

Carlo Carletti

SULL'ICONOGRAFIA DEI TRE GIOVANI EBREI DI BABILONIA DI FRONTE A NABUCHODONOSOR

«*Quod si noluerit, notum sit tibi, rex, quia deos tuos non colimus et statuam auream quam erexisti non adoramus*» (Dn. 3, 18). A questo passo del profeta Daniele si ispira la scena dei tre giovani ebrei di Babilonia, che rifiutano di adorare la statua fatta erigere dal re Nabuchodonosor. Al rifiuto, com'è noto, segue il supplizio nella fornace (Dn. 3, 19-23) e quindi l'intervento soterico dell'*angelus Domini* (Dn. 3, 49).

La successione temporale del racconto biblico (rifiuto-supplizio) non trova, almeno apparentemente, una coerente rispondenza nell'iconografia. La prima scena che compare è infatti quella dei tre giovani nella fornace, che già nei primi anni del III sec. viene accolta nella decorazione della cosiddetta «Cappella Greca» nel cimitero di Priscilla.¹

La precedenza, in ordine di tempo, data al momento del supplizio rispetto a quello del rifiuto si spiega perfettamente nel processo iconologico dell'arte cristiana antica. Per tutto il III sec. vengono ordinariamente preferiti quei temi biblici che potevano esplicitare in maniera semplice ed immediata la certezza della salvezza e i mezzi per poterla raggiungere. Appunto in questo periodo appare nell'iconografia cimiteriale l'episodio dei tre fanciulli nella fornace, con la specifica funzione di esem-

¹ G. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903, tav. 13 (d'ora in poi citato WP.). Per le ultime proposte di datazione, si veda L. DE BRUYNE (*La «Cappella Greca» di Priscilla*, in «Rivista di archeologia cristiana» XLVI [1970], pp. 291-330), che propende per gli ultimi anni del III sec. Meno convincente la cronologia avanzata da F. TOLOTTI (*Il cimitero di Priscilla*, Città del Vaticano 1970, p. 275), che assegna il nostro affresco alla seconda metà del III sec.

plificare il concetto della salvezza finale, che spetta a chi ha avuto fede nella misericordia divina. Questa essenzialità di contenuti viene espressa mediante una rappresentazione concisa, in cui trovano posto soltanto gli elementi caratterizzanti della scena, quelli cioè che ne consentono l'individuazione: la fornace e i tre giovani in atteggiamento *expansis manibus*, senza l'aggiunta di altri particolari, che pure sono riportati nel testo biblico;² anzi, in alcuni casi, la fornace viene soppressa e le fiamme si sprigionano direttamente dalla linea di terra.³

Nel momento del rinnovamento dell'arte cristiana, che viene annunciandosi tra la fine del III e l'inizio del IV sec., al simbolismo semplice e immediato dell'età precedente subentra gradualmente un intento più storico, sollecitato da una maggiore presa di coscienza delle comunità, ormai stabilmente organizzate, e dal maturarsi di avvenimenti politici e religiosi, che portarono all'ultimo scontro frontale tra cristianesimo e Impero. In quest'epoca all'espressione metaforica succede lentamente l'affermazione dottrina. In luogo di motivi soltanto allusivi, come la figura del Buon Pastore o le rappresentazioni bucoliche, simboleggianti l'ambiente paradisiaco, si elaborano composizioni che in termini espliciti esaltano il mistero della redenzione e la regalità del Cristo.⁴ I temi biblici si moltiplicano e quelli già noti si arricchiscono in alcuni casi di complementi descrittivi. È in quest'ambito che comincia ad apparire la scena dei tre

² Si tratta dell'insergente che attizza il fuoco, dell'angelo e dell'accusatore. Questi personaggi trovano diretto riscontro nel testo biblico: Dn. 3, 19: *Tunc Nabuchodonosor ... praecepit ut succenderetur fornax septuplum quam succendi consueverat*; Dn. 3, 49-50: *Angelus autem Domini descendit cum Azaria et sociis eius in fornacem et excussit flammam ignis de fornace...*; Dn. 3, 8: *Statimque in ipso tempore viri Chaldei accusaverunt Iudaeos...*, e Dn. 3, 47-48: *...et effundebatur flamma super fornacem cubitis quadraginta novem et erupit et incendit quos repperit iuxta fornacem de Chaldeis.*

³ Si veda, ad esempio, Wp., tav. 114 e per i sarcofagi *Repertorium der christlichen-antiken Sarkophagen, 1: Rom und Ostia*, herausgegeben von F. W. DEICHMANN, bearbeitet von G. BOVINI und H. BRANDENBURG, Wiesbaden 1967, nn. 894, 1042, 750 (d'ora in poi citato *Repertorium*).

