

Claudia Zaccagnini

ASPETTI ICONOGRAFICI CLASSICI E TARDO-ANTICHI
NEL LINGUAGGIO ARTISTICO DI JÁNOS HAJNAL

Artista eclettico, formatosi presso l'Accademia di Belle Arti di Budapest tra il 1939 e il '44 con due dei più importanti maestri della Scuola Romana ungherese, Vilmos Aba-Novak e István Szónyi, dai quali ha appreso la capacità di lavorare su ampie superfici e un prepotente senso plastico e coloristico della forma, János Hajnal (Budapest 1913-Roma 2010), nella sua lunga carriera artistica durata oltre cinquant'anni, ha avuto la possibilità e l'interesse di esprimersi in vari ambiti tecnici, mettendo alla prova le sue doti compositive ed inventive. Le sue creazioni infatti si muovono liberamente tra pittura murale e da cavalletto, mosaici e vetrate artistiche a gran fuoco ed incise, illustrazioni per riviste e libri, bozzetti per manifesti e francobolli, progettazione di arredi e paramenti sacri, arazzi e stendardi dipinti su stoffa. La sua vivace personalità artistica, per la nota serie di accadimenti politici in Ungheria, rammento la fuga dell'artista insieme alla famiglia dal Paese nel 1948, ha trovato in Italia, sua seconda patria elettiva, un terreno espressivo fertile e, nel corso del tempo, un importante mecenate e committente nel Vaticano, tanto da orientare una gran parte della sua produzione a carattere monumentale verso la tematica sacra. Le sue opere, in contesti architettonici sacri e profani rilevanti, a volte con una valenza storica importante, vivono abilmente incastonate dall'artista che ha sempre ritenuto significativo il dialogo tra le sue creazioni e l'ambiente nel quale vengono accolte. Vincitore di numerosi concorsi, ha lavorato in molti contesti internazionali, non solo in Europa ma anche nelle Americhe. Suoi noti lavori sono le vetrate per il duomo di Milano (1955 e 1988), quelle nella Aula Paolo VI in Vaticano (1971), quelle nella cattedrale di S. Paolo del Brasile (1953), nella cattedrale di Palma di Majorca (1995), nella basilica nuova di S. Francesco di Paola (2000), solo per citarne alcuni (Figg. 1, 2, 3). C'è da sottolineare che, ad una attenta progettazione del manufatto artistico, Hajnal ha sempre affiancato un profondo studio delle produzioni artistiche che nel corso dei secoli si sono susseguite, non soltanto per appagare un suo personale interesse ma anche per capire l'essenza delle ragioni di tanta grandezza. Questo aspetto emerge particolarmente nelle opere a destinazione religiosa, laddove l'artista è chiamato a fermare visivamente alcuni concetti teologici e più in generale legati alla sfera del sacro. In tale contesto, per il quale si pongono dei vincoli alla possibilità di una totale, libera creazione, in quanto il testo religioso si pone come guida per l'esplicitazione di alcuni concetti o situazioni, l'artista è influenzato nella sua invenzione dal sito nel quale

le sue opere dovranno trovare collocazione. Certamente la storia di un luogo con la sua antichità, costituisce un elemento importante di riflessione per János Hajnal. Ma alla base del suo lavoro non vi è un recupero archeologico di forme e modalità espressive, piuttosto il tentativo di un'armonizzazione concettuale e fisica alla globalità dell'ambiente. In tal senso le sue creazioni risentono a volte di un'invenzione iconografica più antichizzante, rivelando il desiderio di una storicizzazione formale del racconto sacro.

È possibile individuare nella vasta produzione del maestro alcuni aspetti iconografici di derivazione classica e tardo-antica, inquadrabili in una volontà di rivisitazione contemporanea dell'immagine.

In questa sede si farà precipuo riferimento a tre diverse opere dell'artista ungherese nelle quali è più evidente la citazione da modelli compositivi e decorativi provenienti dall'Antichità.

