

Laura Chinellato

Quando Maria era Giuseppe, Elia, Michea... Ragionamento su un soggetto femminile dell'ara di Ratchis, erroneamente interpretato dalla critica



Fig. 1 Altare di Ratchis (737-744), Museo Cristiano di Cividale del Friuli.

San Giuseppe, Tassia (madre di Ratchis), una fantesca, Ratperga (moglie di Ratchis), una figurina simbolica, il profeta Balaam, il profeta Isaia o Michea: personaggi storici e biblici, figure maschili e femminili, allegoriche e non, sono le molte attribuzioni che gli studiosi hanno dato, anche con deboli giustificazioni, alla 'misteriosa figura' che nell'altare di Ratchis (737-744, Cividale del

Friuli, Museo Cristiano) si erge dietro il trono della Vergine, presso la scena dell'Adorazione dei Magi¹ (figg. 1, 4).

Se già a Ottocento inoltrato, Raffaele Garrucci aveva individuato in tale figura una «donna velata»², fino a pochi decenni fa alcuna critica ha insistito ancora nell'identificare tale immagine con un personaggio maschile, preferibilmente con un profeta biblico, per coerenza con la consueta iconografia paleocristiana. In tale variegato quadro interpretativo ci è sembrato utile sviluppare un'apposita argomentazione su questo tema, non certo per abbattere o sminuire tesi già espresse, quanto per offrire ulteriori spunti interpretativi, il più possibile ancorati ad un approccio filologico.

¹ Gli autori di tali identificazioni sono, in ordine di citazione: STUROLO 1772, p. 235; EITELBERGER 1857, p. 13; DARTEIN 1865-82, p. 15; GRION 1899, p. 400; CECHELLI 1918, p. 14; KIRSCHBAUM 1954, pp. 129-171; DE FRANCOVICH 1961, p.174 e p. 218. Il solo Testini ha osservato che l'identificazione della figurina dell'Adorazione dell'ara con un profeta o con san Giuseppe rappresenterebbe un'indubbia eccezionalità e atipicità nel panorama iconografico del sec. VIII (TESTINI 1972, pp. 336-338).

² GARRUCCI 1880, p. 29.

Il tema presentato a Udine l'8 marzo 2013, nella bella cornice di Torre di Porta Villalta, all'interno di *Archeologia in rosa*, iniziativa promossa dalla sezione udinese della Società Friulana di Archeologia, sarà sviluppato nel presente scritto a partire da una descrizione e commento iconografico della scena dell'Adorazione dei Magi in cui si colloca la figura; quindi, si ci soffermerà sulla 'misteriosa figurina' anche per comparazione con le altre figure scolpite sull'importante monumento longobardo (fig. 1), con iconografie altomedievali dell'Adorazione e con fonti teologiche dell'epoca³.



Fig. 2 Altare di Ratchis, Ascensione di Cristo.

Fig. 3 Altare di Ratchis, Visitazione di Maria ad Elisabetta.



Fig. 4 Altare di Ratchis, Adorazione dei Magi.

Fig. 5 Leòn, chiesa di S. Isidoro, particolare di Pila visigota, secc. VI-VII (da PIJOAN 1955-61).

³ Sono molto grata all'organizzazione di *Archeologia in rosa* ed in particolare alla dott.ssa Alessandra Gargiulo per avermi offerto la possibilità di divulgare questo argomento affrontato in un capitolo della mia tesi di laurea e solo marginalmente pubblicato (CHINELLATO 2003-2004; CHINELLATO 2004, pp. 17-18).

Descrizione. La scena evoca la ricorrenza che il calendario cristiano celebra ogni 6 di gennaio: la visita dei maghi venuti dall'Oriente a Gesù, ancora bambino (fig. 4).



Fig. 6 Altare di Ratchis, particolare dell'Adorazione dei Magi con la piccola figura femminile a lato di Maria.

I tre Magi camminano uno dietro l'altro verso la Vergine, lasciando alle spalle una porzione di ramo di palma; indossano un berrettino cilindrico e una corta tunica, stretta ai fianchi da una cintura; hanno calzoni ricchi di pieghe, cinti ai polpacci da fasce infilate nei calzari⁴. I tre uomini protendono le braccia verso il Bambin Gesù e gli offrono recipienti contenenti dei grani. Il mago più vicino a Cristo si inchina in segno di devozione; contemporaneamente, il piccolo Gesù, seduto in grembo a Maria, protende la sua mano destra, mentre con la sinistra regge il rotulo dei Vangeli. Il piccolo Cristo indossa una tunica plissettata che ha alla base una stretta balza ricamata; i suoi capelli discriminati in mezzo ed il nimbo crucifero

ripropongono il tipo di Cristo adulto, scolpito sul prospetto frontale (fig. 2).

Maria siede al di sotto di un arco, su una sedia di legno impagliata, dotata di pedana e di alto schienale; ha il capo nimbato e la sua fronte è caratterizzata da una croce equilatera. La madre di Cristo indossa tunica, sopravveste e sul capo un velo. La sua veste è molto simile a quella del figlio, sebbene appaia ricamata anche sullo scollo; una cintura di corda ferma in vita la sopravveste.