⁴ L. DE BRUYNE, *Les «lois» de l'art paléochrétien comme instrument herméneutique*, in «Rivista di archeologia cristiana» XXXIX (1963), pp. 82-85; ID., *L'initiation chrétienne et ses reflets dans l'art paléochrétien*, in «Revue des sciences religieuses» XXXVI (1962), p. 48.

giovani ebrei davanti a Nabuchodonosor e contemporaneamente la figurazione dei tre fanciulli nella fornace si arricchisce di alcuni elementi — sempre riconducibili alla fonte biblica — che, si può dire, rivestono un carattere prettamente narrativo: l'angelo, l'inserviante che attizza il fuoco, un personaggio con o senza rotolo, barbato o meno, posto accanto ad uno dei due lati della fornace.⁵

2 - La rappresentazione di *Dn.* 3, 16-18, cioè del rifiuto, può rientrare in quel gruppo di scene che giustamente il Testini ha voluto considerare come «iconograficamente definite», elaborate cioè fin dal loro primo apparire in formulazioni, che, salvo inserimento o sostituzione di qualche elemento, rimarranno anche in seguito sostanzialmente immutate.⁶ Essa si presenta compiutamente definita già nei più antichi esempi a noi noti. All'inizio del IV sec. si possono assegnare i sarcofagi a fregio continuo della chiesa di S. Lorenzo a Firenze⁷ (fig. 1) del cimitero



FIG. 1 - Firenze, Chiesa di S. Lorenzo: sarcofago a fregio continuo (dal WILPERT).

⁵ G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, voll. I-III, Roma-Città del Vaticano 1929-36, tavv. 201, 3; 202, 4 (d'ora in poi citato Ws.); *Repertorium*, nn. 674, 553, 625, 664, 340, 834, 801.

⁶ P. TESTINI, «Tardoantico» e «Paleocristiano», in *Atti del Convegno internazionale sul tema: Tardo antico e alto Medioevo. La forma artistica nel passaggio dall'antichità al medioevo*, Roma 1968, pp. 130-131.

⁷ D. LEVI, *Sarcofago cristiano rinvenuto a Firenze nel greto dell'Arno*, in «*Bollettino d'Arte*» XXVII (1933), pp. 386-388; F. GERKE, *Der neugefundene altchristliche Friessarkophag im Museo Archeologico zu Florenz*, in «*Zeitschrift für Kirchengeschichte*» LIV (1935), pp. 18-39; Ws., tav. 287, 1; G. BOVINI, *Monumenti figurati paleocristiani conservati a Firenze*, Città del Vaticano, pp. 4-6, n. 3, fig. 3.

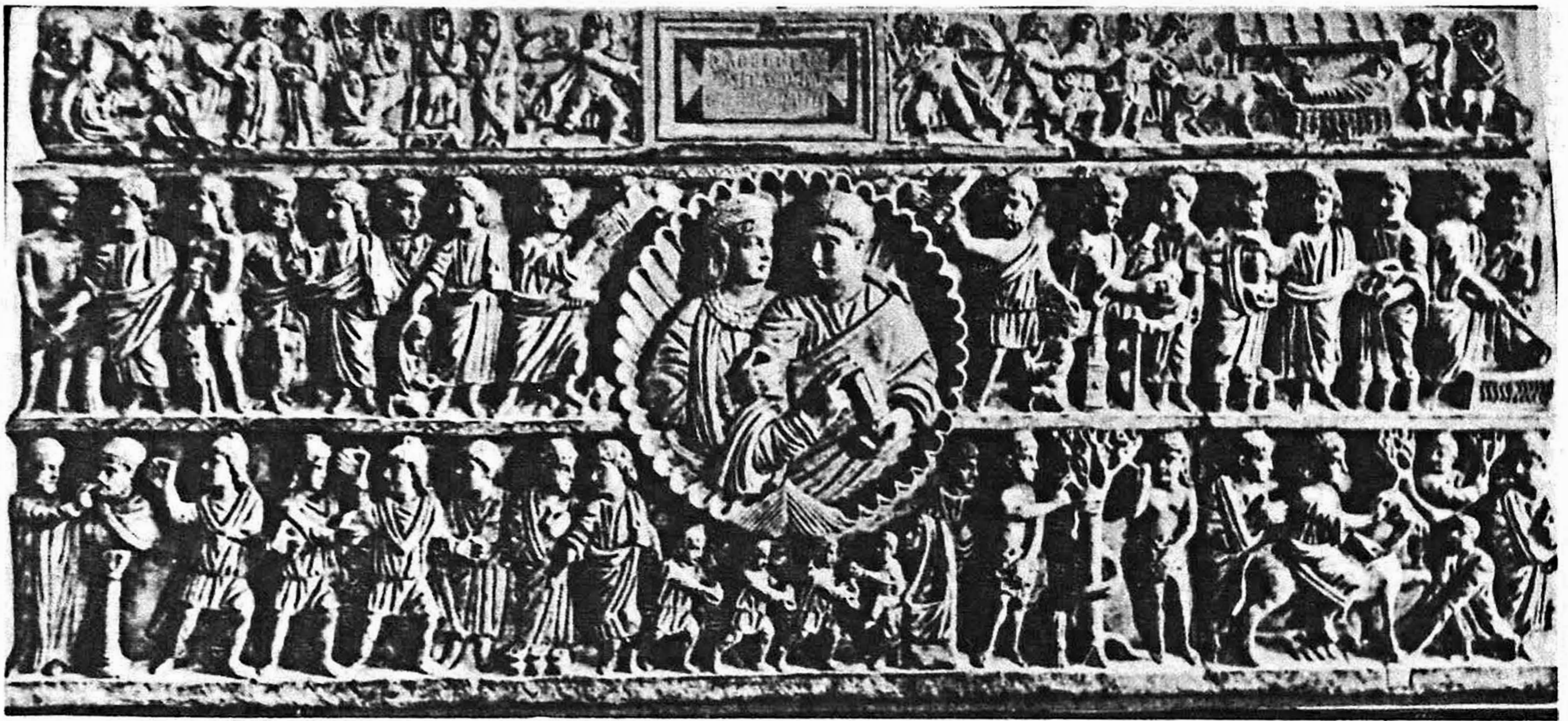


FIG. 2 - Siracusa, Museo Nazionale: sarcofago di Adelfia (dal WILPERT).



