

L'ARA DI PERGAMO



La calma olimpica delle rappresentazioni di Fidia e del maestro di Olimpia è ormai irrimediabilmente perduta.

Un'inaudita violenza sembra dominare tutta la scena: le divinità avranno la meglio, ma si ha l'impressione che in fondo l'umano non riesca completamente a prevalere sul bestiale: "...gli olimpi qui possono trionfare sui titani... solo conservando una parte di animalità..." (Charbonneaux)

ARA DI PERGAMO (particolare)



ARA DI PERGAMO

Fregio in pietra dello zoccolo dell'altare alto 2,30 m., scolpito da Dionysiades, Melanippos, Orestes e Theorretos e databile nella prima metà del II sec. a.C. I Giganti sono generati dalla Terra, per vendicare i Titani, la primitiva generazione di dei, che Zeus aveva rinchiuso nel Tartaro. Appena nati attaccano il Cielo, scagliando contro di esso alberi infuocati e rocce enormi. Davanti a questa minaccia, le divinità olimpiche si preparano al combattimento. Nell'Ara di Pergamo una furibonda mischia si accende tra divinità e giganti: una moltitudine di figure si agita in una lotta selvaggia e caotica. La semplicità e l'equilibrio classici cedono il posto ad esasperate torsioni: il corpo dei giganti si prolunga mostruosamente in forma animale mentre Athena afferra il gigante Alcioneo con la stessa brutale ferocia con cui il Centauro di Olimpia stringeva la Lapitessa. Le figure sono individuate con puntuale attenzione ai dettagli, segno di un gusto nuovo per l'erudizione mitologica. Una serie di novità radicali balza agli occhi: la composizione che tende a riempire tutti gli spazi, quasi per una sorta di horror vacui; l'espressività accentuata dei volti; infine i torsi muscolosi, quasi sempre di prospetto o, persino, di spalle.

DRAMMA

*"L'Ellenismo cadde per non aver saputo dare un posto alla sofferenza"
(Grousset)*

Quando gli ideali della classicità si misurano con le contraddizioni della storia si rivelano astratti e irraggiungibili.

Con l'Ellenismo entrano in crisi tutti i valori più alti su cui la Grecia aveva costruito la sua civiltà: tramonta la "polis", l'indipendenza politica è perduta, si incrina la fede negli dei. A fronte di una situazione così drammatica sostenere un'ideale di ordine e armonia universale diventa sempre più difficile; l'equilibrio delle forme classiche non sembra più rispondente alla percezione della realtà. L'uomo si sente in balia di stravolgimenti storici che non comprende, è turbato dalla sofferenza di cui non capisce il senso. Perduta la fiducia nella ragione non gli resta che rifugiarsi nelle proprie emozioni.

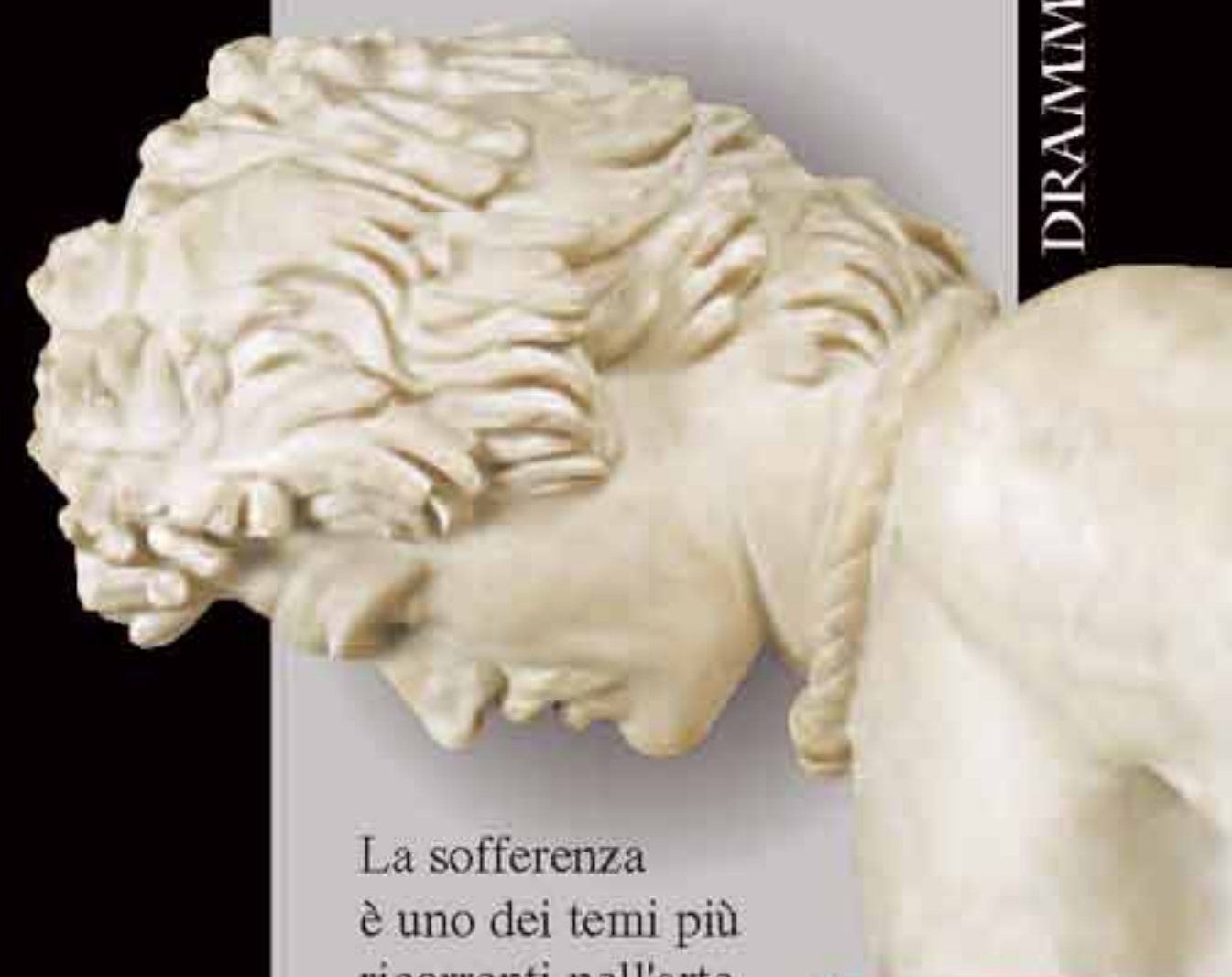
L'arte ellenistica si rivolge così verso tutti quegli aspetti da cui finora si era consapevolmente allontanata: il dolore, l'individualità, i sentimenti.