Il mosaico del catino absidale della cattedrale di S. Clemente I P. e M. in Velletri (Roma)

Il mosaico fu firmato dall'artista nel 1951 e gli fu commissionato dal cardinale Clemente Micara¹. Il lavoro sostituiva l'affresco del fiorentino Giovanni Balducci, raffigurante la *Gloria del Salvatore e della Vergine con santi e martiri* (1596), andato distrutto nel secondo conflitto bellico mondiale. La creazione di Hajnal si inseriva in un originario complesso architettonico paleocristiano risalente con buona probabilità alla fine del V secolo² e che, a sua volta, si era innestato su un luogo di culto pagano dedicato ad una divinità salutare³.

Riallacciandosi pertanto all'idea della primitiva basilica veliterna, l'artista intese celebrare lo splendore dell'antica basilica cristiana attraverso l'uso del mosaico, che conferiva alla composizione un'aura antichizzante (Fig. 4). Al contempo, l'assetto figurale, nel quale compare al centro un Cristo benedicente assiso sulla roccia a cui i santi Pietro e Paolo presentano S. Pier Damiani e S. Clemente I papa, risentiva della vicinanza dei testi musivi delle basiliche paleocristiane romane. Una prossimità nella scelta di un linguaggio celebrativo fastoso ma anche nell'adozione di motivi iconografici tratti dal repertorio lessicale pagano, classico e tardo-antico.

¹ Seguendo i cartoni del maestro ungherese, il mosaico fu realizzato dallo studio romano per il mosaico di Fabrizio Cassio.

² In un documento del 496 la chiesa di S. Clemente è esplicitamente citata in una lettera inviata da papa Gelasio I (492-496) al vescovo veliterno Bonifacio, in cui si chiede la restituzione ad un certo Pietro di uno schiavo *qui in ecclesia S. Clementis confugit*, cfr., P. F. Kerh, *Italia Pontificia, Regesta Pontificum Romanorum, Latium*, Berlino, Weidmann, 1907, vol. II, p. 102.

³ M. Cogotti, *La cattedrale di San Clemente a Velletri*, Roma, Gangemi Editore, 2006, pp. 47-51.

L'impianto generale della figura di Gesù barbato in maestà che regge il libro, vestito di tunica e pallio, riporta a quello dell'abside di S. Pudenziana, in cui è ritratto tra gli apostoli (Fig. 5). Il modello di riferimento è quello classico del filosofo o del poeta nel consesso, in cui, come nell'edera del Tempio di Serapis a Memphis (Egitto), risalente alla metà del III sec. a. C., è possibile rintracciare le tipologie di abbigliamento e postura (Fig. 6). Si tratta di un'iconografia che si rispecchia nel riferimento letterario ispirato al *Protagora* (343 A) di Platone⁴, con i Sette Sapienti nel Collegio e che, in un arco di tempo piuttosto ampio, dal III avanti al VI d. C., viene costantemente ripetuta, benché in accezioni differenti⁵. L'atto benedificante del Cristo di Hajnal, con le due dita della mano alzate, fa parte di una tradizione iconografica e gestuale con la quale viene espresso l'atto del parlare o del comandare. Questa gestualità appartiene al patrimonio espressivo di alcune figure dell'antichità: il maestro tra i discenti, il console, l'imperatore. La si ritrova espressa in molti esempi tardo-antichi come nella pittura murale di filosofo della Catacomba di Via Latina⁶.

Anche il ricorso agli ornati vegetali, che l'artista ungherese pone al limite del catino absidale, ha una storia più lontana nel tempo. Il motivo del girale di acanto accompagna di frequente la produzione musiva paleocristiana. Spesso, il rigoglioso motivo vegetale che nasce da un vaso è associato ad una fioritura faunistica. Così lo si ritrova nei mosaici dell'architrave lungo la navata centrale di S. Maria Maggiore. La tipologia vegetale usata da János Hajnal, si avvicina, da un punto di vista formale, ai fregi dell'Ara Pacis (Fig. 7). Alcune modalità disegnative della foglia frastagliata o che si apre a ventaglio, all'estremo di una voluta, riportano all'esuberante naturalismo di quel monumento (Fig. 8). Come la rigogliosa fioritura sulle pareti dell'Ara di Augusto, inneggiante alla pace portata dall'imperatore che, fonte di benessere, si esprime anche nella fecondità della natura, ha un significato universalistico, legato alla figura divinizzata dell'imperatore, così anche nella sfera politico-religiosa del mondo antico si coglie questo nesso. Il mondo dell'antico Egitto, quello ellenistico-romano, quello cristiano, abbinano all'apparire

⁴ Pare che la tradizione sui Sette Sapienti sia precedente a Platone e al IV secolo. Se ne ravvisano citazioni in Erodoto, Pindaro ed Eraclito.