FIG. 3 - Roma, Cimitero di S. Sebastiano: frammento di coperchio di sarcofago (dal WILPERT).



FIG. 4 - Roma, Cimitero di S. Sebastiano: frammento di coperchio di sarcofago (dal WILPERT).

di Marco e Marcelliano⁸ e del Museo dell'arte cristiana ad Arles.⁹ Nell'esemplare fiorentino Nabuchodonosor, assiso su una *sella curulis* e vestito di lunga tunica cinta e *paludamentum*, tiene con il braccio sinistro un lungo scettro e con il destro (per metà distrutto) è nel gesto di intimare l'adorazione. L'idolo, che riproduce le fattezze somatiche del re fin nei minimi particolari, è rappresentato come una testa a rilievo su una tabella rettangolare, appoggiata ad un sottile pilastrino, quasi ad adombrare un *vexillum*. I tre giovani, chiaramente atteggiati nel gesto del rifiuto, conservano solo il *pileus* del consueto abbigliamento orientale, quale viene descritto anche nel testo biblico (*Dn.* 3, 21). Per il resto indossano una lunga tunica manicata, fermata in vita da un largo *cinctum*.

Sul registro inferiore del sarcofago di Marco e Marcelliano la scena del rifiuto viene presentata in quella che anche in seguito sarà la sua formulazione tipica. Il re, sempre seduto sulla *sella curulis*, ha i piedi poggiati su un suggesto e il capo circondato da un diadema. L'immagine dell'idolo, diversamente dal sarcofago di Firenze, è qui resa come un mezzo busto, poggiato su un pilastrino, che in altri esempi è sostituito da una colonnina liscia, tortile o scanalata.¹⁰ Anania, Azaria e Misaele, oltre al *pileus*, indossano le *bracae*, una tunica corta cinta e la clamide, fermata da una fibbia sulla spalla.

A partire dal terzo-quarto decennio del IV sec. la figurazione con il rifiuto dei tre fanciulli presenta la variante del re rappresentato in piedi¹¹ (fig. 2). Contemporaneamente, nella formulazione base della scena s'introducono due nuovi personaggi:

⁸ *Repertorium*, n. 625.

⁹ Questo sarcofago può considerarsi una replica di quello di Firenze: sulla sinistra presenta il rifiuto, al centro il Cristo imberbe, seduto e con il rotolo semisvolto, sulla destra la risurrezione della figlia di Giairo. Il rilievo è rotto in due parti perfettamente combacianti, cfr. *Ws.*, tav. 199, 1 (rifiuto) e 38, 3 (Cristo e risurrezione della figlia di Giairo); per la ricostruzione si veda *Ws.*, p. 24, fig. 242 e F. BENOIT, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, Paris 1954, n. 50, tav. 19, 2.

¹⁰ Colonna liscia: *Repertorium*, nn. 596, 351, 718; *Ws.*, tavv. 202, 3; 242, 2. Colonna scanalata: *Ws.*, tav. 72, 1. Colonna tortile: *Ws.*, tavv. 92, 2; 188, 1.

¹¹ *Ws.*, tavv. 92, 2; 195, 4.

