Evangelisti? Pur ammettendole, che cosa davvero spiega una tale imperizia? Cosa ci sarebbe nel loro *sermo humilis*, come già lo chiamava Agostino, di davvero manchevole? E quanto invece di prodigiosamente adeguato ad esprimere, anche nella forma, i contenuti di quella fede? Il messaggio cristiano si poteva esprimere in forma "ciceroniana"? Certo, c'è chi lo ha fatto: per quanto riguarda la tradizione latina, si pensi a Lattanzio, a Minucio Felice prima di lui, a Giovenco dopo di lui. Ma resta che l'efficacia del loro *sermo* non è neanche lontanamente paragonabile a quella di scrittori i cui stilemi non avevano alcun intento classicistico come Tertulliano, in parte Prudenzio, lo stesso Agostino — che, nel *De doctrina Christiana* addirittura teorizza la superiorità dello stile *submisse* per raggiungere la *sublimitas* delle verità cristiane. Scrittori, questi ultimi, mossi da altri valori rispetto a quelli di eleganza, equilibrio, concisione, maturati attraverso i secoli della tradizione retorica pagana. Mossi, fundamentalmente — e qui possiamo vedere *imago* e *sermo* fondersi in un'unica potente spinta espressiva —, dal solo valore dell'*humilitas*. Da un'istanza che nel campo letterario assunse i caratteri che Auerbach ha ricostruito in modo impareggiabile, parlando di categorie stilistiche come l'ipotiposi, la paratassi. Categorie lontane sia dalla "pompa asiatica" cui era arrivata la tarda antichità pagana, sia dall'ipotassi tipica della misurata costruzione retorica classica, e aventi tutte, quali tratti pertinenti, oltre alla *contaminazione* — la famosa *Stilmischung* di cui parla Auerbach come di un tratto

stilistico introdotto già dai Vangeli —, soprattutto l'*abbassamento* degli stilemi retorici classici e poi classicistici ellenistico-romani. Una vera e propria cifra stilistica, che anche nel campo iconografico assunse, almeno fino all'affermazione della tradizione bizantina, ma anche oltre in realtà, analoghi caratteri di *abbassamento* degli stilemi classici, nel frattempo divenuti, nella cultura ellenistico-romana, pure e semplici forme retoriche classicistiche, prive ormai di contenuti altri da quelli di una stanca e rituale perpetuazione di un *imperium* fatto anche di immagini<sup>13</sup> — si pensi solo, da questo punto di vista, alle effigi degli imperatori portate ai quattro angoli dell'impero — nelle quali i cristiani, Tertulliano *docet*, non potevano dal loro punto di vista che vedere la sagoma diabolica dell'idolatria.

Un abbassamento voluto, dunque, per salvare l'immagine dall'idolatria da cui per i cristiani essa era sempre minacciata e in nome della medesima noncuranza, *sinecura*, di cui si era caricato già il *sermo*. Quella stessa *sinecura* che leggiamo nelle parole di Paolo della *Prima lettera ai Corinti* (1Cor 7, 29-32) — quelle del tempo abbreviato, messianico, seguito alla venuta di Cristo; tempo che va vissuto fino al suo ritorno, alla seconda Parousia, con l'atteggiamento dell'*ὥς μὴ*, del *come se non* — e che ha fatto da matrice per l'atteggiamento proprio di tutto il cristianesimo delle origini una volta liberatosi, in nome di Paolo, dai falsi movimenti e dalle eresie giudeo-cristiana e gnostica.

Sto parlando di ciò che, nei termini stavolta della *Lettera ai Filippesi* (cfr. *Fil* 2, 5-11), possiamo invece richiamare con la nozione di *kenosis* e che, a mio modo di vedere, ha fatto da movente, da principio motore, tanto per l'adozione stessa delle immagini da parte della fede cristiana — così da poter rispettare l'indicazione che ancora ritroviamo, cinque secoli dopo, tra i documenti del II Concilio di Nicea: che se Dio si è incarnato, "svuotato" della sua divinità per amore degli uomini, allora lo si può rappresentare nella sua «santa immagine secondo la carne»<sup>14</sup> —, quanto anche per lo stile e la forma che queste immagini sono venute ad assumere. Uno stile umile, dimesso, povero, noncurante. Ma tale non per disattenzione, disprezzo, verso il mondo — il *contemptus mundi* che pure toccherà una parte della Chiesa, riemergendo forte nel Medioevo — bensì, al contrario, per fede in una grazia che può arrivare solo come dono e non come ricerca, per *agape* e non per *gnosis*.