⁵ A. Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 99; P. Zanker, *Dal culto della "paideia" alla visione di Dio*, in *Aurea Roma – Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001) a cura di S. Ensoli – E. La Rocca, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2000, pp. 407-412; C. Tonini, *Socrate – Cristo ad Apamea*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. Centanni, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 331-343.

⁶ C. Tonini, *Ibidem*, pp. 336-338.

dell'immagine del sovrano-dio, il massimo rigoglio della crescita arborea, intesa come rigenerazione cosmica⁷.

L'artista, nelle sue scelte formali, esprime un sincretismo culturale che cerca di armonizzare in una visione sfrondata da inutili decorativismi, tentando di comporre, in un'ottica antichizzante l'immagine della *traditio* papale⁸.

Le vetrate absidali nella cattedrale di S. Clemente I in Velletri

Un altro testo figurativo interessante è rappresentato dalle quattro vetrate absidali con pontefici e santi protettori della città, appartenenti al medesimo contesto chiesastico (Fig. 9). L'opera fu realizzata dall'artista nel 1956, su commissione del medesimo cardinale.

Sul limitare di una nicchia, compare stante, in posizione frontale, un singolo personaggio maschile, la cui identità è espressa dalla scritta che corre sull'arco appena al di sopra della sua testa. Altri elementi identificativi di desumono da alcuni attributi iconografici, come il copricapo, il pastorale e la palma che qualificano il ritratto come pontefice o martire⁹ o entrambe le cose. La figura è posizionata

⁷ H. P. L'Orange, *L'impero romano dal III al VI secolo. Forme artistiche e vita civile*, Milano, Jaca Book, 1985, pp. 210-228; J. Pollini, *The acanthus of the Ara Pacis as an Apolline and Dionysiac symbol of anamorphosis, anakyklosis and numen mixtum*, in *Von der Bauforschung zur Denkmalpflege. Festschrift für Alois Machatschek zum 65. Geburtstag*, Wien 1993, p. 181; L. Sperti, *Il fregio vegetale dell'Ara Pacis*, in *Ara Pacis. Le fonti, i significati e la fortuna*, Quaderno del Centro Studi Architettura Civiltà e Tradizione del Classico, Università Iuav di Venezia, Venezia 2007, p. 78.

⁸ Non sappiamo se l'idea iconografica nel catino absidale della cattedrale di Velletri sia dovuta all'artista o al suo committente. Tuttavia, il cardinale Micara chiese al noto studioso di Arte Cristiana, Carlo Cecchelli, di esaminare, per conto della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra, il mosaico realizzato da Hajnal. Egli si recò nella cattedrale veliterna e, con una missiva del 24 maggio 1952, riferì al cardinale le sue impressioni. Dopo una sommaria descrizione dei personaggi del mosaico, inerente il loro abbigliamento, le loro posizioni e le iscrizioni relative alla committenza, egli si sofferma sul vescovo S. Pier Damiani, presentato da S. Pietro. Un religioso del luogo, cui il Cecchelli aveva fatto delle domande, gli raccontò come, al posto di S. Pier Damiani, in precedenza era stato ritratto il cardinale Micara. Ma, a causa di forti critiche nell'ambiente curiale romano, l'effigie fu mutata in S. Pier Damiani con l'aggiunta del dettaglio della barba. Nella lettera il Cecchelli notava come, curiosamente, S. Pietro presentasse a Cristo S. Pier Damiani e S. Paolo, S. Clemente papa e non viceversa, secondo l'ordine della *traditio* papale nominato nel Canone della Messa (dopo Pietro, i pontefici Lino, Cleto e Clemente). Lo studioso commentava che, se il lavoro fosse stato preliminarmente sottoposto alla Commissione per l'Arte Sacra, sarebbe stato notato l'inconveniente. Malgrado ciò, esprimeva un giudizio positivo sull'opera "eseguita con senso moderno, ma trattata con stilizzazioni garbate e, tecnicamente secondo le buone tradizioni del mosaico antico" (cfr., Archivio Segreto Vaticano, Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra, Archivio Generale, Busta 8, Fascicolo 15).