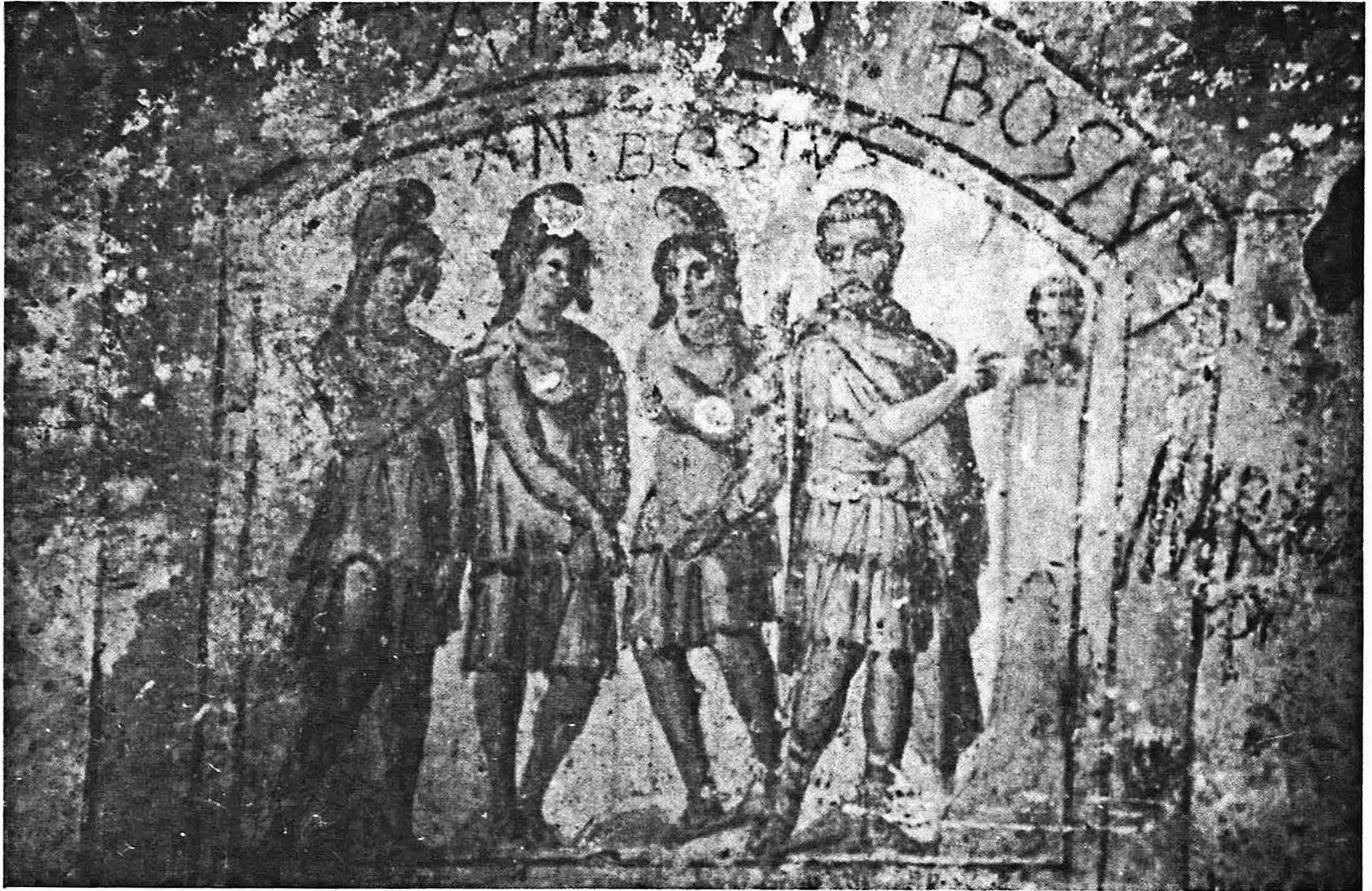


FIG. 5 - Roma, Cimitero dei Ss. Marco e Marcelliano: affresco sulla volta dell'arcosolio (Foto P.C.A.S. 4644).