## 2 L'EIKON GRECA

E qui per capire la questione in profondità, dobbiamo soffermarci brevemente sulla concezione greca dell'*eikon*, facendo poi anche una rapida incursione nella

<sup>13</sup>Su questo si veda, tra gli altri, P. Zanker, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, (1988-2000), ediz. it. a cura di E. Polito, Electa, Milano 2002.

<sup>14</sup>Cfr. Mansi, XIII, 95-96 A.

concezione ellenistico-romana. Parafrasando ancora Paolo, possiamo dire — e da qui Clemente peraltro trasse l'idea del “canto nuovo” di cui parlavo — con Cristo “tutte le cose vecchie si sono fatte nuove”<sup>15</sup>. Ebbene, si può aggiungere che anche le immagini si sono assoggettate a questa *renovatio*. O meglio: sono state adottate quando la cultura cristiana e la Chiesa hanno capito che si potevano prestare ad essere rinnovate rispetto alle immagini della tradizione pagana, che potevano assoggettarsi a tale “canto nuovo”. Ma cosa significa una tale affermazione? Significa, certamente, anche cambiare contenuti, passando da quelli della tradizione greca a quelli della tradizione cristiana. Ma non solo; e proprio il caso dell'Orfeo cristiano sta a dimostrarlo. Significa anche, se non soprattutto, conferire all'immagine una funzione nuova rispetto a quella detenuta dall'*eikon* greca. L'*eikon* greca era, come il *logos*, mezzo, strumento, per cogliere l'essenza, la causa prima, il principio, la forma, degli enti di cui ci si faceva immagine e di cui per questo era, appunto, *eikon*. Da questo punto di vista, si può ben dire che il suo funzionamento era modellato su quello stesso del *logos*, parola tra quelle fondamentali della filosofia greca, indicante il carattere razionale che i Greci attribuivano al loro modo di esprimersi — e che non riconoscevano ad altre lingue e culture — in parole, ma anche in immagini figurative, e che ritenevano legittimasse la loro conoscenza come mezzo di risalimento al soprasensibile delle cose sensibili, a ciò che di esse è intellegibile.

Per Platone, un'immagine, infatti, poteva essere definita εἰκών se e solo se capace di fornire conoscenze su τὸ τοῦ ὄντος ὄν, sul vero essere delle cose messe a rappresentazione. Altrimenti, come ben distinguerà soprattutto nelle *διαίρεσεις* del *Sofista*, doveva essere considerata εἶδωλον, immagine falsa, sviante, dell'ente rappresentato — termine che poi entrerà anche nel lessico cristiano bizantino.

Per Aristotele, anche l'*eikon*, come ogni altro prodotto della *mimesis poietike*, doveva essere considerata direttamente, sebbene in misura meno rilevante della filosofia e dell'*episteme*, una forma di *theorein* — come dirà nel famoso cap. 4 della *Poetica* —; e quindi in grado anch'essa, a suo modo, di realizzare quel processo conoscitivo che nell'*Etica Nicomachea* indica, forse più perspicuamente che in ogni altro passo del corpus, come un *τιθέναι τὰ φαινόμενα*<sup>16</sup>, cioè come un *cogliere*, uno *stabilire* i fenomeni, ciò che essi sono in sé, in assoluto, ἀπλῶς dirà nella *Fisica*<sup>17</sup>, pur non potendo non passare inizialmente per ciò che sono «per noi» (ἡμῶν). E le immagini, quelle verbali, quelle figurative, in quanto μιμήματα, imitazioni della forma degli enti di cui ci si faceva immagine, favorivano anch'esse questo passaggio da ciò che è più noto *per noi* a ciò che è più noto *in sé*.

Ora, anche nei limiti di una sintesi così estrema delle principali posizioni fi-

<sup>15</sup>Cfr. 2Cor 5, 17.

<sup>16</sup>Aristot., *Eth. Nic.* VII 1, 1145 b 2-7.