LA SOFFERENZA EROICA

Il Galata morente

GALATA MORENTE

scultura originariamente in bronzo
alta 0,73 m. e facente parte del donario
donato da Attalo I di Pergamo (240-197).
Il guerriero è ferito al torace e cade morente
sulle sue armi. Il dramma è intimamente
sentito ma è rappresentato sobriamente,
senza retorica. Le caratteristiche somatiche
che ne indicano l'etnia sono descritte con
cura ed è ben visibile il "torques", la
particolare collana d'oro dei Galati.
La figura è descritta con grande realismo:
i tratti del volto sono duri, la capigliatura
ispida e a ciocche, la muscolatura
priva di morbidezza.
Eppure a questo aspetto
rude si associa
una fiera bellezza.



La sofferenza
è uno dei temi più
ricorrenti nell'arte
ellenistica.

Scene potentemente
drammatiche sono descritte
senza riserve, con realismo
e attenzione ai dettagli.

A queste novità tematiche
si aggiunge un interesse
introspettivo perché
comincia un significativo
cambiamento dell'ideale
del bello: una bellezza
interiore è potentemente
espressa nella nobile
dignità con cui questo

barbaro affronta la morte:

"Un bello morale del
tutto indipendente e
talvolta antitetico
rispetto al bello
naturale".

(Argan)