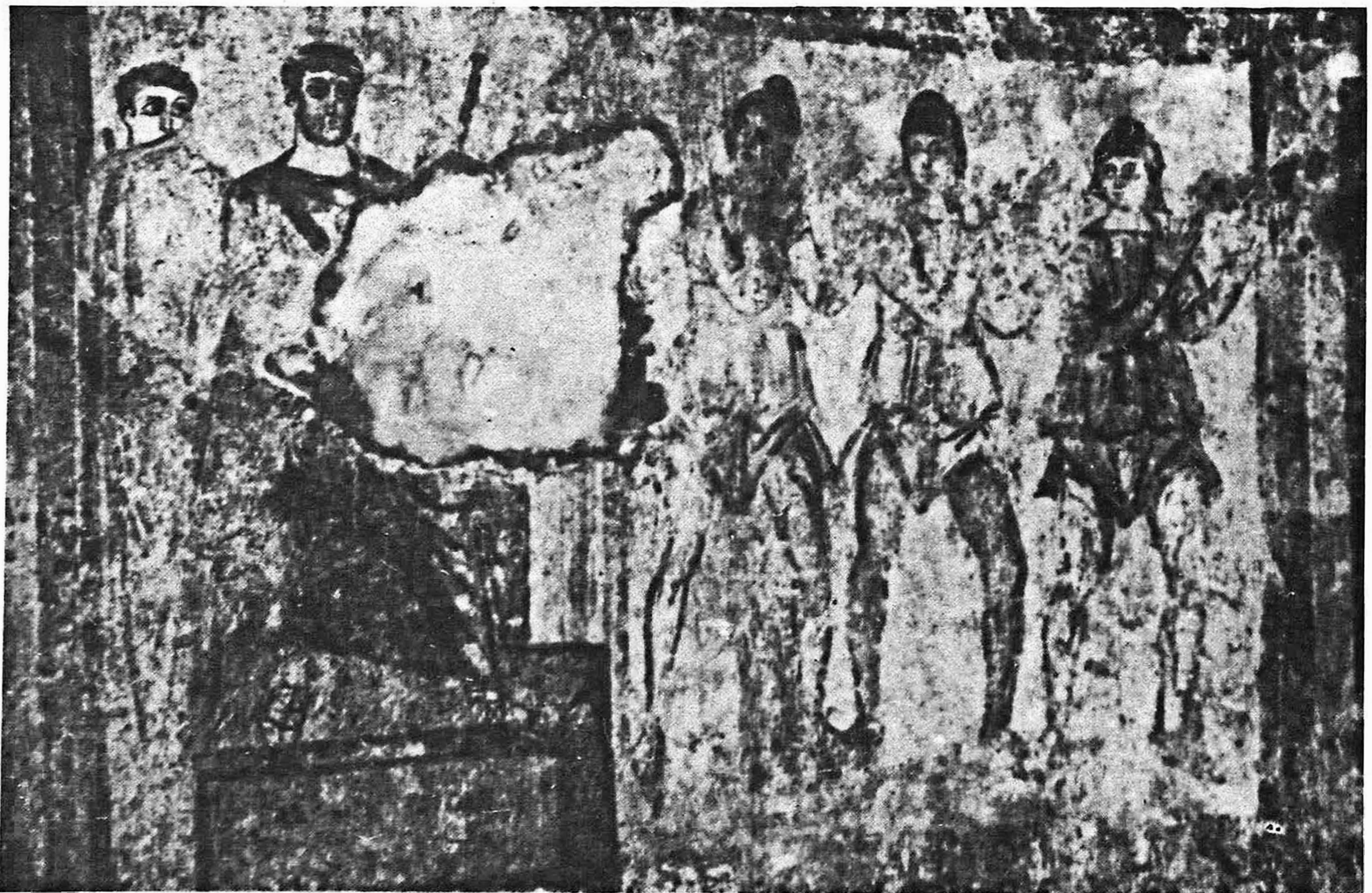


FIG. 6 - Verona, Ipogeo di Santa Maria in Stelle: affresco della cella destra (dal DORIGO).

un soldato, posto ordinariamente alle spalle del re¹² (fig. 3) e un uomo barbato, a volte atteggiato nel gesto dell'*adlocutio*, vestito di tunica e pallio e con un rotolo nella sinistra¹³ (fig. 4). Anche queste due figure sono riconducibili alla fonte biblica. Il primo si identifica chiaramente con uno dei soldati che, all'ordine di Nabuchodonosor, legano e gettano nella fornace i tre giovani: ... *et viris fortissimis de exercitu suo iussit ut, ligatis pedibus Sidrach, Misach et Abdenago, mitterent eos in fornacem ignis ardentis* (Dn. 3, 20). Il secondo rappresenta l'accusatore, cioè uno dei Caldei che denunciarono al re i tre fanciulli: *Statimque in ipso tempore accedentes viri chaldei accusaverunt Iudaeos...* (Dn. 3, 8).

Intorno alla metà del IV sec. la figurazione del rifiuto penetra anche nel repertorio della pittura cimiteriale, ripetendo sostanzialmente lo schema iconografico già largamente diffuso nella decorazione dei sarcofagi. I pochi esempi noti s'incontrano nei cimiteri di Priscilla,¹⁴ Marco e Marcelliano¹⁵ e nell'ipogeo di S. Maria in Stelle nei pressi di Verona.¹⁶ L'esemplare più pregevole e meglio conservato è forse quello di Marco e Marcelliano (fig. 5), databile al quarto-quinto decennio del IV sec.: la scena, inquadrata entro una spessa cornice, presenta Nabuchodonosor in piedi e in abiti militari, come nei sarcofagi della metà del IV sec.

Qualche difficoltà d'interpretazione sembra a prima vista presentare l'affresco di S. Maria in Stelle, assegnato alla fine del IV - inizio del V sec. (fig. 6). La Forlati Tamaro credette di

¹² *Repertorium*, nn. 351, 160, 596.

¹³ *Repertorium*, n. 164.

¹⁴ *Ws.*, tav. 123, 1.

¹⁵ L. DE BRUYNE, *Arcosolio con pitture recentemente ritrovato nel cimitero dei Ss. Marco e Marcelliano*, in «Rivista di archeologia cristiana» XXVI (1950), pp. 195-216, figg. 6-7.

¹⁶ B. FORLATI TAMARO, *L'ipogeo di S. Maria in Stelle (Verona)*, in *Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo*, Milano 1962, pp. 245-259; W. DORIGO, *Pittura tardoromana*, Milano 1966, pp. 262-265, figg. 212-214; ID., *L'ipogeo di Santa Maria in Stelle in Val Pantena (Verona)*, in «Saggi e memorie di Storia dell'arte» VI (1968), pp. 9-31; J. M. C. TOYNEBEE, *The Early Christian Paintings at Santa Maria in Stelle near Verona*, in *Kyriakon. Festschrift J. Quasten, 2*, Münster Westf. 1970, pp. 650-652.

riconoscervi i tre Magi davanti ad Erode¹⁷ e alla stessa conclusione, seppure in forma dubitativa, giunse successivamente anche il Dorigo.¹⁸ A nostro parere, la scena va senz'altro considerata come l'episodio dei tre fanciulli davanti a Nabuchodonosor. Lo dimostra chiaramente l'assenza della stella, che certamente non sarebbe mancata se il pittore avesse voluto rappresentare i tre Magi davanti ad Erode. In tutti gli esemplari che recano questa raffigurazione si incontrano alcune varianti sia nella distribuzione dei personaggi che nei loro gesti ed attributi, ma l'unico elemento sempre ricorrente è appunto costituito dalla stella, cui addita uno dei tre Magi.