<sup>17</sup>Cfr. Id. *Phys.* I, 184a 16-24.

losofiche intorno al concetto di *eikon*, viene bene alla luce come per ambedue i grandi filosofi, e direi più complessivamente per il pensiero greco d'epoca classica, in gioco sia stato sempre il ruolo conoscitivo dell'immagine. La sua capacità di rendere intellegibile il mondo sensibile, di "metterlo sotto gli occhi", *πρὸ ὀμμάτων* per usare un'altra famosa espressione aristotelica, facendo quindi dell'immagine, quando essa è capace di trarre gli elementi essenziali dell'ente messo a rappresentazione, cioè quando è *eikon* — qualcosa avente non il carattere della diversità o dell'identità con l'ente messo a rappresentazione, ma il carattere dell'*ὅμοιον*, della somiglianza —, una sorta di raffigurazione per così dire "in scala" dei suoi tratti salienti, e perciò né identica a, né diversa da, la cosa di cui è immagine. Qualcosa, dunque, in qualche modo, di filosofico, di "logico". Del resto, per cos'altro se non per questo Aristotele ha ritenuto di dover aggiungere una *Poetica* al corpus filosofico, o Platone nei suoi dialoghi filosofici ha ritenuto di dover continuamente parlare della mimesi poetica?

Le cose cambieranno, e non poco, in epoca ellenistico-romana e poi tardoantica. Bruno Snell, in un famoso libro, fa un'affermazione che considero particolarmente rilevante a tal proposito. Sostiene che l'ambizione della *poiesis* classica di dominare teoreticamente il mondo in epoca ellenistica sia andata perduta, e definisce i poeti ellenistici — sta parlando in particolare di Callimaco, ma ne fa l'emblema di un'epoca — «post-filosofici»<sup>18</sup>. Tutto in quell'epoca diventa *post-filosofico*, perfino, se mi si passa il paradosso, la filosofia, che perde la sua vocazione metafisica — basti pensare a ciò che accade all'interno dell'Accademia platonica o del Peripato aristotelico, il cui primo direttore, Teofrasto, già mostra di non avere più effettiva contezza dei tratti più speculativi della filosofia del maestro, con cui pure aveva condiviso anni di studio.

Ebbene, proprio come i poeti, anche i pittori e gli scultori ellenistico-romani subiscono, in qualche modo, questa sorte che possiamo continuare a chiamare "post-filosofica" e la loro attività — si pensi solo ad "artisti" di corte alessandrina come Apelle o Lisippo — finisce per caricarsi di altre valenze da quella conoscitiva classica. La pratica dell'*eikon* pagana ellenistica e poi romana, quella di fronte alla quale verrà a trovarsi la fede cristiana, è ormai appesantita da tali e tante venature di carattere principalmente teologico-politico, da dover essere inizialmente rifiutata in blocco dai cristiani come mero *instrumentum regni*. Un *instrumentum regni* che proprio servendosi della raffinatezza di un'immagine sempre più ricercata, dell'abbaglio recato dai suoi preziosismi, segno di una ricerca dell'intellegibile ormai sempre più confusa, slabbrata, priva del *logos* razionale del passato — mi viene in mente, a questo proposito Porfirio, con la sua idea di *ἄγαλμα* (sostantivo che unisce all'immagine, per la prima volta, il senso dell'ornamento) secondo cui,

<sup>18</sup>B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, (1946), trad. it. di V. Degli Alberti e A. Solmi Marietti, Einaudi, Torino 1963.

siccome «il divino è luminoso», allora occorre rappresentarselo con l'oro, il marmo pario, l'avorio e il cristallo<sup>19</sup> —, finisce per divinizzare l'umano, e l'imperatore in particolare.