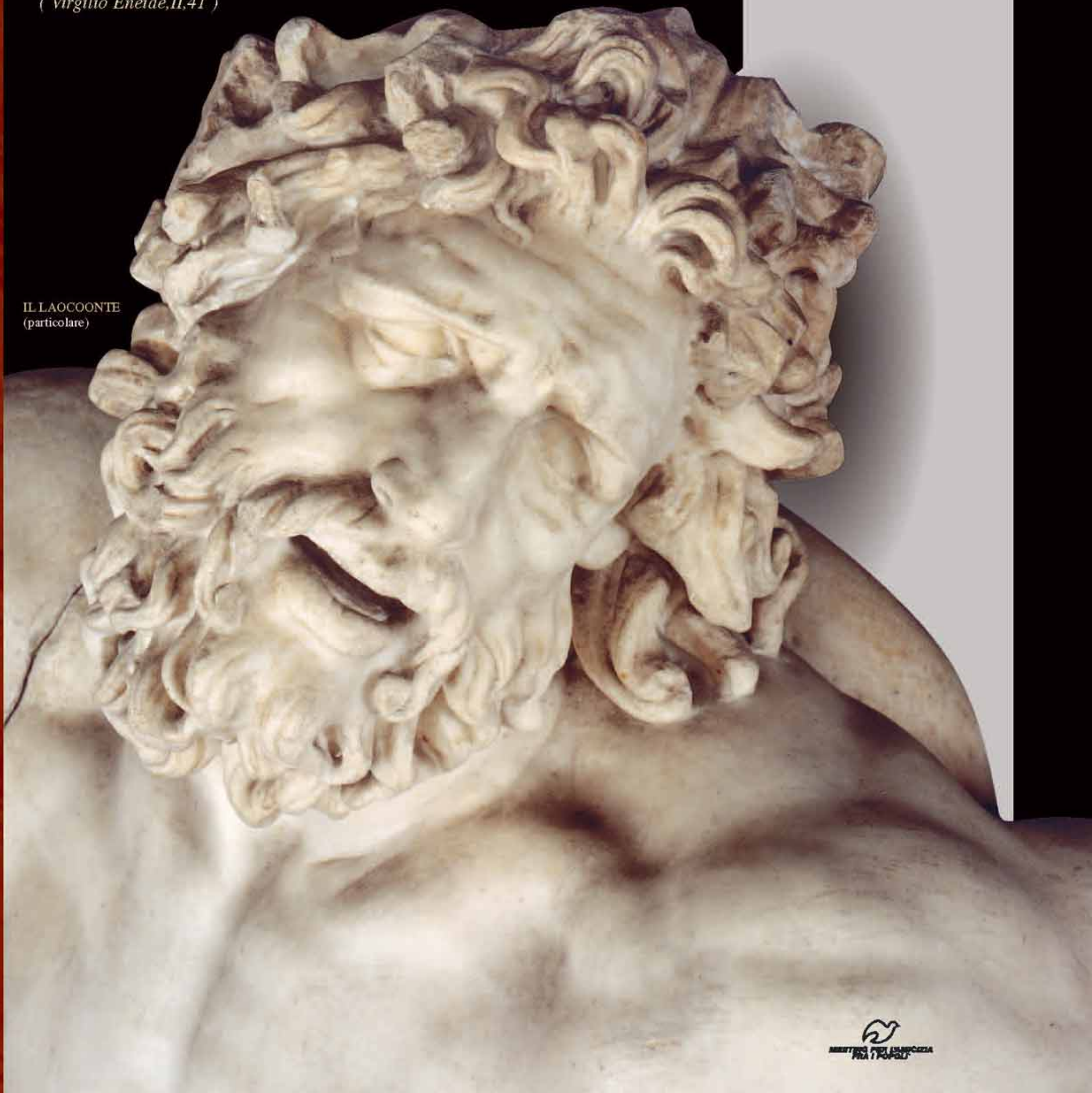
LA TEATRALITÀ DEL DOLORE

Il Laocoonte

*"...Laocoonte acceso d'ira, corse giù dalla rocca/
e da lontano: "o sciagurati cittadini, quale follia,?/
[...] non vi fidate del cavallo, Troiani!/
[...] quand'ecco, inorridisco al narrarlo, da Tenedo due serpenti [...] /
puntano su Laocoonte; e per prima cosa attorcendosi sui corpicini dei due figli./
li imprigionano e si cibano a morsi delle misere membra./
Poi afferrano il padre stesso, [...]
Egli si sforza di sciogliere con le mani i nodi
[...] e insieme alza al cielo orribili grida [...]"*
(Virgilio Eneide, II, 41)

Al "pathos" e alla evidenza veristica si aggiunge anche una componente retorica: la tragedia del Galata morente è sommersa, quella del Laocoonte teatrale. A ciò si accompagna, quasi a rendere più credibile l'enfasi retorica, una cura estrema, a tratti virtuosistica, dei particolari.

IL LAOCOONTE
(particolare)





IL LAOCOONTE

scultura in marmo databile nel I sec. a.C., opera di Hagesandros, Polydoros e Athanodoros, alta 2,42 m. Le figure si dimenano, assumendo pose esasperatamente scomposte nel tentativo di svincolarsi dalla stretta dei serpenti. In ogni muscolo, in ogni piega della pelle è rintracciabile lo stesso pathos che scuote il volto, disperatamente reclinato indietro, ed il torso del sacerdote morente. I corpi sembrano quasi racchiusi forzatamente entro la linea di contorno che sottolinea il perimetro del gruppo, ma a questa linea si oppongono tutte le linee di tensione esplosive costituite dalle braccia, dalle gambe e dalle teste che dal centro della composizione si diramano verso l'esterno e che sottolineano l'energia vitale dei personaggi. La vera protagonista della scena è la carica tragica ed incontenibile che si sprigiona dai corpi e dai volti disperati.

LA VECCHIA UBRIACA

L'opposizione alla tendenza a scegliere e idealizzare solo alcuni aspetti della realtà arriva talvolta all'eccesso: anche il meschino e il ripugnante diventano oggetto di rappresentazione. Non c'è pietà, né commiserazione, piuttosto curiosità: così si spiega il gusto per gli aspetti singolari e aneddotici della realtà. Alle olimpiche lontananze del mito si sostituisce una prosaica quotidianità.

LA VECCHIA UBRIACA
opera ellenistica in marmo
conosciuta attraverso
copie romane, alta 0,92 m.



L'INDIFFERENZA DEGLI DEI

*"soltanto il caso guida gli eventi
di tutti i mortali"*
(Euripide)

Gli dei sembrano assistere impassibili alle sciagure che si abbattono sugli uomini. A che fine appellarsi agli dei se, come scrive Euripide <<furono invocati e non udirono?>>.

Gli uomini quindi sembrano aver perso fiducia nella possibilità che gli dei intervengano a loro favore e rinunciano alla ricerca del divino, perché ritenuto inconoscibile.