Al di sopra della scena, in un cielo costellato da tre rose-stelle, un angelo vola orizzontale additando al piccolo Gesù.

All'estrema destra, a lato della Vergine, vi è un sesto personaggio: si tratta di una figura femminile, proporzionalmente più piccola rispetto agli altri e

⁴ Per una dettagliata descrizione dei capi d'abbigliamento dei soggetti scolpiti sull'ara di Ratchis si veda MUTINELLI 1965.

lievemente sollevata dal suolo; come Maria, indossa tunica e sopravveste, e come lei porta un velo sul capo; la sua mano sinistra è adagiata sul petto, mentre la destra scivola verso la cintola che le cinge i fianchi. Sotto i suoi piccoli piedi, orientati verso il fulcro della scena, è stato scolpito un ciuffo vegetale con petali appuntiti, lievemente ricurvi, impreziosito all'apice da una sorta di gemma.

Alla base della lastra tre mezze rosette cordonate, inframezzate da un elemento gigliato decorano la pavimentazione dell'intera scena.

Tutti i personaggi ad eccezione dei Magi hanno volti frontali e, come sugli altri rilievi dell'ara, Gesù e Maria appaiono proporzionalmente più grandi.

La lastra é incorniciata dal motivo dell'astragalo a bambù⁵ e da quello a matassa.

Iconografia. Nella scena viene raffigurato quanto narrato nel Vangelo di Matteo (Mt. 2,1-12): l'omaggio e saluto dei sacerdoti pagani a Cristo, ancora bambino. Questa scena fu raffigurata fin dai primi secoli del Cristianesimo, nei cicli cimiteriali ed esprime, con un significato più ampio, il riconoscimento da parte dell'umanità della divina natura di Cristo e della sua universale regalità; inoltre, l'Incarnazione di Cristo e l'inizio di una nuova era⁶.

L'iconografia dell'*Adorazione dei Magi* fu rappresentata con una certa sistematicità nei secc. IV-V, come segno di conversione dei pagani e deriva dall'arte imperiale romana: dalle scene dei tributi che i popoli sottomessi e sconfitti recavano al loro imperatore⁷. I



Fig. 7 Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Fibula d'oro da Medellín, Adorazione dei Magi, sec. VI (da RIPOLL LÓPEZ 1993).

⁵ Secondo la definizione di Arslan (L'ORANGE 1979, p. 70).

⁶ THÉREL 1973, pp. 134-140; WEIS 1970, p. 540.

⁷ L'ORANGE 1979, p. 79.

soggetti scolpiti sull'ara si rifanno ad una nota iconografia di sec. IV, ispirata ai Vangeli apocrifi e ampiamente rappresentata su mosaici, pitture, sarcofagi e arte minuta, quale, ad esempio, la fibula d'oro di Medellin (sec. VI), custodita al Museo Arqueológico Nacional di Madrid (fig. 7). Come stabilito da papa Gregorio Magno, i Magi sono in numero di tre; appaiono di profilo e indossano un copricapo cilindrico e vesti che designano la comune origine asiatica⁸. Tutti e tre porgono al Bambin Gesù una sorta di piatti ovali, contenenti dei grani, assimilabili alle ceste che gli stessi personaggi offrono sul ciclo musivo dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore, a Roma⁹.



Fig. 8 Washington, Dumbarton Oaks Collection, Encolpio d'oro bizantino, sec. VI (da YEROULANOU 2000).

Il tipo del bambino non più neonato che Maria tiene in grembo è iconografia sorta nel sec. IV, in seguito alle opinioni di sant'Epifanio, il quale osservò che Erode fece uccidere tutti i bambini di età superiore ai due anni e che, quindi, i

⁸ Per l'iconografia dei Magi si veda LECLERCQ 1931; CECHELLI 1943, p. 6. Il copricapo è stato variamente descritto dalla critica: Garrucci lo definì un «pileo orientale», Grion «un breve camauro»; Cecchelli ne rilevò la stranezza, poiché sembra un «pileo frigio, ma di tal forma che, nella parte larga, parrebbe un turbante, ed osservando insieme il cono superiore, si crederebbe una mitra» (GARRUCCI 1880, p. 29; GRION 1995, p. 28; CECHELLI 1943, p. 11).

⁹ Assai discordante è l'interpretazione che gli storici hanno dato di ciò che i Magi porgono al Bambin Gesù sull'ara di Ratchis: Sturolo vi vide «come un piatto ovale»; Grion delle «corone»; il Paschini «come delle patere»; Cecchelli «uno scrigno ovale in cui si scorgono i grani d'incenso»; infine, Brozzi precisò che trattasi di «corone trionfali» (STUROLLO 1772, p. 236; GRION 1895, p. 28; PASCHINI 1910, p. 9; CECHELLI 1918, p. 10; BROZZI 1951, p. 6).