### 3 LA SVOLTA CRISTIANA

Va da sé che, per il cristianesimo, per il quale la verità aveva assunto i tratti opposti — quelli, semmai, dell'umanizzazione del divino, dello *svuotamento* di Dio per amore degli uomini, appunto della *kenosis* —, tutto ciò non poteva che risultare idolatrico. Nell'immagine cristiana, non a caso, la pompa asiana delle immagini imperiali viene meno, e benché Basilio di Cesarea abbia fatto l'esempio dell'imperatore per indicare la famosa proprietà transitiva riguardante l'onore tributato all'immagine che passa al prototipo e ne legittima la venerazione<sup>20</sup>, nondimeno resta che nell'immagine cristiana delle origini, rispetto alle immagini imperiali, identifichiamo senza difficoltà un inedito lavoro di riduzione, di asciugatura, stilistica. Più che del *modus addens*, tipico della pomposità che nel campo pagano tardo-antico anche le immagini condividevano con l'asianesimo letterario, qui si tratta, viceversa, di quel *modus tollens* che altrove ho cercato di chiarire intendendolo come un modo per «disadornare l'immagine»<sup>21</sup>. Ma un disadornare non fine a sé stesso, introdotto per mero “pauperismo”. Introdotto, bensì, per arrivare alla sola funzione della quale per i cristiani di quei primi secoli l'immagine poteva essere investita, l'unica che potesse legittimarla: la funzione di *prefigurare* in un modo o nell'altro ciò di cui già sapevano. Vale a dire, la venuta di Gesù Cristo, la Buona novella dell'Incarnazione. Da questo punto di vista, non si può forse neanche parlare di 'immagine cristiana' in senso stretto, comunque non nel senso greco dell'*eikon*, ma occorre più precisamente parlare, per quanto riguarda il cristianesimo dei primi secoli, di *typos* — *figura* in latino —, reso tanto in forma verbale, letteraria, quanto in forma pittorica, figurativa.

In questo tipo di immagine cristiana primitiva, in cui è predominante, se non addirittura vincolante, l'aspetto figurale — e tutti i principali temi figurativi cristiani tardo-antichi, sia quelli tratti dalla tradizione pagana, come appunto Orfeo, sia quelli tratti dalla tradizione vetero-testamentaria, si pensi solo a Giona (figg.

<sup>19</sup>Cfr. Porfirio, *Peri agalm.*, fr.2 (Bidez).

<sup>20</sup>Cfr. Basilio di Cesarea, *De Spiritu Sancto*, XVIII, 45. Uno dei passi cruciali su cui la tradizione iconofila successiva ha basato la legittimazione del culto dell'immagine. Un culto inteso, però, non come *adorazione* dell'immagine, bensì, cosa diversa — che ancora nell'VIII sec. i *Libri Carolini* non seppero cogliere, opponendo le proprie tesi a quelle del II Concilio di Nicea —, come sua *venerazione* in vista dell'adorazione del prototipo in essa messo a rappresentazione.

<sup>21</sup>*Immagini cristiane...*, cit. p. 414 sgg.



Figura 5: Riposo di Giona, pittura muraria, III sec., Catacombe di San Callisto, Roma.

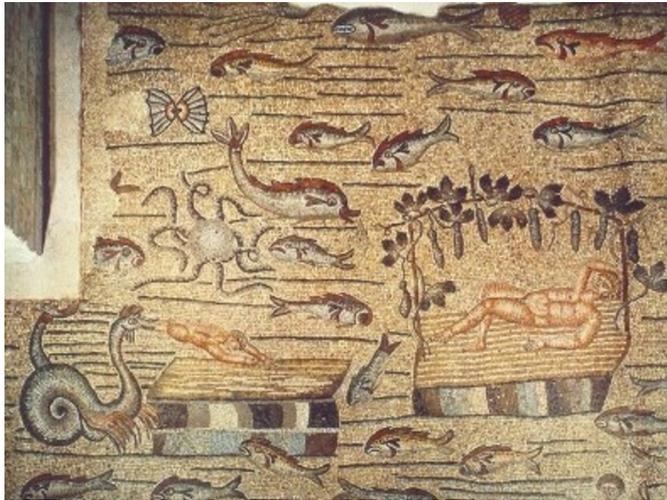


Figura 6: Ciclo di Giona, Mosaico pavimentale, prima metà del IV sec., Basilica di Aquileia.