Per questo si incominciano a rappresentare le divinità non nella loro perfetta dignità e con i loro attributi divini, ma in gesti banali, tipici della vita dell'uomo.



APOLLO SAUROCTONO
scultura originariamente in bronzo di Prassitele, alta 1,49 m., databile intorno al 360 a.C.

Nell'Apollo Sauroctono si attribuisce alla divinità il giocare dei bambini. La figura presenta un molle abbandono. Il corpo è sinuosamente piegato di lato e si appoggia al tronco dove striscia la lucertola che il fanciullo si appresta ad uccidere con un dardo. Gli occhi assumono un taglio allungato e la palpebra inferiore si assottiglia dando al dio un aspetto trasognato.

Il sorridente fanciullo qui si astrae completamente da ogni rapporto con gli uomini pur assumendone un loro atteggiamento.

UNA SVOLTA EPOCALE

L'arco di Costantino

È a Roma che troviamo i primi segni espliciti di una rivoluzione che nel giro di tre secoli porterà alla scomparsa di un mondo e alla nascita di un altro: non già libero dal primo, anzi profondamente influenzato dal suo ricordo, ma ciononostante innegabilmente "altro". Di questa rivoluzione in atto l'arco di Costantino è sicuramente la testimonianza più eclatante per l'evidenza e

la quasi consapevolezza delle novità. La vicinanza sullo stesso monumento di opere di impostazione classica e di opere costantiniane lascia clamorosamente intravedere la portata dei cambiamenti.

Per capire la differenza radicale dell'arte paleocristiana dai modelli classici bisogna anche ricordare che il tramite attraverso cui i cristiani incontrano il mondo pagano è l'impero romano, bisogna cioè tener conto del contesto storico e culturale in cui essa si sviluppa.

Gli artisti cristiani vivono e si formano in un ambiente culturale che è già enormemente distante dagli ideali della grecità: con Costantino, anche per ragioni ideologiche, prevale una corrente artistica decisamente anticlassica.

Ci sono evidenti affinità stilistiche tra la *liberalitas* di Costantino e i sarcofagi detti "a teste allineate".

LIBERALITAS DI MARCO AURELIO E LIBERALITAS DI COSTANTINO
opera in marmo lunga 5,41 m. e alta 1,04 m. databile tra il 312 e il 315 a.C. Nella *Liberalitas* di Marco Aurelio le figure sono eseguite secondo la concezione tipicamente greco-romana o ellenistica: è un altorilievo, i corpi e i volti sono descritti con cura in ogni particolare e i personaggi, svincolati dalla struttura architettonica si dispongono nello spazio con naturalezza. Nella *Liberalitas* costantiniana invece, le figure del bassorilievo appaiono poco rifinite, inserite, quasi costrette, in due piani paralleli, attaccate le une alle altre in una ripetizione ritmica. Marco Aurelio in trono è collocato nel solo registro superiore ed è colto in un atteggiamento spontaneo, mentre parla, girato su un fianco, come colto di sorpresa. La figura di Costantino, invece, occupa in altezza i due registri, è decisamente più grande delle altre del bassorilievo ed è l'unica frontale, maestosa nella sua solitudine. È qui evidente la condizione di inferiorità e l'atteggiamento di devozione dei sudditi rispetto all'imperatore. È quest'ultimo il fulcro dell'intera rappresentazione. L'apparente rozzezza, sommarietà del bassorilievo costantiniano è una scelta certamente consapevole, non si tratta di trascuratezza o incapacità, basti vedere come il gruppo di personaggi in doppia fila sul podio imperiale è reso con piena consapevolezza volumetrica e prospettica. Quello che conta non è più la resa realistico-naturalista della realtà ma il messaggio che deve passare. Si sacrifica la "mimesis" (l'imitazione della natura) per la "significatività".



NEL FINITO L'INFINITO

*“ ...Te viatrice in questo arido suolo, io mi pensai...”
(Leopardi)*

La bellezza non è l'esito di un tentativo geniale.

I Cristiani non tentano più, come i Greci, di individuare e definire una bellezza ideale, perché la Bellezza si è fatta carne, si è rivelata. È chiaro allora quale oggetto e quale scopo abbia l'arte: raccontare la storia di Cristo, la storia della Salvezza. I primi Cristiani hanno una concezione della realtà radicalmente nuova: alla dimensione immanente si aggiunge quella trascendente. Per i Greci la perfezione è nella finitezza, il Dio cristiano invece è infinito, è Mistero.

Così il fondamento della realtà è qualcosa che la oltrepassa, il senso della storia è oltre la storia, e la Bellezza non è, anzitutto, di questo mondo; è qualcosa che ultimamente non si può comprendere, non si può definire. Non si può quindi pretendere di esaurire il mistero della bellezza in nessuna immagine.