Magi non potevano aver visto a Betlemme un neonato¹⁰. Quest'iconografia è ampiamente attestata sui rilievi dei sarcofagi ravennati, quali quelli di San Giovanni e Isaccio, custoditi nelle chiese di San Giovanni Evangelista e di San Vitale.

Diversamente dai Magi, Maria è rappresentata seduta e parzialmente di profilo, in quanto ha il busto e il volto ruotati verso il guardante. Una simile iconografia di figura femminile con bambino assisa su un alto trono fu elaborata in ambito egizio e caldeo, e deriva dall'antica raffigurazione della madre col figlio, assimilata anche nei miti greci¹¹. L'alto trono in legno su cui siede Maria è molto simile a quello sbalzato sull'encolpio aureo bizantino custodito alla Dumbarton Oaks di Washington (sec. VII) e a quello raffigurato sui rilievi lapidei visigoti di San Isidoro di Leòn (secc. VI-VII), dove ritroviamo anche un medesimo angelo in volo orizzontale (figg. 5, 8).

Nell'altare di Ratchis, Maria siede sotto un elemento arcuato che è stato variamente interpretato come schienale arrotondato della sedia o come archivolto di sfondo. Per analogia con l'impaginazione della scena della Visitazione (fig. 3) e per la presenza dei piccoli capitelli alla base dell'arco, ci sembra corretto interpretare questo elemento come un arco svincolato dalla struttura del trono che delimita uno spazio di regalità e protezione spirituale¹². Coerentemente all'iconografia orientale diffusasi molto presto, la madre di Cristo indossa una tunica, mantello e sul capo un velo, attributo di modestia e virtù¹³. Una simile veste ampiamente plissettata e fasciante di tipo orientale compare anche presso il medesimo soggetto ritratto su alcune fibule di epoca longobarda¹⁴. Similmente alla scena della *Visitazione di Maria ad Elisabetta* ritratta sull'altra lastra dell'ara, Maria porta incisa sulla fronte una croce, sigillo del Dio Vivente nella visione giovannea.

¹⁰ LECLERCQ 1931, coll. 991-992.

¹¹ LECLERCQ 1931, col. 984.

¹² COOPER 1987, p. 100.

¹³ HEINZ MOHR 1984, p. 346; BISCONTI 2000, p. 300.

¹⁴ Si veda ÅBERG 1923, p. 118, fig. 229; HÜBENER, 1975, p. 128.

Come osservato da Gaberscek, l'angelo che vola orizzontale al di sopra dei Magi si riscontra in molte opere copte e presso iconografie diverse da quelle dell'Adorazione dei Magi¹⁵.

All'estremità sinistra della lastra si scorge un ramo di palma che per le sue caratteristiche di robustezza e bellezza, significa vittoria, rinascita e immortalità. Nella simbologia biblica essa rappresenta il giusto e la vittoria del giusto, poiché «*Justus ut palma florebit*» (Ps 91, 13)¹⁶.

Sul cielo stanno perfettamente allineate tre stelle-fiore, molto simili alla porzione centrale degli astri stilizzati nel ciclo musivo del Mausoleo di Galla Placidia, a Ravenna. Nel contesto di questa scena, le tre stelle hanno ognuna una specifica collocazione: quella di sinistra si pone in corrispondenza dei Magi, quella mediana sta sopra il capo del Bambin Gesù e quella di destra è in asse con la piccola figura femminile, scolpita a lato della Vergine¹⁷. La stella più a sinistra è la cometa che guidò i Magi nel cammino verso Betlemme (Mt 2,9-10) e se nelle religioni precristiane significava l'evento cosmico che precede la nascita di ogni figlio di Dio, nel racconto biblico essa esprime volontà divina e l'alleanza con Cristo¹⁸.

Il motivo ornamentale delle mezze rosette cordonate, cadenzate da punte di giglio, scolpite alla base della lastra è anch'esso di derivazione orientale; si riscontra nel sec. VI presso i rilievi della basilica *maior* di Salona e con maggiore sistematicità nel corso dei secc. VIII-IX. Nel contesto della nostra scena questo ornamento suggerisce, secondo i principi della prospettiva rovesciata, il decoro della pavimentazione.

L'insistenza in questa scena del numero tre che si esprime tramite le mezze rosette, i gigli con apici tripartiti e gli astri del cielo pare funzionale ad un messaggio di perfezione e compimento, sottesi anche dal dogma trinitario¹⁹.

¹⁵ L'autore ricorda il parallelo iconografico col disco argenteo da Akhmin, un rilievo con Daniele nella fossa dei leoni del Museo di Istanbul ed il medaglione argenteo di Schapbach (Baden) (GABERSCEK 1973, p. 61 e nota 49).

¹⁶ HEINZ MOHR 1984, p. 259.