5 e 6)<sup>22</sup>, sono più o meno apertamente leggibili in senso tipologico —, non c'è niente da conoscere, da scoprire, se non una somiglianza con quello che già si

<sup>22</sup>Il tema più rappresentato nelle catacombe cristiane tra III e IV secolo è quello di Giona — peraltro anch'esso assoggettato, come il tema di Orfeo, al riuso di stilemi rappresentativi secolari (in questo caso quello di Endimione) —, in relazione al quale può essere scorta perfino una predisposizione già gesuana, “prepaolina” diciamo così, per l'ermeneutica tipologica. A questo proposito, va sempre ricordato il famoso passo di *Mt* 12, 38-41 (cfr. anche *Lc* 11, 27-32), in cui è riportato il λόγιον

sa. Non si riconosce nient'altro che una verità che si è già accolta per fede. Ed è questa fede a dare senso a immagini che altrimenti ne avrebbero ben poco, anche per via della scarsissima qualità "artistica", dell'elementarità figurativa, con cui sono realizzate.

Del resto, a pensarci bene, proprio così, anche se in altri termini da quelli che si stanno usando qui, Hegel nell'*Estetica* ha concepito il ruolo di quella che, distinguendola dall'«arte classica», chiama «arte romantica», cioè l'arte cristiana. Per Hegel, infatti, il ruolo dell'arte dopo l'avvento del cristianesimo è diventato quello di ripetere, fino alla dissoluzione, una verità che però non si deduce più da quella forma sensibile, ma che, rivelatasi altrove dal campo poetico — cioè dal campo nel quale eminentemente si era rivelato il divino per i greci<sup>23</sup> — e accolta per via di fede, in quella forma sensibile può solo essere rimessa in scena. Sebbene l'interpretazione che Hegel fornisce della questione della trasformazione dell'arte attraverso le varie epoche sia talvolta pregiudicata da un'esagerazione spiritualistica di fondo<sup>24</sup>, tuttavia nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik* una questione risulta perfettamente centrata: quella relativa al posto secondario, rispetto alla religione e alla filosofia, che l'arte romantica (cristiana) è venuta ad avere in ordine alla ricerca del vero. Hegel è tra i pochi capaci di vedere in tutta la sua portata il rivolgimento avvenuto tra epoca classica e medioevo cristiano. Se si può ben dire che nel mondo classico erano state le verità religiose a dipendere dall'arte, nella cultura cristiana medievale sarà invece l'arte a dipendere da verità religiose acquisite attraverso le rivelazioni scritturali. L'arte cristiana, in altre parole, non è più fatta per conoscere, soprattutto in ordine alle cose più alte. Nel contesto di quella cultura, i luoghi più rilevanti di manifestazione del divino non saranno più, com'era stato per i Greci, i teatri o le opere poetiche e figurative. E quindi l'arte, proprio grazie a questa perdita di *Ernst*, di serietà<sup>25</sup> — esattamente quella che i

di Gesù, nel quale, in risposta a scribi e farisei che gli chiedevano un *σημείον*, un segno, della sua divinità, afferma: «nessun segno sarà dato, se non il segno del profeta Giona», alludendo al fatto che «come Giona rimase tre giorni e tre notti nel ventre del pesce, così il Figlio dell'uomo resterà tre giorni e tre notti nel cuore della terra». Ma poi, come conclude il racconto evangelico, Gesù aggiunge: «Ecco, ora qui c'è molto più di Giona!».

<sup>23</sup>Si pensi solo a Erodoto, che in *Storie* II, 53, può affermare senza problemi che sono stati Omero ed Esiodo «ad aver rivelato [*σημῆναντες*] le forme [*τὰ εἶδεα*] degli dèi ai Greci ... che prima non le conoscevano» [*οὐκ ἤπιστέατο*].

<sup>24</sup>L'esagerazione spiritualistica che, al seguito del luteranesimo, ma con l'intento di razionalizzarne la dottrina, lo spinge a concepire la forma sensibile dell'arte solo come un momento più arretrato di altri, specificatamente religione e filosofia, nello sviluppo dello spirito assoluto. Sviluppo nel quale, in ordine alla verità, l'arte, dato il proprio limite sensibile, dopo l'avvento del Dio cristiano, non ha potuto, a suo modo di vedere, che essere *superata* prima dalla religione rivelata e poi dal sapere filosofico.