3 - Fin dal suo primo apparire la scena del rifiuto è posta in diretta connessione con quella della fornace e, almeno finora, non abbiamo esempi che la presentino isolatamente. Alcuni coperchi di sarcofago della prima età costantiniana recano le due scene riunite insieme in una stessa composizione. Un esemplare del cimitero di S. Sebastiano ci offre la migliore testimonianza di questa *contaminatio*, che in sostanza presenta in rapida successione la descrizione completa di tutto l'episodio scritturistico: l'intimazione del re, il rifiuto, il supplizio nella fornace, l'intervento soterico dell'angelo.¹⁹ I momenti in cui si articola il racconto biblico si susseguono senza soluzione di continuità. A questa unitarietà compositiva si giunge mediante un espediente iconografico, per il quale uno dei tre fanciulli viene rappresentato nel momento in cui, spinto da un soldato, si appresta a raggiungere la fornace, nella quale sono già gli altri due giovani, accompagnati dall'*angelus Domini*. Tale procedimento, mentre consente di collegare l'una all'altra le varie fasi dell'episodio, al tempo stesso riesce ad infondere un sottile ma percettibile dinamismo a tutta la composizione. Un intento analogo si può facilmente riscontrare nelle rappresentazioni compendiate

¹⁷ Op. cit., p. 249.

¹⁸ *L'ipogeo...* cit., p. 18.

¹⁹ *Repertorium*, n. 340.

del ciclo di Giona, frequenti soprattutto nei coperchi di sarcofago.²⁰

Secondo una recente ipotesi dello Schlunk, su un coperchio di sarcofago del Museo di Burgos avremmo la testimonianza del procedimento opposto a quello cui abbiamo sopra accennato.²¹ Una singola scena — quella del rifiuto — sarebbe stata scomposta in due parti, ciascuna delle quali avrebbe occupato i due settori a sinistra e destra della *tabula inscriptionis*: da una parte Nabuchodonosor e l'idolo, dall'altra i tre giovani nel gesto del rifiuto. Del coperchio, in realtà, rimane soltanto la parte destra e per di più in cattivo stato di conservazione. Comunque si possono agevolmente distinguere tre personaggi vestiti all'orientale, in posizione frontale e con le braccia rivolte verso il basso; sullo sfondo sono delineati alcuni motivi curvilinei, che evidentemente stanno a rappresentare le fiamme. Non si tratta, come vuole lo Schlunk, del rifiuto, ma più verosimilmente del supplizio dei tre fanciulli. L'atteggiamento delle braccia rivolte verso il basso, come pure la mancanza della fornace, non pongono alcuna difficoltà; l'uno e l'altro particolare trovano numerosi riscontri nella decorazione dei sarcofagi,²² mentre non abbiamo alcun esempio che presenti la scena del rifiuto nella formulazione ipotizzata dallo Schlunk.

La forma più comune della combinazione rifiuto-fornace non è quella compendiata che, come abbiamo visto, si limita ad un ristretto numero di esempi, ma quella in cui i due soggetti occupano ciascuno i campi rettangolari a sinistra e a destra della *tabula inscriptionis* nei coperchi dei sarcofagi. Questa collocazione — dovuta all'accentuato sviluppo orizzontale delle due scene — non spezza la successione del racconto biblico. Le

²⁰ Ws., tavv. 162, 4; 163, 3; 164, 1; 165, 6; 167, 5; 170, 4; 173, 8; 177, 5.

²¹ H. SCHLUNK, *Zu den frühchristlichen Sarkophagen aus der Bureba*, in «Madriider Mitteilungen» VI (1965), pp. 142-143; Id., *Sarcófagos paleocristianos labrados en Hispania*, in *Actas del VIII Congreso internacional de Arqueología Cristiana*, Città del Vaticano - Barcelona 1972, pp. 203-204, fig. 15. L'ipotesi dello Schlunk è condivisa anche da M. SOTOMAYOR, *La escultura funeraria paleocristiana en Hispania*, in *Actas da la I. Reunión nacional de Arqueología cristiana*, Vitoria 1966, p. 98, n. 45.

²² Cfr. Ws., tav. 190, 2 e *Repertorium*, nn. 750, 894, 1042.

due figurazioni, sebbene siano poste ciascuna in un settore ben distinto, generalmente definito da una cornice, rimangono pur sempre strettamente collegate. Tale legame è accentuato dalla netta disposizione simmetrica, che in questo caso non può certo semplicisticamente risolversi in un puro espediente tecnico, ma va anzi considerata come un vero e proprio mezzo espressivo, poiché richiama l'attenzione dell'osservatore sulla relazione anche concettuale che unisce una scena all'altra. Questo procedimento — che giustamente il De Bruyne ha voluto considerare come una «legge» — assolve a una duplice funzione, in quanto può armonizzare o contrapporre due termini figurativi non solo sul piano materiale ma anche su quello del contenuto.²³

Intorno al secondo-terzo decennio del IV sec. appare un'altra combinazione, che riunisce i tre fanciulli davanti a Nabuchodonosor e l'adorazione dei Magi. In questo caso la giustapposizione simmetrica è maggiormente evidenziata dall'esatta corrispondenza esistente e nel numero dei personaggi che danno vita a ciascuna figurazione e nella loro disposizione. D'altra parte l'iconografia dei tre fanciulli che rifiutano e quella dei Magi è sostanzialmente la stessa; cambia solo il loro atteggiamento; per il resto tutto rimane immutato.