IL PROBLEMA DELLA RAPPRESENTAZIONE

"Guardatevi dal farvi rappresentare idoli: è proibito perfino guardarli"
(Clemente Alessandrino)

"...Perciò con fiducia io rappresento Dio non come invisibile ma diventato visibile per la partecipazione della carne e del sangue. Io non raffiguro l'infinità visibile, ma la carne di Dio che è stata vista..."
(Giovanni Damasceno)

L'arte per i primi cristiani è un problema.

Raffigurare Dio in un'immagine è un compito imponente che pone gravi interrogativi in una comunità che non ha ancora elaborato una giustificazione teologica dell'arte. Un forte senso della trascendenza divina, impedisce di pensare che si possa dare una rappresentazione compiuta di Dio; gli artisti, memori del monito e della indignazione di San Paolo ad Atene, devono evitare il rischio dell'idolatria.

"...Mentre si dichiaravano sapienti sono diventati stolti e hanno cambiato la gloria dell'incorruttibile Dio con l'immagine e la figura dell'uomo corruttibile..." (San Paolo, Lettera ai Romani)

Non si può identificare Dio con un immagine, non si può pretendere di esaurire la rappresentazione di un Dio infinito in una forma finita. D'altra parte, però, il mistero dell'incarnazione esige che in qualche modo sia possibile rappresentare il divino, dal momento che, entrando nella storia, ha assunto una forma finita. "Poiché Dio è stato visto mediante la carne ed è vissuto in comunanza di vita con gli uomini, io raffiguro ciò che di Dio è stato visto. Io non venero la materia ma il creatore della materia che è diventato materia nella materia ha accettato di abitare e attraverso la materia ha operato la mia salvezza." (Giovanni Damasceno)

L'arte paleocristiana deve misurarsi con queste novità.

UN NUOVO INIZIO



SANTA MARIA ANTIQUA

Sarcofago con Filosofo, Orante, Giona e il Buon Pastore databile tra il 260 ed il 280 d.C. conservato a Roma in Santa Maria Antiqua.

Partendo da sinistra sono rappresentati: Giona, un orante, un filosofo, il Buon Pastore e una scena battesimale.

Le figure sembrano non rifinite, i volti quasi grossolani, ma sono soggetti diffusissimi nelle prime raffigurazioni cristiane e quindi immediatamente comprensibili dall'osservatore.

È perciò necessario un ripensamento delle modalità espressive dell'arte, così da renderle adeguate ai contenuti del messaggio cristiano. È questa la motivazione profonda per cui di fronte all'arte paleocristiana si ha l'impressione di essere ritornati indietro. I Cristiani devono ripercorrere, rinnovandola, la tradizione che ricevono dal mondo classico. Riappropriarsi con piena consapevolezza delle possibilità artistiche richiederà tempi lunghissimi. Per questo la prima arte cristiana unisce ad una sconcertante novità l'umiltà degli inizi.



SEGNO



PESCE EUCARISTICO

Ipogeo degli Aureli

"Il pesce propone una intuitiva corrispondenza cristologica, con una accezione battesimale, stando ad un celebre passo tertulliano del De Baptismo, che paragona i fedeli ai pisciculi, che acquisiscono la salvezza nascendo e permanendo nell'acqua, secondo quanto suggerito da Gesù Cristo, il pesce per eccellenza (De Baptismo). E a questo significato di base se ne sovrappongono altri, come la memoria della moltiplicazione dei pani e dei pesci e l'allusione alla eucarestia che trovano sostanza anche nel notissimo acrostico ossia Gesù Cristo figlio di Dio Salvatore". (Bisconti)

I Cristiani trovano una prima soluzione dei nuovi problemi espressivi nel simbolo.

L'originalità dell'arte cristiana consiste nell'aver creato un'arte che fosse soprattutto "significativa".

Agli artisti non interessa più descrivere la realtà, secondo canoni naturalistici, vogliono comprenderla nel suo significato ultimo.

Per questo scelgono di esprimersi mediante un repertorio fisso e ben conosciuto di immagini segno.

Poiché il significato di queste immagini non si esaurisce nell'immagine stessa, ma risiede in ciò a cui questa rimanda, l'artista è libero dall'obbligo di rendere le raffigurazioni nella loro perfezione formale.

Se l'arte cristiana si allontana da una resa naturalistica è per una scelta di quei mezzi che permettono di rendere la non carnalità: l'artista cristiano è sempre preoccupato di evitare il rischio di un fraintendimento dell'immagine.

Nella concezione cristiana le immagini sono "Esempi proposti alle menti rozze e troppo immerse nella percezione sensibile per sollevarle dalle cose sensibili che vedono a quelle intelligibili che non vedono come da un segno è facile arrivare alla cosa significata".

(San Bonaventura)

SARCOFAGO DI SABINUS



PARTICOLARE DEL SARCOFAGO DI SABINUS

poiché quello che conta è il contenuto più che la coerenza espressiva è possibile sintetizzare in un'unica scena diversi eventi.

Così nel sarcofago di Sabinus, la prima scena a destra dell'orante rappresenta Cristo imberbe, vero filosofo e salvatore con in mano il rotolo della Legge.