⁹ Per la storia dell'opera e gli aspetti iconografici si veda, C. Zaccagnini, *Giovanni Hajnal vetratista nella cattedrale di Velletri*, Ospedaletto di Pisa, Pacini Editore, 2013, pp. 41-62.

all'interno di un'architettura ad arco su colonne e, alle sue spalle, si scorge una tenda spiegata (Fig. 10).

La figura umana rappresentata stante sotto un arco, è un'immagine molto frequente nell'arte antica. La si ritrova in vari contesti, tra cui quello religioso-funerario. All'epoca tardo-imperiale si attesta l'ara-cinerario del sacerdote della *Magna Mater Transtiberina*, *L. Valerius Fyrmus*, rinvenuto dal Nibby ad Ostia nel 1824¹⁰. L'effigie scolpita del sacerdote consacrato alle dee Iside e Cibele, qualificato da un copricapo alto ed appuntito e da un abbigliamento orientale, che reca nelle mani gli strumenti per l'esercizio della sua funzione, rispettivamente un *rotulo* ed un flagello, è collocata in uno spazio archivolto di semplice fattura, sottolineato dalla curvilinea cornice aggettante (Fig. 11). Un altro esempio, iconograficamente più vicino all'opera di Hajnal, si può rintracciare nella scultura gallo-romana, rappresentata da quelle declinazioni plastiche "popolari", rispetto agli esempi di scultura aulica, manifestatesi nelle province occidentali dell'impero. In Aquitania, intorno alla metà del II secolo, un monumento funerario eterna il maestro d'ascia *Man-suetus* (Fig. 12). Il suo ritratto, frontale e stante, è questa volta posto all'interno di una nicchia ad arco su colonne squadrate con capitello non decorato. L'arco è modanato e, all'esterno della fascia più bassa, compare inciso, in lettere capitali, il nome dell'effigiato.

Ancora un confronto si può istituire con un cofanetto argenteo da toletta rinvenuto a Roma sull'Esquilino, presso S. Lucia in Selci, al Monastero delle Religiose Minime (Fig. 13). Si tratta di un'opera risalente alla seconda metà del IV secolo, di discreta fattura, che presenta una decorazione a sbalzo e a cesello. Sul coperchio a cupola si alternano fasce verticali lisce a fasce lavorate con un motivo vegetale nascente da un *kantharos*, nelle cui volute si palesano uccelli. Il corpo del cofanetto è invece caratterizzato da un'alternanza di ornamenti floro-faunistici a figure femminili inquadrata da un motivo architettonico ad arco. Le figure femminili in questione sono le Muse e benché il modello tipologico, desunto dalla statuaria, sia il medesimo, tuttavia ogni musa viene distinta dalle varianti dell'abito e

¹⁰ Probabilmente il reperto proveniva dal santuario vaticano della dea, il *Phrygianum*, non precisamente localizzato nell'area. Sull'argomento cfr., P. Liverani, *La topografia antica del Vaticano*, Monumenta Sanctae Sedis, 2, Città del Vaticano, Musei e Gallerie Pontificie, 1999, pp. 28-32; P. Pensabene, *Ostiensium Marmorum Decus Et Decor: Studi Architettonici, Decorativi e Archeometrici*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2007, p. 322, nota 1024; P. Liverani, *Il "Phrygianum" vaticano*, in *Culti orientali. Tra scavo e collezionismo*, Atti del convegno (Roma, 23-24 marzo 2006), a cura di B. Palma Venetucci, Roma, Artemide, 2008, p. 41-48; M. C. Vincenti, *Culti orientali: contesti e rinvenimenti tra Roma e Colli Albani*, in «Horti Hesperidum», II, 2012, 1: *l'Oriente nel Collezionismo*, Atti del workshop (Frascati, Scuderie Aldobrandini, 13-14 dicembre 2010) a cura di B. Palma Venetucci, pp. 558-559.

degli attributi¹¹. Il motivo architettonico dell'arco ribassato, favorisce la "spinta" verso l'esterno della musa, in una ubicazione simile a quella dei santi e pontefici elaborata da János Hajnal. Il cofanetto argenteo rivela però, nella ritmica partitura architettonica, un maggiore decorativismo, dovuto alla presenza dei fusti tortili delle colonne, sormontati da capitelli a foglia, rispetto alla linearità imposta dall'artista ungherese alle strutture a sostegno dell'arco nella vetrata.