Il più antico esempio della contrapposizione tre fanciulli-Magi è probabilmente quello rappresentato sul già ricordato sarcofago di Marco e Marcelliano. Ambedue le scene, che occupano quasi interamente il registro inferiore, presentano una composizione quinaria e ciascun elemento dell'una trova esatta corrispondenza nell'altra; così a Nabuchodonosor seduto si contrappone la Vergine anch'essa seduta, all'idolo il Bambino, ai tre fanciulli i tre Magi. È una disposizione simmetrica molto accentuata, evidente non solo nello schema complessivo ma anche nei singoli particolari.

Sul sarcofago conservato nella chiesa di S. Trofimo ad Arles²⁴ l'immagine del rifiuto si trova sul registro inferiore della testata sinistra, quella dell'adorazione sul registro superiore del-

²³ L. DE BRUYNE, *Les «lois»...* cit., pp. 133-136.

²⁴ *Ws.*, tav. 242, 1-2; BENOIT, *Sarcophages d'Arles...* cit., n. 45, tav. 17.

la destra. Si ha quasi l'impressione che per porre in correlazione le due scene si sia volutamente scelto un procedimento più complesso rispetto a quello, più semplice, di disporle su una sola testata. Questo del sarcofago arlesiano rimane comunque un esempio unico; negli altri casi la combinazione rifiuto-adorazione trova posto o sulla fronte, come nel sarcofago siracusano di Adelfia²⁵ e in quello di Saint-Guilhem-du Désert,²⁶ ovvero sul coperchio, come si può vedere in due esemplari del Louvre²⁷ e del cimitero di Domitilla.²⁸ Anche nel già ricordato arcosolio di Marco e Marcelliano, databile al quarto-quinto decennio del IV sec., le due scene sono disposte simmetricamente, occupando ciascuna i due settori estremi della volta.

4 - In tutti gli esempi noti la figurazione del rifiuto presenta un particolare che, a nostro avviso, merita la massima considerazione. Si tratta della perfetta identità — sempre e ovunque riscontrabile — tra il volto di Nabuchodonosor e quello dell'idolo. È sorprendente constatare come nell'elaborazione della scena si sia sempre posta la massima cura, affinché i due volti risultassero perfettamente uguali, fin nei minimi particolari. Questa peculiarità è ampiamente testimoniata non solo nei sarcofagi e nella pittura ma anche nelle lucerne fittili. Nel sarcofago di Adelfia all'immagine del re barbato e con diadema, fa riscontro l'idolo anch'esso barbato e diademato; ancora perfettamente identici i due volti ricorrono nel rilievo di Firenze, nell'affresco di Marco e Marcelliano, in quelli di Santa Maria in Stelle, nonché in alcune lampade di terracotta.²⁹

²⁵ Ws., tav. 92, 2; G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*, Città del Vaticano 1949, pp. 218-221; 331-332, n. 156; S. L. AGNELLO, *Il sarcofago di Adelfia*, Città del Vaticano 1956, pp. 39-41, fig. 20.

²⁶ Ws., tav. 289, 1; H. VON SCHOENEBECK, *Ein christlicher Sarkophag aus St. Guilhem*, in «Jahrbuch des deutschen archäologischen Institut» XLVII (1932), pp. 97-125.

²⁷ Ws., tav. 200, 7.

²⁸ *Repertorium*, n. 548.

²⁹ B. MANNA, *Di un'antica lucerna cristiana di Sulmona rappresentante i tre fanciulli di Babilonia*, in «Nuovo Bullettino di archeologia cristiana» XXVII (1921), pp. 101-105, tav. 16; E. LATTANZI, *La nuova basi-*

Dell'identità tra il volto di Nabuchodonosor e quello dell'idolo non fa alcun cenno il testo biblico: *Nabuchodonosor rex fecit statuam auream, altitudine cubitorum sexaginta, latitudine cubitorum sex, et statuit eam in campo Dura provinciae Babylonis* (Dn. 3, 11). In esso, come si vede, si parla soltanto di una colossale statua d'oro e non c'è alcun motivo di supporre che essa riprendesse le stesse sembianze del re. L'enorme simulacro doveva rappresentare una divinità del Pantheon neobabilonese e in particolare sembra potersi identificare con Bel-Marduk. S. Girolamo a questo proposito non sembra avere dubbi, quando, commentando il salmo 145, afferma: *Videamus tres pueri quid dicunt, quando vocat eos Nabuchodonosor et compellit eos ut adorent Bel.*³⁰

Quello dell'identità deve dunque considerarsi come un elemento extrabiblico e, pertanto, il motivo della sua introduzione nell'iconografia crediamo vada ricercato nella particolare situazione politico-religiosa che si andava manifestando tra la fine del III e l'inizio del IV sec. Né ci pare lo si possa ridurre ad un fenomeno puramente materiale, legato all'estro del singolo artefice o all'indirizzo di una determinata bottega. Esso, come abbiamo già sottolineato, è presente in tutte le scene del rifiuto, indipendentemente dall'epoca e dal luogo della loro esecuzione.