Contemporaneamente lo stesso Cristo tocca gli occhi di una figura infantile protesa verso di lui, richiamando così sia l'episodio evangelico della guarigione del cieco sia quello di Gesù e i bambini. Sullo sfondo infine la figura di Pietro col dito sul mento che allude al suo tradimento e al suo pentimento.



I sarcofagi cristiani a teste allineate riprendono una tipologia diffusa in ambito romano innovandola al livello dei contenuti e della struttura compositiva. Non c'è una vera e propria narrazione.

Il bassorilievo è composto da un gruppo paratattico, formato dall'accostamento ripetitivo di parti omogenee, all'interno del quale si distinguono diversi sottogruppi sintattici costituiti da scene a sé stanti.

Queste scene sono distinte tra loro ma, contemporaneamente, riconnesse da alcuni dettagli tecnici che le intrecciano le une alle altre. Nel sarcofago di Sabinus, Pietro, per far scaturire l'acqua dalla roccia usa una verga, la stessa che tiene in mano anche nella scena dell'arresto dove non ce ne sarebbe bisogno. I soldati che arrestano l'apostolo richiamano visivamente i personaggi che si abbeverano alla fonte. Pietro arrestato guarda il Cristo di Cana della scena accanto, anche lui con la verga in mano. L'orante si colloca al centro dell'intera rappresentazione e ne offre

così la chiave esplicativa:

con le braccia sollevate, il palmo delle mani aperto, lo sguardo proteso in avanti si rivolge a Cristo, senso della storia da Lui stesso rigenerata.

A dare coerenza alle scene non è più quindi, come nell'arte classica, l'unità di tempo, luogo e azione, bensì il significato.

L'osservatore diviene in un certo senso "lettore" dell'immagine e attraverso processi associativi ne coglie i riferimenti e il senso.

EREDITÀ ELLENISTICA



SARCOFAGO DEI DUE FRATELLI

sarcofago in marmo del 350 a.C.

Vi sono rappresentati moltissimi episodi biblici.

Attraverso le scene dell'Antico e del Nuovo Testamento è ripercorsa tutta la storia sacra e i due defunti inseriti al centro della rappresentazione ne sono parte integrante. La decorazione è eseguita con abilità. Nella scena della resurrezione di Lazzaro (la prima del registro superiore partendo da destra), più personaggi occupano un piccolo spazio senza apparire appiccicati gli uni agli altri, bensì disponendosi nella scena in modo naturale. Le figure non sono schiacciate sullo sfondo, ma se ne staccano in modo da far risaltare il volume dei corpi, e non sono rigide, basti guardare il corpo di Cristo rilassato sulla gamba sinistra. La resa del sepolcro di Lazzaro infine evidenzia il rispetto della prospettiva e una certa cura per il dettaglio visibile nella decorazione delle colonnine e del timpano sovrastante.

Si sceglie un nuovo stile per esprimere un'arte dal contenuto assolutamente originale: non è certo possibile pensare che nel giro di una sola generazione siano andate perdute le conoscenze prospettiche e la capacità di rendere il modellato dei corpi, e che nessuno a Roma fosse più in grado di disegnare secondo canoni naturalistici. Ci sono infatti anche nella prima arte cristiana opere ancora legate ad un gusto ellenizzante, testimonianza di uno stile raffinato unito ad una notevole maestria tecnica.





SARCOFAGO DI GIUNIO BASSO

Marmo. Alt. m. 1,41 largh. 2,43.
Roma, Grotte Vaticane.

È il sarcofago del prefetto romano Giunio Basso morto nel 359 d.C. Partendo da sinistra sono rappresentati: il sacrificio di Isacco, l'arresto di Pietro, il trionfo di Cristo, l'arresto di Cristo, il giudizio di Pilato, Giobbe, Adamo ed Eva, l'ingresso di Cristo in Gerusalemme, Daniele e i leoni, l'arresto di San Paolo.

Le diverse scene sono disposte su due registri e contenute dentro nicchie divise da eleganti colonnine.

Le figure sono costruite con fermezza classica e con equilibrio di proporzioni, e si staccano decisamente dallo sfondo creando intensi contrasti chiaroscurali. I personaggi, anche quelli di profilo, si inseriscono nello spazio con naturalezza.

La particolare eleganza del sarcofago può attribuirsi alla elevata condizione sociale del committente, oppure al gusto ellenizzante tornato in voga nella seconda metà del terzo secolo, ma è in ogni caso testimonianza del fatto che gli artisti cristiani non avevano perduto l'abilità stilistica.

I SEMI DEL LOGOS

*Uno sguardo valorizzatore
del passato*

BUON PASTORE (a destra)
Seconda metà IV sec.
Roma, Musei Vaticani.
"Io sono il buon pastore. Il buon pastore offre la vita per le pecore" Gv.10
"Chi di voi se ha cento pecore e ne perde una, non lascia le novantanove nel deserto e va dietro a quella perduta, finché non la ritrova? Ritrovatala, se la mette in spalla tutto contento [...]. Così vi dico ci sarà più gioia in cielo per un peccatore convertito, che per novantanove giusti che non hanno bisogno di conversione." Lc. 15,4-7

MOSKOPOROS (in basso)
Marmo dell'Imetto; 570-560 a.C.,
alt. m 1,65. Atene, Museo dell'Acropoli.
Rappresenta un uomo che porta un animale come offerta sacrificale. È un tema abbastanza comune nell'arte greca.