I numerosi paralleli proposti, benché non possano considerarsi delle citazioni dirette dalle opere esaminate, tuttavia possono essere letti nell'ottica di una considerazione, da parte di János Hajnal, della produzione scultorea tardo antica afferente alla tematica della presentazione di un personaggio sul limitare di un'architettura. D'altro canto, quest'opera vetraria dell'artista si pone rispetto al passato come una rimeditazione di quella produzione artistica a carattere religioso, civile e privato, ideologicamente strumentale alla sua creazione. Non si può certamente non fare riferimento alla volontà dell'artista di conferire ai suoi pontefici e santi, un'atmosfera iconograficamente antichizzante. Alcuni dettagli, tra i quali quello della tenda visibile alle spalle del personaggio, rammentano, in un'interpretazione rinnovata e semplificata, le raffinate valve dei dittici in avorio, raffiguranti membri della famiglia imperiale. In particolare il riferimento va alla figura dell'imperatrice bizantina Ariadne il cui dittico è conservato presso il fiorentino Museo del Bargello (Fig. 14). Nella tavoletta, la sovrana compare con le insegne del potere in una articolata architettura che esplicita il fasto dell'ambiente della corte, con le tende aperte ed avvolte attorno alle colonne scanalate.

Le vetrate dei santi e pontefici della cattedrale di Velletri si possono perciò considerare una filiazione iconografica, attraverso i secoli, di una tipologia di rappresentazione dell'essere umano o divino nello spazio. Essa si ripete ma anche evolve nel tempo in interpretazioni stilistiche e illustrative molteplici, così come si delinea nella prima metà del VI secolo a S. Apollinare in Classe (Fig. 15) con le effigi musive dei vescovi ravennati Ursicino, Orso, Severo ed Ecclesio o, travalicando l'anno 1000, nel contesto pittorico absidale di S. Pietro in Oratorium a Capestrano, con i santi benedettini nelle nicchie (Fig. 16).

Il rosone vetrario della basilica di S. Maria Maggiore in Roma

Nel 1995, János Hajnal fu incaricato di realizzare, per la Basilica di S. Maria Maggiore in Roma, il rosone vetrario della facciata. In questa occasione, si profilava per l'artista una duplice sfida. Da un lato, l'inserimento di una vetrata contemporanea in uno degli edifici chiesastici più antichi di Roma, con una importantissima

¹¹ K. S. Painter, Scheda catalogo n. 116, in *Aurea Roma – Dalla città pagana alla città cristiana*, cit., pp. 495-496.

storia artistica iniziata sotto il pontificato di papa Sisto III (432-440), dall'altro, la scelta di un soggetto che non ripettesse gli assunti teologici e narrativi espressi nella basilica dedicata a Maria.

Hajnal si ispirò ad una delle affermazioni del Concilio Vaticano II:

« Maria, eccelsa figlia di Sion, è come l'anello di congiunzione tra la Chiesa del Vecchio Testamento e quella del Nuovo»¹².

Il suo progetto fu sottoposto all'approvazione del cardinale Ugo Poletti, arciprete della basilica liberiana, e del direttore delle Gallerie e Musei pontifici, Carlo Pietrangeli, che rimarcarono la scelta teologica nuova, ancora non elaborata da alcuno figurativamente¹³. Nell'inserimento del rosone vetrario, che si affaccia sulla Loggia della Benedizione, l'artista era chiamato ad armonizzare il suo intervento con il tessuto musivo paleocristiano e tardo-duecentesco dell'interno, evitando che flussi cromatici troppo discordanti gettassero sugli stessi una luce inadatta, smorzando il loro splendore. Egli pensò allora di adottare una cromia tenue, poco invasiva, eccettuando il manto della Vergine Maria che, in qualità di protettrice celeste, volle concepire nei toni dell'azzurro. Il fondale, invece, in buona parte della sua estensione, ostenta una tonalità delicata di rosa, in omaggio al fiore mariano per eccellenza (Fig. 17).