¹⁷ Per il significato della stella posta sul capo del Bambin Gesù si veda HEINZ, MOHR 1984, p. 325 e LECLERCQ 1907b, col. 3016. Testini per primo notò che la stella sul capo della figura posta dietro il trono di Maria è da mettersi in relazione con la figura collocata sotto (TESTINI 1972, pp. 337-338).

¹⁸ LECLERCQ 1907a, fig. 503; LECLERCQ 1931, fig. 7496.

¹⁹ CABROL 1936, col. 1465; HEINZ MOHR 1984, pp. 246-249.

La piccola figura scolpita a lato dell'Adorazione dei Magi

Come osservò Cecchelli, la piccola figura scolpita a lato dell'*Adorazione dei Magi* è una figura femminile²⁰:



Fig. 9 Particolare della piccola figura femminile scolpita sull'ara di Ratchis.

come lei porta sul capo un velo dal quale fuoriescono i capelli discriminati nel mezzo, molto probabilmente raccolti sulla nuca (fig. 9). La piccola figura si erge in piedi, dietro il sedgio di Maria e ha volto frontale, come tutti i personaggi sacri, raffigurati sull'ara: il Cristo e gli angeli dell'*Ascensione* scolpita sul fronte dell'ara (fig. 2), la Vergine ed Elisabetta della *Visitazione di Maria ad Elisabetta* (fig. 3), Gesù Bambino, Maria e gli angeli dell'*Adorazione dei Magi*²¹. La donna ha corporatura minuta, molto simile a quella del piccolo Cristo in braccio alla madre, e si inserisce quasi ad 'incastro' nello stretto binario, delimitato a destra dalla bordura dell'astragalo a bambù e a sinistra dallo schienale della sedia. La figurina è sollevata

dal suolo, in asse con una rigogliosa pianta simile a un giglio, scolpita ai suoi piedi, e con un fiore-stella esapetalo, posto sopra il suo capo. Questa figura parrebbe aliena alla scena dell'Adorazione, se non fosse per un piccolo indicatore visivo: i suoi piedi sono orientati a sinistra, proprio verso l'adiacente Epifania. Tale indicatore non è marginale, come non lo è nella *Visitazione di Maria ad Elisabetta*, dove i minuti piedi delle due donne volti gli uni verso gli altri sottolineano l'avvicinamento di Maria ad Elisabetta.

Quale significato assume questo indicatore visivo nell'*Adorazione* dell'ara?

²⁰ CECHELLI 1943, p. 8.

²¹ Sulla frontalità dei personaggi sacri e il debito che l'iconografia cristiana ha nei confronti dell'arte antica si veda WESSEL 1971, pp. 586-593.

Tutte le scene scolpite sull'altare di Ratchis sono state allestite con una precisa logica in quanto è stato previsto che *in primis* venisse letta l'epigrafe posta alla sommità, ruotando, quindi, intorno all'opera in senso antiorario a partire dalla lastra frontale; successivamente, conclusa la lettura dell'epigrafe, che venisse ripercorso il perimetro dell'altare in senso inverso per osservare le scene. Infatti, ruotando in senso orario dal punto in cui si conclude la lettura dell'epigrafe, le scene si presentano secondo l'ordine cronologico del racconto evangelico: *Visitazione di Maria ad Elisabetta, Adorazione dei Magi, Ascensione di Cristo*. Avviene così che, provenendo dal retro dell'altare, si incontra come prima immagine dell'*Adorazione dei Magi* proprio la nostra minuta figura femminile, apparentemente isolata dal contesto, se non fosse per il piccolo indicatore dei suoi piedi.

Come Maria, questa figurina indossa in vita una cintura, accessorio presente in alcuni passi della Bibbia (Ps. 17,33; Mt. 1,6; Lc. 12,35-36) e che gli esegeti medievali Pseudo Sofronio, Simeone di Tessalonica e Niceta interpretarono come segno di responsabilità e di incarico spirituale, come simbolo di forza spirituale e sobrietà, come valore del servizio²². Il velo posto sul capo indica, come per Maria, verginità e matrimonio mistico con Dio²³.

La corporatura minuta di questo personaggio ci induce a ritenere che non si tratti di una persona adulta, ma di una giovane fanciulla. Questa giovane donna compie con le mani una precisa gestualità, quasi sempre trascurata dalla critica: ha il braccio sinistro piegato a novanta gradi e la mano aperta, appoggiata sul petto; la mano destra è, invece, protesa verso la cintola e si posa, anch'essa aperta, sulla zona del ventre. Le Goff definì il Medioevo una «civiltà del gesto» e come specifica Schmitt la gestualità dei personaggi non è aspetto trascurabile, ma elemento paralinguistico e connotativo di ciò che le figure esprimono, rappresentano, dicono; «il Cristianesimo, religione del Verbo e della predicazione, è stato subito sensibile al valore simbolico della mano, nonché alle sue funzioni comunicative»²⁴. Riguardo ciò, Gregorio di Nissa dichiarò che «le azioni che compiono le mani costituiscono un supporto

²² PALLAS 1995, pp.750-752.

²³ LECLERCQ 1953, col. 3102.