<sup>25</sup>La famosa affermazione secondo la quale, «dal lato alla sua suprema destinazione l'arte è e rimane per noi oggi un passato», alla fine del testo relativo al corso del 1823, anch'esso redatto dall'allievo H. G. Hotho, è riformulata facendo spazio al termine *Ernst*: «L'arte nella sua serietà è

Greci chiamavano, e per gli stessi motivi, *σπουδή* —, muta la propria natura, perdendo progressivamente le connotazioni religiose e conoscitive possedute fino a quel momento e preparandosi, per questa via, a diventare “arte bella” nel senso moderno del termine.

Ora, è indubbio che solo al termine di tale processo di «differenziazione estetica»<sup>26</sup> — processo, sia detto tra parentesi, che nulla ha a che vedere con l’“alleggerimento” estetistico cui pure giungerà certa arte moderna, ma semmai con ciò che, con Kant, potremmo chiamare «disinteresse» estetico<sup>27</sup> — la coscienza moderna abbia effettivamente finito per prescindere del tutto dalla conoscenza e dall’esistenza degli oggetti messi a rappresentazione dall’arte. E nondimeno va aggiunto che, rispetto all’idea classica dell’arte poetica come forma specifica di sapere — il sapere messo in atto dalla *mimesis* —, le prime crepe cognitive si mostrano già in una concezione come quella cristiana antica. Una concezione tendente, come si è detto, a *ridurre* il ruolo conoscitivo delle arti poetiche, in particolare per quanto riguarda la *theologia* — che invece Platone aveva messo al primo posto tra i temi di cui doveva occuparsi l’arte poetica<sup>28</sup> —, e nella quale, dunque, appare già ampiamente tramontato il senso della *zetesis* d’epoca classica. L’epoca in cui si riteneva che il sapere potesse realizzarsi anche mediante lo stimolo “poetico” di passioni cognitive quali — dirà Aristotele nella *Poetica* — *ἔλεος* e il *φόβος*, la compassione e la paura, le emozioni che, a suo modo di vedere, agiscono nella tragedia, considerata da Aristotele la più compiuta ed eminente forma di *mimesis*, e che stanno alla base della possibilità di cogliere la forma dell’agire umano, di realizzare quello che chiama *μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι*, un «apprendere» e addirittura un «sillogizzare», circa gli eventi particolari di cui si compone la *praxis* umana. Un tipo di stimolo conoscitivo che, in fondo, Aristotele non fa altro che mutuare, rielaborandolo alla sua maniera “dialettica” — il sillogismo di cui sta parlando qui è chiaramente il sillogismo di tipo dialettico<sup>29</sup> — da una tradizione in cui già

per noi un passato» (un *Gewesen*, dice, alla lettera: «un essente stato»). Cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica. Secondo l’edizione di H. G. Hotho, con le varianti delle lezioni del 1820/21, 1823, 1826*, a cura di F. Valagussa, testo tedesco a fronte, Bompiani, Milano 2013<sup>2</sup>, pp. 170-171 e 2910-2911.

<sup>26</sup>Così l’ha chiamato Gadamer, indicandolo come il processo di astrazione cui la coscienza moderna ha sottoposto opere che ha preso a valutare solo con il gusto, prescindendo da ogni loro funzione conoscitiva, religiosa, politica, così da farle diventare “pure opere d’arte”: cfr. H. G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), trad. it. e cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1990<sup>7</sup>, p. 114 sgg. Sul ruolo giocato, in particolare nel campo dell’arte figurativa, dalla Riforma protestante nella formazione della nozione di arte bella, e dunque dell’estetica, si veda anche H. Belting, *Immagine e culto. Una storia dell’immagine prima dell’età dell’arte* (1990), Nuova ediz. it. a cura di L. Vargiu, Carocci, Roma 2022.

<sup>27</sup>Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, (1790), ediz. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, pp. 40-46.

<sup>28</sup>Plat., *Resp.* 379a 5.

<sup>29</sup>Quello che, come si legge nei *Topici*, «conclude da elementi fondati sull’opinione», cioè da

Eschilo aveva parlato di *πάθει μάθος*, dell'apprendere mediante il patire<sup>30</sup>.



Figura 7: Orfeo ucciso dalle Menadi, stamnos a figure rosse, V sec. a. C., Museo del Louvre, Parigi.