5 - Le prime testimonianze della nostra scena risalgono, come abbiamo visto, all'ultimo periodo dell'età tetrarchica, epoca in cui il culto imperiale tocca il suo apogeo. Gli imperatori vengono considerati figli della divinità e, come tali, hanno diritto all'adorazione e cioè alla completa sottomissione dei propri sudditi.³¹ La presenza nella loro onomastica di appellativi come *Io-*

lica paleocristiana di Egnazia, in «*Vetera Christianorum*» IX (1972), p. 149, fig. 28.

³⁰ *Tract. in Ps. 145, 60-62* (G. Morin) CCh 78, 2, 324.

³¹ L. CERFAUX - J. TOUNDRIAU, *Un concurrent du Christianisme. Le culte des souverains dans la civilisation gréco-romaine*, Tournai 1957, p. 377; H. STERN (*Remarks on the «Adoratio» under Diocletian*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*» XVII [1954], pp. 184-189) afferma, sulla scorta degli storici del IV sec., che soltanto sotto Diocleziano l'*adoratio* diventa una cerimonia ufficiale.

vius e *Herculius*, attribuiti rispettivamente a Diocleziano e Massimiano, testimonia eloquentemente l'ormai acquisita rivendicazione di una discendenza divina, estensibile anche agli eventuali successori. Essi sono la manifestazione della divinità, la stessa organizzazione dell'Impero è considerata come immagine del mondo degli dei; annualmente, perciò, viene commemorata la loro epifania.³² Le pretese divine degli imperatori si esasperano in occasione della persecuzione. Diocleziano, rinnovando il tentativo di Decio, impone ai sudditi di sacrificare agli dei dell'Impero. Le comunità vivono nell'attesa di grandi sconvolgimenti e l'attuarsi dei provvedimenti imperiali, che cercano di minare alla base l'organizzazione stessa della Chiesa, consolidano la convinzione dell'avvento dell'Anticristo. La visione giovannea di *Apoc.* 13, 15 sembra realizzarsi: *Et datum est illi ut daret spiritum imagini bestiae, et ut loquatur imago bestiae et faciat ut quicumque non adoraverint imaginem bestiae, occidantur*; in essa è sviluppata la prefigurazione di *Dn.* 3, 5-6: *In hora, qua audieritis sonitum tubae et fistulae et citharae, sambucae et psalterii et symphoniae et universi generis musicorum, cadentes adorate statuam auream, quam constituit Nabuchodonosor rex. Si quis autem non prostratus adoraverit, eadem hora mittetur in fornacem ignis ardentis.*

È in tale atmosfera politico-religiosa che nascono le prime rappresentazioni con la scena del rifiuto. Già precedentemente e in circostanze analoghe, l'episodio dei tre fanciulli davanti a Nabuchodonosor s'era colorito di drammatica attualità. Nell'imminenza della persecuzione di Massimino il Trace, Origene vedeva concretizzarsi la vicenda narrata dal profeta Daniele. Come i tre giovani erano divenuti per la comunità modello di eroismo e fede, così Nabuchodonosor viene assunto quale prototipo del persecutore: «Non soltanto allora Nabuchodonosor eresse la statua d'oro, non allora soltanto minacciò Anania, Azaria

³² Si veda in proposito W. SESTON, *Jovius et Herculus ou l'«épiphane» des Tétrarques*, in «Historia» I (1950), pp. 257-266 e H. MATTINGLY, *Jovius and Herculus*, in «The Harvard Theological Review» XLV (1952), pp. 131-134.

e Misaele di gettarli nella fornace, se avessero rifiutato di adorare; anche oggi Nabuchodonosor parla lo stesso linguaggio a noi che siamo i veri Ebrei».³³ Se al tempo di Origene l'eco di tali avvenimenti viene accolta solo nella letteratura, ora, nell'ultimo periodo della tetrarchia, trova un chiaro riflesso anche nell'iconografia.

In questa prospettiva l'identità re-idolo assume valore di elemento caratterizzante, poiché sottolinea in forma esplicita l'atteggiamento chiaramente polemico delle comunità cristiane nei confronti del culto imperiale. Rifiutare l'adorazione all'idolo — rappresentato nelle stesse fattezze dell'imperatore — equivaleva in sostanza a rinnegare la concezione divina del potere imperiale. L'allusione generica del testo biblico viene circostanziata; ad essa subentra il riferimento immediato, l'affermazione perentoria. È così che alla statua d'oro di Nabuchodonosor si sostituisce il busto dell'imperatore.

Il concetto espresso nella figurazione del rifiuto trova un chiaro riscontro in un altro tema iconografico, che ha le sue prime attestazioni proprio nell'epoca della persecuzione diocleziana. Si tratta dell'immagine della regalità del Cristo, elaborata in netta antitesi all'iconografia ufficiale, che esalta la *maiestas* del potere imperiale. Il *Christus Magister* — come giustamente rileva il Testini — prende l'aspetto di un re, accanto al quale si dispongono gli apostoli in piedi.³⁴ Siamo di fronte ad una convergenza di contenuti, espressione unitaria dei sentimenti di una comunità, protagonista non secondaria di un periodo storico cruciale, qual è quella che portò all'avvento dell'Impero cristiano.

³³ *Exhortatio ad martyrium* 33 (P. Koetschau) GCS 22, 1, 28.

³⁴ P. TESTINI, *Osservazioni sull'iconografia del Cristo in trono fra gli apostoli*, in «Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte», n.s. XI-XII (1963), p. 252.