²⁴ SCHMITT, 1990 pp. 4, 49.

necessario all'eloquio. È per questo che, se qualcuno dice che le mani sono state conferite alla natura dotata di linguaggio al fine di parlare, non si allontana poi molto dal vero [...] Gli uomini parlano tramite le lettere dell'alfabeto, ma di fatto, in un certo senso, comunicano attraverso le mani le quali colgono le voci stesse tramite le note delle lettere»²⁵.

Sebbene De Francovich abbia sostenuto che la mano sinistra della nostra



Fig. 10 Vaticano, Grotte Vaticane particolare del sarcofago di Giugno Basso, sec. IV (da BOTTARI 1966).

figurina additi all'adiacente *Visitazione del Magi*²⁶, si osserva che il palmo è aperto sul petto e che le dita non sono unite come quelle dell'angelo in volo che nella stessa scena indica il piccolo Gesù. Sembrerebbero questi dettagli trascurabili, però, come sottolinea Testini, nell'arte cristiana ogni elemento, anche minimo, è sempre funzionale a un messaggio preciso²⁷. Si ricordi, inoltre, come gli elementi del rilievo che oggi ci sembrano secondari erano un tempo molto più evidenti ed enfatizzati dalla policromia che in origine rivestiva la superficie²⁸. Seppur notevolmente irrigidita dallo stile del

lapidario, la mano sinistra del personaggio femminile, scolpito sull'ara può essere assimilata a quella del profeta Daniele, ritratto nel sarcofago di Giugno Basso: il braccio sollevato verso il petto, associato allo sguardo rivolto verso

²⁵ Gregorio di Nissa, *De hominis opificio* citato in SCHMITT, 1990 p. 49.

²⁶ DE FRANCOVICH 1961, p. 174.

²⁷ «[...] perché l'esperienza insegna quanto incline sia l'arte cristiana delle origini a comporre figurativamente il suo linguaggio simbolico e paradigmatico servendosi in genere di tipi generici con attributi e elementi caratterizzanti atti a renderli otticamente comprensibili» (TESTINI 1972, p. 282).

²⁸ CHINELLATO, COSTANTINI 2005; CHINELLATO, COSTANTINI 2006.

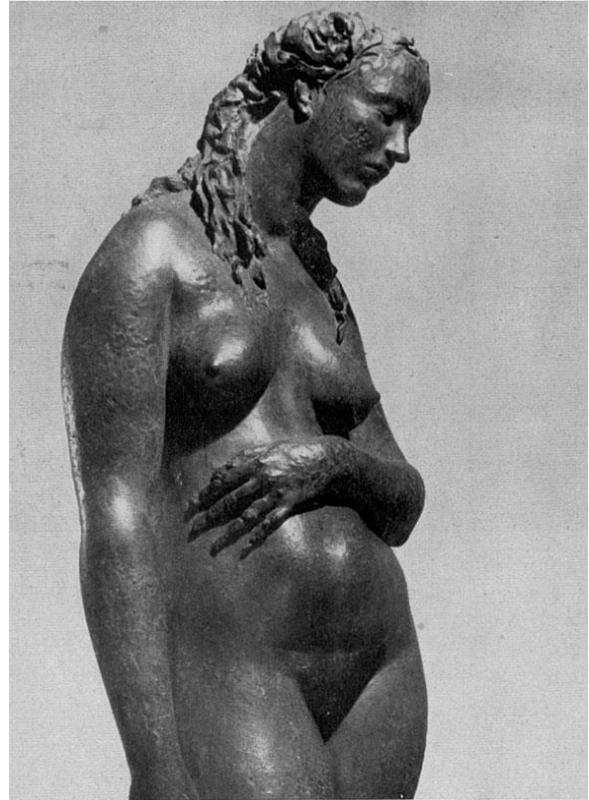


Fig. 11 Kiliçukur (Cappadocia), cappella rupestre, particolare del ciclo sul concepimento e nascita della Vergine, secc. IX-XI (da GRABAR 1999).

Fig. 12 Venezia, Cà Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Francesco Messina, *Eva*. 1948.

l'alto esprime qui accettazione, chiamata e disponibilità, ed è la medesima gestualità che compiono i chierici durante il giuramento²⁹ (fig. 10).

Secondo un consolidato codice comunicativo la mano destra è quella che trasmette il messaggio prioritario; è quella che, come avviene ancor oggi, si impiega per benedire, salutare, accogliere, scrivere...³⁰ Nella minuta figura femminile dell'ara essa è tesa verso il ventre, zona del corpo che nella cultura orientale significa sede della vita³¹. Il medesimo significato assume, infatti, la mano destra di Gioacchino posta sul ventre di Anna, negli affreschi di Kizilçukur, in Cappadocia, vagamente datati tra i secc. IX e XI e, nello stesso ciclo, la mano che due giovinette pongono sul ventre della Vergine Maria (fig.

²⁹ SCHMITT 1995, p. 592.