Non così la *poiesis* cristiana, avente una funzione tutt'al più ri-conoscitiva e mai direttamente conoscitiva. Una funzione secondo la quale le arti poetiche, con i propri mezzi figurativi, verbali, musicali perfino, lasciano nella rappresentazione segni utili per ricordare quello che si è già saputo per via di fede. Più precisamente, una funzione ritenuta, pertanto, di ausilio a un compito ermeneutico basato su un modello nuovo di sapere. Un modello a tutti gli effetti carismatico, in cui, rispetto all'idea classica secondo la quale la conoscenza l'uomo se la guadagna per mezzo della propria *zetesis*, viene ora a prevalere l'idea che la conoscenza gli arriva viceversa per grazia, per dono, da Dio; che cioè, per dirla con le parole di un famoso sermone agostiniano, al pagano che è portato a dire «*intelligam ut credam*», «che io capisca affinché possa credere», il cristiano non possa che rispondere: «*crede ut intelligas*», «credi per poter capire»<sup>31</sup>.

Si torni allora, per concludere, alle due immagini di Orfeo esposte sopra. Il riuso di una figura pagana come quella di Orfeo è, per tutto ciò che ho cercato di dire fin qui, quant'altri mai esemplare dell'*habitus* cristiano di cui sto parlando.

ἐνδόξα, alla lettera 'opinioni radicate', che costituiscono elementi non certi e incontrovertibili come quelli del sillogismo epistemico, ma che, aggiunge, tuttavia «appaiono accettabili [τὰ δοκοῦντα: 'documentati'] a tutti, oppure alla maggior parte, oppure ai sapienti, e tra questi o a tutti, o alla maggior parte, o a quelli oltremodo noti e illustri [ἐνδόξοις]» (100a 30-b 22).

<sup>30</sup> Aeschl. Ag., v. 177.

<sup>31</sup> Aug, *Sermo* 43. 4.



Figura 8: Orfeo ed Euridice con Hermes, rilievo su marmo, copia romana del II sec. d. C. da originale greco del V sec. a. C., Napoli (Museo archeologico nazionale).

Un'esemplarità che va ben oltre le due immagini iniziali. La tradizione pagana ci rimanda, infatti, l'idea di un Orfeo polimorfo, (figg. 7 e 8), in cui, oltre a quelli del *mousikos*, poteva assumere i connotati, si diceva già, del *soter*, del salvatore mancato di Euridice dagli Inferi, nonché quelli della vittima del rito di dilaniamento cui è sottoposto dalle Menadi, del cosiddetto *σπαραγμός*, mescolando così i propri con i tratti di Dioniso. Non così in ambito cristiano. Ambito che pure, lo si è detto, può *tipologicamente* giovarsi dei segni che gli provengono dalla tradizione, non solo veterotestamentaria, ma anche pagana. E tuttavia, non ogni segno è appropriato. Quello che favorisce l'operazione figurale deve essere in un modo o nell'altro identificabile come *prefigurazione* di ciò che si crede già storicamente avvenuto. L'operazione figurale è, in questo senso, sempre selettiva e interviene retroattivamente a partire dall'ambito del già conosciuto adempimento storico. Non è un caso, infatti, che in ambito cristiano, Orfeo da poli-morfo si *riduca* a uni-morfo – nella suddetta decina di presenze iconografiche sicuramente cristiane di Orfeo durante i primi secoli, compare solo il *musikos*, mai il *soter* o tantomeno il riferimento allo *sparagmos*. Orfeo può, tutt'al più, essere reso amorfo, come nel caso di fig. 9, in cui forse ritroviamo la sua prima rappresentazione in ambito cristiano e che mi è capitato di paragonare a una specie di “cellula stami-

nale” di tutti gli Orfei cristiani possibili<sup>32</sup>; ma non può accettare segni estranei a quelli che permettono di riconoscere ciò che *già si sa* per via di fede. Verrebbe meno la sua funzione “riconoscitiva”, quella basata sulla prospettiva carismatica in cui affonda tutta la gnoseologia cristiana dei primi secoli, e dunque la sua sola legittimità.



Figura 9: Orfeo musicale, pittura muraria, metà del III sec., catacombe di San Callisto, Roma.