Lo spunto teologico, viene elaborato dall'artista in un'efficace sintesi figurativa. Al centro del rosone compare Maria, seduta su di un seggio, con il Bambino Gesù in grembo. Sulla sua testa, lo Spirito Santo in forma di colomba. Alla sua destra figurano le tavole della Legge mosaica e la *Menorah*, il candelabro a sette braccia acceso nel Tempio di Gerusalemme, emblemi del Vecchio Testamento. Alla sua sinistra, la croce ed il calice con l'ostia, evidenti richiami al Nuovo Testamento. La Vergine Maria, perno della composizione, indossa un ampio manto i cui lembi si estendono nelle porzioni laterali della vetrata, con il preciso intento figurale di unire il vecchio ed il nuovo messaggio delle Sacre Scritture, per mezzo della sua persona.

Maria viene rappresentata come *theotòkos*, "Madre di Dio", secondo la definizione data nel Concilio di Efeso (431), iconograficamente sottolineata dall'immagine del Bambino nudo, il Dio che si è incarnato in forma umana e generato da una donna.

¹² S. a., *Dedicato a Maria, "anello di congiunzione tra Antico e Nuovo Testamento", la grande vetrata a colori di Giovanni Hajnal, inaugurata recentemente nel rosone centrale di Santa Maria Maggiore in Roma: intervista con l'autore*, Radio Vaticana Radiogiornale, Anno XXXIX, n. 239, domenica 27-8-1995, pp. 10-11; R. Luciani, *Una nuova vetrata dedicata a Maria nel rosone della Basilica di Santa Maria Maggiore*, in *Theotòkos-Madre di Dio*, n. 36 (ottobre- novembre 1995), pp. 12-13.

¹³ Il rosone fu inaugurato il 5 agosto 1995 alla presenza del cardinale Poletti.

L'origine dell'immagine mariana, in qualità di *theotòkos*, che regge in grembo il figlio, viene generalmente riferita alla dea Iside, madre di Horus. La dea è a sua volta assimilata ad Hathor, antica divinità della mitologia egizia collegabile all'archetipo della Grande Madre preistorica e protostorica. Il suo nome che significa "dimora di Horus", è l'esplicitazione del grembo simbolico che generò il dio bambino, figlio di Osiride¹⁴. Pertanto, la dea Iside che, negli aspetti più antichi del culto, era portatrice di fecondità assunse pure il ruolo di madre di tutti gli uomini per i suoi doni di compassione e speranza. Essa viene raffigurata seduta su un trono colta nell'atto di allattare il figlio, da cui la denominazione di *Isis lactans* (Fig. 18). Con la diffusione del culto nel mondo romano, anche l'iconografia della dea fu veicolata entrando a far parte dell'affollato *pantheon* pagano. Tuttavia, a Roma, la maternità era tutelata dalla *Mater Matuta*, una divinità italica dell'aurora e della nascita, a cui, secondo le fonti letterarie¹⁵, era stato innalzato, insieme alla Fortuna, un tempio nel Foro Boario nel 200 a.C. ca.¹⁶. A lei si rivolgevano le donne per propiziare il dono della fecondità e la nascita. Un gruppo di ex-voto in tufo¹⁷, conservato nel Museo Campano di Capua e, variamente datato dal VI al II sec. a. C, costituisce una testimonianza iconografica interessante per i precedenti della Madonna in trono col Bambino (Fig. 19). Figure di madri sedute, tengono tra le braccia o sulle gambe uno o più bambini¹⁸.

Quando il Cristianesimo, fu ufficializzato come religione dell'impero, si impose con una netta cesura teologica per il suo monoteismo sulla molteplicità delle divinità del mondo greco-romano. Tuttavia utilizzò come canale, per la comunicazione delle sue verità religiose, alcuni modelli iconografici tratti dalla

¹⁴ Nel mito Horus, identificato come dio-falco celeste e dio-sole, la sera rientra nella bocca di Hathor per passarvi la notte, riprendere le forze uscirne al mattino seguente come sole. Su Iside cfr., E. A. Arslan, *La moneta*, in *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, a cura di E. A. Arslan, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio-1giugno 1997), Milano, Mondadori Electa, 1997, p. 135.