³⁰ Schmitt ricorda che quasi tutti i gesti hanno un linguaggio universale, codificato, immutabile all'interno dello stesso gruppo di appartenenza; che esso permane anche a distanza di secoli al punto che quando cade in disuso continua a vivere nel linguaggio metaforico verbale (SCHMITT 1990, pp. 10-11).

³¹ COOPER 1987, p. 319.

11). In epoca moderna, la stessa gestualità della mano sul ventre di *Eva*, scultura di Francesco Messina, allude alla progenie e al monito rivolto da Dio alla donna: «con dolore partorirai» (Gn 3.16) (fig. 12).

Ne consegue che anche nella figura femminile, raffigurata a lato dell'Epifania e del Bambin Gesù, la mano destra indica la sede ove si origina la vita: l'utero ove prende forma e si sviluppa ogni nuova creatura, dopo il concepimento³². Questo significato dialoga con la simbologia della stella esapetala presente sul capo della figurina, in quanto il sei che in sant'Agostino indica creazione è cifra simbolica di perfezione e compimento³³.

Analizzando l'asse stella-figura femminile-pianta, si osserva che la vegetazione che si erge rigogliosa sotto i piedi della nostra figura non è diversa da quella scolpita nella scena della *Visitazione* che ha terminazione apicale, uguale ai gigli che inframezzano le tre mezze rosette scolpite alla base; che ha foglie appuntite e carnose, e un bocciolo simile a una mandorla; che è, quindi, un giglio stilizzato, pianta che simboleggia purezza, innocenza e verginità, virtù ribadite anche dalla cintura e dal velo che la figurina indossa³⁴.

Riassumendo, la figura femminile ha vesti simili a Maria e ha la frontalità che caratterizza tutti i personaggi sacri, scolpiti sull'altare, quindi è anch'essa figura sacra; è una giovane vergine la cui purezza è ribadita dal velo indossato sul capo, dalla cintura e dal sottostante giglio; addita al ventre sede di una nuova vita, con atteggiamento di umiltà; ha sul capo una stella che indica protezione divina, perfezione e compimento.

A nostro avviso tutti questi elementi ci portano ad identificare la piccola vergine con una figura simbolica di Maria, se non con Maria stessa che, come

³² Pochi sono gli studiosi che hanno messo in relazione questa gestualità con un messaggio di fecondità. Tra questi è bene ricordare Nazzi e Blason Scarel. Il primo ritenne che la figurina racchiuda un messaggio di auspicio per il popolo longobardo, etnia in estinzione (NAZZI 1985, p. 25). Blason Scarel ha invece posto la figurina in stretta relazione con l'angelo in volo, scorporando i due soggetti dall'*Adorazione* e proponendo che essi rappresentino un'*Annunciazione*, in nome di «consuetudini ben note nell'arte paleocristiana tarda [...] che, per mancanza di spazio, portavano gli artisti a giustapporre scene diverse, ma congruenti "innestandole" anche una nell'altra in modo disinvolto, e antepoendo –soprattutto in quel periodo- sempre la comunicazione all'estetica» (BLASON SCAREL 2012, p. 104). Sebbene apprezzabile, l'intuizione di Blason Scarel confuta la chiarezza comunicativa riscontrata nell'arte cristiana da altri studiosi (vedasi nota 27 del presente contributo) e la coerenza iconografica da noi rilevata.

³³ COOPER 1982, p. 197; HEINZ MOHR 1984, p. 248.

³⁴ HEINZ MOHR 1984, p. 172; COOPER 1982, p. 136.

narrato nei protovangeli di Giacomo e dello Pseudo-Matteo, e nel Libro sulla natività di Maria, fu allevata nel tempio fin da piccola e visse l'Incarnazione quando era quasi una bambina³⁵.

La questione della verginità di Maria, uno dei più antichi dogmi mariani, ampiamente sostenuto dalla patristica, fu indicato da Gregorio di Nissa e da Agostino come espressione di un voto di castità e funse da modello per le vergini che consacravano la propria vita a Dio³⁶.

Forse proprio un voto di castità rappresenta la nostra figura col suo atteggiamento servile e di giuramento, mentre con la destra indica il ventre, sede della vita? Ad una risposta affermativa ci condurrebbero quasi tutti gli elementi se non fosse che la pianta scolpita sotto i piedi delle figura si erge rigogliosa, in asse con la stella esapetala, segnalando, come avviene nella scena della *Visitazione di Maria ad Elisabetta*, che il divino concepimento si è compiuto. Ne consegue che questa figurina molto probabilmente rappresenta, contemporaneamente, la verginità di Maria e la sua divina maternità, altro importantissimo dogma mariano, proclamato al Concilio di Efeso (431) e attestato come festa in Oriente, proprio entro la prima metà del sec. VIII³⁷.

Nel contesto della scena, quindi, la piccola figura femminile, scolpita a lato di Maria è un'indispensabile 'chiave di lettura' per comprendere il significato profondo dell'Epifania verso la quale ella orienta i suoi piccoli piedi; inoltre, per cogliere il mistero dell'Incarnazione sotteso nell'Adorazione dei Magi nella quale lei si inserisce.