Secondo gli Stoici il mondo era retto da un principio razionale: il logos.

I cristiani, rifacendosi al prologo del Vangelo di Giovanni identificano il Logos con Cristo.

Il filosofo cristiano Giustino elabora una teoria secondo la quale "semi del Logos" sono presenti, innati in tutto l'universo.

I cristiani sanno cogliere questi semi di verità, sparsi anche nella tradizione pagana.

Essi sanno cogliere fiori dal roseto, per usare un'immagine di Basilio di Cesarea, evitando le spine. Per questo non si fanno scrupoli a utilizzare il repertorio iconografico precedente e contemporaneo.

Il modello più immediato è quello dell'arte dell'impero romano.

Vengono riprese immagini pagane tradizionali, (come l'orante e il filosofo) ma ne viene reinterpretato il significato o il contenuto come Endimione dormiente che diventa Giona e il moskoporos (Portatore del vitello) che diventa il Buon Pastore.



I SEMI DEL LOGOS

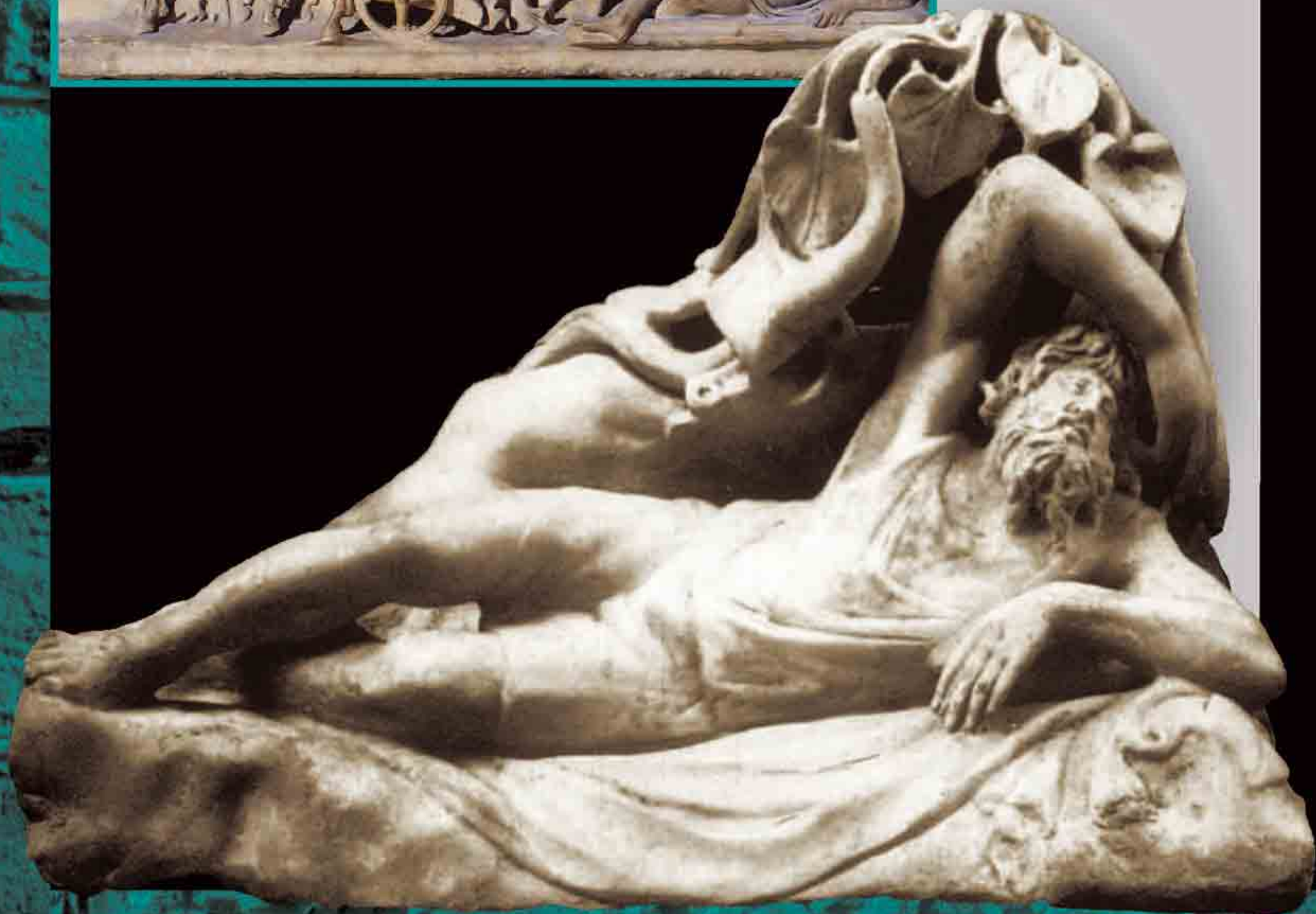
Uno sguardo valorizzatore del passato

NEL FINITO L'INFINITO



ENDIMIONE (a sinistra)
Sarcofago con Selene ed Endimione (particolare).
III sec. Roma, Musei Capitolini.
È il pastore di Caria, nipote di Giove, che essendo stato trovato negli appartamenti del re degli dei, fu condannato a dormire in eterno, senza invecchiare. Dormiva in una valle dove Diana, sotto le apparenze della Luna, scendeva a visitarlo.