Allora, mi pare che l'esemplarità di una tradizione figurativa come quella di Orfeo risulti, a questo punto, del tutto chiara per comprendere l'essenza dell'immagine cristiana. Ciò che la cultura figurativa pagana aveva tramandato come esempio primo di un *modus addens*, capace di generare miti, immagini, racconti, della più diversa natura e con i più diversi significati, diventa, nella cultura figurativa cristiana, esempio primo, viceversa, del suo *modus tollens*, che è l'atteggiamento tipico che le viene dalla *sinecura*, dalla *kenosis*, dalla rivelazione di un Dio che si è incarnato e ha preso «la forma di servo»<sup>33</sup>, e che proprio per questo, nella rappresentazione che l'uomo se ne può fare, potrà essere trasfigurato, vale a dire *prefigurato*, anche in quella di un antico dio ctonio, misterico, come Orfeo. Un dio, questo orfico, che porta qualche segno, ma non tutti i segni, di somiglianza con il Dio che dovrà venire e che è “molto più di Orfeo”, esattamente come è stato “molto più di Giona”. Ma quel “molto più” è qualcosa di cui *già si*

<sup>32</sup>Cfr. *Immagini cristiane...* cit., p. 400.

<sup>33</sup>Fil 2, 7.

sa, non qualcosa che *ancora* deve essere scoperto. Ciò che si deve ancora scoprire è, semmai, l'attinenza tra il *τύπος* e l'*ἀντίτυπος*, tra Giona e Gesù, Orfeo e Gesù, etc. Cioè propriamente la portata figurale di immagini come quelle di Orfeo o di Giona, che stanno a ricordarci l'essenza della natura divina di Gesù Cristo.

E in tal senso scopriamo come quel “molto di più” sul piano del contenuto teologico dipenda esattamente da un “molto di meno” sul piano della forma stilistica, vale a dire dall'*humilitas* di quelle rappresentazioni, che solo mediante la loro dissomiglianza-somigliante, o, se si vuole, somiglianza-dissimigliante — somigliante per certi tratti: nel caso del *typos* Orfeo, per la pace che questi diffonde come fosse una melodia, dissomigliante per altri, che per questo non vengono ripresi in relazione all'*antitypos* —, si rivelano, per chi già crede in un Dio che è venuto e si è mostrato nella forma più umile, come *prefigurazioni*, siano esse contenute nell'Antico Testamento o nella tradizione pagana precedente, di Colui che doveva venire<sup>34</sup>. Tutte tracce, apparentemente anche le più irrilevanti, che bastano, però, a chi crede, per vedere in quelle rappresentazioni un'anticipazione, una *prefigurazione*, di ciò che sarebbe dovuto accadere. Ma tutto ciò solo a patto che il *typos* “accetti” la propria *riduzione* e possa così permettere l'abbassamento, l'umiltà, che quella cultura richiede in via preventiva a chiunque voglia avvicinarsi per ritrovarvi l'*antitypos*. Per ritrovarvi, cioè, il vero; una verità che l'interprete può individuare solo se, come dirà Agostino nelle *Confessioni* a proposito della comprensione delle verità bibliche nel loro insieme, smette la sua superbia, che per lui è esattamente quella che gli viene — e che veniva, confessa qui Agostino, anche a lui stesso prima della conversione — dal modello conoscitivo della *zetesis* filosofica e retorica pagana, e accetta di farsi *parvulus*, e di far crescere la propria comprensione *cum parvulis*<sup>35</sup>.

A tanto può portare la *figura*, a cui anche l'iconografia cristiana dei primi secoli in definitiva si è conformata e che, pertanto, rende le immagini, tutto sommato, ancora *serie*. Ma secondo un'idea di *serietà* molto diversa, in certo senso opposta, alla *spoude* che i greci potevano riconoscere alle immagini. Dunque, non “ellenizzazione del cristianesimo”, ma, semmai, “cristianizzazione dell'ellenismo”.

---

© 2022 Daniele Guastini & Forum. Supplement to Acta Philosophica



Quest'opera è distribuita con Licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

[Testo completo della licenza](#)

<sup>34</sup>Come aveva già scritto Paolo in *Rm* 5, 14 di Adamo, «*τύπος* di colui che doveva venire».

<sup>35</sup>Aug., *Conf.* III, 5-9.