³⁵ CRAVERI 1969, pp. 13, 72, 220.

³⁶ SÖLL 1984, coll. 2106-2107.

³⁷ LECLERCQ 1932, coll. 2040.

Bibliografia

- ÅBERG 1923 = N. ÅBERG, *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala.
- BISCONTI 2000 = F. BISCONTI (a cura di), *Temi di iconografia paleocristiana*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano.
- BLASON SCAREL 2012 = S. BLASON SCAREL, *Oro et "observo". Immagini e simboli di età altomedievale in alcune opere sacre del cervignanese*, in F. Tassin (a cura di), *Sarvignan*, LXXXIX congresso della Società filologica friulana, 30 settembre 2012, Udine, pp. 77-108, in part. *Appendice. Cividale del Friuli: l'Annunciazione nascosta*, pp. 101-108.
- BOTTARI 1966 = S. BOTTARI (a cura di), *Dal paleocristiano al romanico*, Bologna.
- BROZZI 1951 = M. BROZZI, *L'altare di Ratchis nella sua interpretazione simbologica* in "La porta orientale", 9-10 settembre-ottobre, pp.3-15.
- CABROL 1936 = F. CABROL, s.v. *Nombres*, in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, X.2, éd. Fernard Cabrol, Henri Leclercq, Paris, coll. 1465-1469.
- CABROL, LECLERQ 1907-1953 = F. CABROL, H. LECLERQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris.
- CECHELLI 1918 = C. CECHELLI, *Arte barbarica cividalese*, in "Memorie Storiche Forogiuliesi", XIII (1917), pp. 1-24.
- CECHELLI 1920 = C. CECHELLI, *I monumenti di Cividale durante l'invasione austriaca*, in "Rassegna Italiana", XXIX, pp. 3-5.
- CECHELLI 1943 = C. CECHELLI, *I monumenti del Friuli dal secolo IV al'XI*, Milano-Roma.
- CHINELLATO 2003-2004 = L. CHINELLATO, *L'Altare di Ratchis*, Tesi di laurea, relatore: Prof. Valentino Pace, a.a. 2003-2004, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali.
- CHINELLATO 2004 = L. CHINELLATO, *L'altare di Ratchis. Nota storica ed iconografia*, in "Vultus Ecclesiae", 5 (2004), pp. 9-21.
- CHINELLATO 2010 = L. CHINELLATO, *L'Altare di Ratchis*, in V. PACE (a cura di), *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008, Udine, pp. 83-91.

- CHINELLATO 2012 = L. CHINELLATO, *Il battistero di Callisto, l'altare di Ratchis e i marmi del Museo Cristiano. Spunti per una rilettura*, in "Forum Iulii", XXXV (2011), pp. 59-84.
- CHINELLATO, COSTANTINI 2005 = L. CHINELLATO, M.T. COSTANTINI, *L'altare di Ratchis, L'originaria finitura policroma: prospetto frontale e posteriore*, in "Forum Iulii", XXVIII (2004), 2005, pp. 134-156.
- CHINELLATO, COSTANTINI 2006 = L. CHINELLATO, M.T. COSTANTINI, *L'altare di Ratchis: proposta per la ricostruzione dell'originaria finitura policroma*, in "Vultus Ecclesiae", 6 (2005), pp. 7-17.
- CHINELLATO, COSTANTINI, MANZATO 2009 = L. CHINELLATO, M.T. COSTANTINI, D. MANZATO, *L'altare di Ratchis: il restauro, le indagini scientifiche e le acquisizioni tridimensionali*, in "Forum Iulii", XXXII (2008), pp. 102-132.
- COOPER 1987 = J.C. COOPER, *Dizionario dei simboli*, Padova (ed. orig. *An illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, by Thames and Hudson Ltd., London 1982).
- CRAVERI 1969 = M. CRAVERI (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Torino (per le citazioni ci si attiene alla ristampa del 1990).
- DE FRANCOVICH 1961 = G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente e Oriente nei secoli VII e VIII D.C.*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, I, Roma, pp. 173-236.
- DERTEIN 1865-1882 = F. DE DARTEIN, *Etude sur l'Architecture Lombarde, les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris.
- Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, Casale Monferrato 1983-1984.
- EITELBERGER 1857 = R. EITELBERGER, *Cividale in Friaul und seine Monumente*, Wien.
- GABERSCEK 1973 = C. GABERSCEK, *Note sull'altare di Ratchis*, in "Memorie Storiche Forogiuliesi" LIII (1973), pp. 53-72.
- GARRUCCI 1880 = R. GARRUCCI, *Sculture non cimiteriali*, in *Storia dell'arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, VI, Prato.
- GRABAR 1999 = A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medio Evo*, Milano.