STATUETTA DI GIONA IN RIPOSO (in basso)
Cleveland, Museo d'Arte.
"Allora il Signore fece crescere una pianta di ricino al di sopra di Giona per fare ombra sulla sua testa e liberarlo dal suo male. Giona provò una grande gioia per quel ricino." Gn. 4,6



FIGURA

"Tutto accadeva loro in figure ed è stato scritto per la nostra istruzione a quanti sono vicini alla fine dei tempi"
(S. Paolo, Lettera ai Corinti)



PIETRO E MOSE

particolare del miracolo della fonte del sarcofago di Giona di III sec. d.C. I Vangeli apocrifi raccontano che Pietro in carcere fece scaturire l'acqua da una roccia e con questa battezzò i suoi stessi carcerieri. Il diciassettesimo libro dell'Esodo racconta di come anche Mosè nel deserto fece scaturire l'acqua da una roccia per gli Israeliti assetati. Le figure di Pietro e Mosè rimandano quindi l'una all'altra ed entrambe sono figura di Cristo che dice: " Chiunque beve di quest'acqua avrà di nuovo sete; ma chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna." (Gv. 4,13-14)

STATUETTA DI GIONA RIGETTATO

statuetta ritrovata in Asia minore del III sec. a.C. conservata a Cleveland nel Museo Archeologico.

Ci sono episodi e personaggi particolarmente ricorrenti nelle prime raffigurazioni cristiane o perché rimandano in maniera più immediata ad un particolare contenuto, o perché alludono a problemi attuali per la Chiesa.

Giona è uno di questi.

È il profeta mandato ai pagani, ed è in un mondo pagano che il cristianesimo sta mettendo le radici.

È colui che, gettato in mare, viene ingoiato da un mostro marino, nel cui ventre rimane tre giorni per poi uscirne, suggerendo così il tema battesimale per cui il credente immerso nell'acqua del battesimo rinasce a vita nuova.

Ma Giona è soprattutto "figura" di Cristo, della Sua morte e, dopo tre giorni, della Sua resurrezione.



Strettamente legata all'idea di segno è quella di figura. "Figura è qualche cosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica. Il rapporto reciproco dei due fatti è reso riconoscibile attraverso una concordanza o somiglianza".

(Auerbach)

Il soggetto rappresentato è vero, né mitologico né ideale, come vere erano le guerre rappresentate sulle colonne o sugli archi di trionfo romani, ma in più è "umbra" di un'altra verità, della Verità, di Cristo, e Cristo, l'adempimento, non è un'idea astratta ma è anch'Egli reale.

ESTETICA DELLA LUCE

*"Dio è luce e in lui non c'è tenebra alcuna."
(Gv. 1, 5-7)*

L'interesse figurativo e formale è sostituito da un apprezzamento qualitativo per la materia dell'opera d'arte, nella sua capacità di accogliere e riflettere la luce.

È questa, forse, la differenza di concezione più radicale e più significativa per gli sviluppi futuri.

La luce infatti è ciò che intuitivamente più si presta ad una analogia con il divino e con la sua azione redentiva della materialità.

Questo spiega perché nel tempo il mosaico si affermi come una delle forme espressive più rispondenti alle esigenze dell'arte cristiana.

NEL FINITO L'INFINITO



SANTA PUDENZIANA

Mosaico absidale della chiesa di S. Pudenziana, eseguito negli anni del pontificato di Innocenzo I (401-417).

Al centro la figura di Cristo in trono, circondata dagli apostoli e da due figure femminili. Cristo è rappresentato nella versione ellenistica: il volto ovale allungato, i capelli scuri e lunghi fino alle spalle, i baffi, la barba e lo sguardo autorevole.

Le due figure femminili sono in genere interpretate come la chiesa dei Giudei e la chiesa dei Gentili. Sullo sfondo si estendono edifici di tipologia classica, che suggeriscono la presenza di una città. Questi si dispongono intorno al monte dal quale si innalza la croce gemmata. La scena si svolge sullo sfondo di un cielo azzurro e profondissimo pervaso da una luce intensa che filtra attraverso le colorate nuvole. La luce avvolge sapientemente le figure immergendole in una dimensione sovrumana, divina. Alla luce è affidato il compito di rendere la presenza divina in un mondo umano.