- GRION 1895 = G. GRION, *L'arca del duca Ratchis nel S. Martino di Cividale*, in *Pagine Friulane*, VIII, 2, pp. 26-30.
- GRION 1899 = G. GRION, *Guida storica di Cividale e del suo distretto*, Cividale.
- HEINZ MOHR 1984 = G. HEINZ MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano.
- HÜBENER 1975 = W. HÜBENER, *Die Goldblattkreuze des frühen Mittelalters herausgegeben*, Bühl-Baden.
- KIRSCHBAUM 1954 = E. KIRSCHBAUM, *Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen*, in "Römischen Quartalschrift", IL, pp. 129-171.
- L'ORANGE 1979 = H.P. L'ORANGE 1979, *La scultura in stucco e in pietra del Tempietto di Cividale* in L'ORANGE H.P., THORP J., *Il tempietto longobardo di Cividale*, Acta ad Archeologia et Artium Historiam Pertinentia, VII, 1-3, Roma 1977-1979, VII, 3.
- L'ORANGE, THORP 1977-1979 = H.P. L'ORANGE, J. THORP, *Il tempietto longobardo di Cividale*, Acta ad Archeologia et Artium Historiam Pertinentia, VII, 1-3, Roma.
- LECLERCQ 1907a = H. LECLERCQ, s.v. *Amulettes*, in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, I.2, éd. Fernard Cabrol, Henri Leclercq, Paris, coll. 1784-1860.
- LECLERCQ 1907b = H. LECLERCQ, s.v. *Astres*, in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, I.2, éd. Fernard Cabrol, Henri Leclercq, Paris, coll. 3005-3033.
- LECLERCQ 1924 = H. LECLERCQ, s.v. *Autel*, in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, I.2, éd. Fernard Cabrol, Henri Leclercq, Paris, coll. 3155-3189.
- LECLERCQ 1931 = H. LECLERCQ, s.v. *Mages*, in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, X.2, éd. Fernard Cabrol, Henri Leclercq, Paris, coll. 980-1067.
- LECLERCQ 1932 = H. LECLERCQ, s.v. *Marie, mère de Dieu*, in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, X.2, éd. Fernard Cabrol, Henri Leclercq, Paris, coll. 1982-2043.

- LECLERCQ 1953 = H. LECLERCQ, s.v. *Vierge, virginité*, in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, XV.2, éd. Fernand Cabrol, Henri Leclercq, Paris, coll. 3094-3108.
- MUTINELLI 1965 = C. MUTINELLI, *Documenti e vesti altomedievali longobarde nell'ara di Ratchis* in "Quaderni della Face", 27, pp. 7-15.
- NAZZI 1985 = F. NAZZI, *Cividale longobarda. Riflessioni su alcune opere d'arte* in *25° Istituto Tecnico Agrario Statale "Paolino d'Aquileia"*, 27 ottobre 1985, Cividale del Friuli, pp. 16-27.
- PALLAS 1995 = D. I. PALLAS, *Liturgische Gewänder*, in *Real Lexicon zur Bizantinischen Kunst*, V, Studgart, pp. 742-775.
- PASCHINI 1910 = P. PASCHINI, *Brevi note archeologiche sopra un gruppo di monumenti longobardi a Cividale*, in "Bollettino della Civica Biblioteca e del Museo", 1-2, Udine.
- PIJOAN 1955-61 = J. PIJOAN, *Summa artis. Historia general del arte*, Madrid.
- RIPOLL LÓPEZ 1993 = G. RIPOLL LÓPEZ, *The formation of visigothic Spain*, in *The art of Medieval Spain A.D. 500-1200*, New York, pp. 41-44.
- SCHMITT 1990 = J. C. SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari (per le citazioni ci si attiene alla ristampa del 1991).
- SCHMITT 1995 = J. C. SCHMITT, *Gesti*, in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", VI, pp. 588-598.
- SÖLL 1984 = G. I. SÖLL, *Maria, madre di Gesù* in *Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*, 2, Casale Monferrato 1984, coll. 2104-2111.
- STUROLO 1772 = G. STUROLO, *Origine e vicende istoriali antiche e recenti della Mag.ca antichissima città di Cividale del Friuli*, I, tomo I, ms, Biblioteca Civica di Udine.
- TESTINI 1972 = P. TESTINI, *Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", XLVIII, numeri 1-4, pp. 271-347.
- THÉREL 1973 = M.L. THÉREL, *Les symboles de l'« ecclesia » dans la création iconographique de l'art chrétien du III^{ème} au VI^{ème} siècle*, Roma.
- VASSILAKI 2000 = M. VASSILAKI, *Mother of God. Representations of the Virgin*, in *Byzantine Art*, Milano.

WEIS 1970 = A. WEIS, *Drei Könige* in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, ed. Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien, pp. 539-547.

WESSEL 1971 = K. WESSEL, *Frontalität* in *Real Lexicon zur Byzantinischen Kunst*, II, Studgart, pp. 586-593.

YEROULANOU 2000 = A. YEROULANOU, *The Mother of God in Jewellery*, in MARIA VASSILAKI, *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Milano, pp. 227-235.