¹⁵ Dion. Hal. IV.27.7; Liv. V. 19.6; Plut. Q. Rom. 74; fort. Rom. 10.

¹⁶ G. Cifani, *Architettura romana arcaica – Edilizia e società tra Monarchia e Repubblica*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2008, pp. 164-165.

¹⁷ Le sculture votive furono ritrovate, a partire dal 1845, in prossimità dell'antica Capua, in località "Petrara", in seguito allo scavo fortuito di un'ara votiva.

¹⁸ Studi recenti hanno ipotizzato che la divinità a cui si riferiscono gli ex-voto delle madri fosse "funeraria", cioè protettrice del defunto, tenuto nel suo seno materno. Tale divinità potrebbe essere assimilata alla greca Eos, nel cui mito rapisce, prima del rogo funerario, suo figlio Mnemone, ucciso da Achille, proteggendolo in grembo tra le sue ali e recandolo da Zeus per la richiesta di un'immortalità negata dal dio, cfr., M. Bergamo, *Matrici classiche della "Madonna in trono": dalla tipologia all'archetipo e ritorno*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, cit., pp. 239-243.

mitologia, ricoprendoli di nuovi significati¹⁹. A tale proposito, ci si può riferire ad una immagine di maternità ritrovata nel Cubicolo “B” della casa della Farnesina a Roma e oggi nel Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme²⁰. Si tratta di un affresco, datato al 20-10 a. C., nel quale compare una donna con in grembo un bambino, colta nell’atto di ricoprire il seno (Fig. 20). L’immagine, derivata da un originale del IV sec. a. C., ritrae la dea Ino – Leucotea mentre allatta Dioniso bambino²¹. In tal modo, l’immagine della dea *lactans*, nata in ambito pagano, fu ripresa dal mondo cristiano e riutilizzata con forti similitudini in diversi contesti tra cui quello funerario, come appare nelle catacombe di Priscilla a Roma, in cui, la Vergine è dipinta con il Bambino al petto vicino ad un profeta (Fig. 21). Si potrebbe ipotizzare inoltre, che la figurazione della madre seduta col bambino, proposta negli ex-voto di Capua, abbia avuto, proprio per il ruolo generatrice della figura femminile, una continuità concettuale con il Cristianesimo, in relazione al dogma dell’Incarnazione. Non bisogna dimenticare che, quando si iniziò la discussione teologica sulla definizione del ruolo di Maria, a livello popolare erano ancora diffusi, sia in Oriente che in Occidente, i culti per le divinità materne. L’immagine di Maria che, prima del Concilio efesino era, per il culto, assimilata alle figure dei santi, con la nuova definizione di “Madre di Dio”, assume un ruolo primario nella nascita del figlio umano e divino. Su di lei vengono convogliate quelle caratteristiche materne di protezione, salute e fiducia che definiscono le divinità femminili di Cibele, di Iside, della Mater Matuta, di Diana di Efeso²². E in quest’ottica si possono leggere i “prestiti” iconici alla sua figura. Ma la tradizione culturale pagana non fu il solo motivo ispiratore.

¹⁹ F. Bisconti, *Linguaggi figurativi: il reimpiego delle immagini – Le iconografie*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, cit., pp. 361-367. Sugli aspetti iconici e teologici nei primi secoli del Cristianesimo si veda I. Zervou Tognazzi, *Teologia visiva*, Città di Castello (Pg), Edimond, 2003, pp. 13-20.

²⁰ Cfr., M.R. Sanzi Di Mino – I. Brigantini, *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Milano, Mondadori Electa, 1998, p. 128; S.T.A.M. MOLS – E.M. MOORMANN, *La villa della Farnesina – Le pitture*, Milano, Mondadori Electa, 2008, p. 83; M.T. DI SARCINA, *La villa romana della Farnesina. Storia degli scavi, topografia dell’area e ipotesi sulla proprietà, l’architettura*, in «Roma, una città, un impero», n. 8 (novembre 2010), edizione elettronica www.romarcheomagazine.com, pp. 12-23.

²¹ Un ampio quadro sulla figura e il significato della *kourotrophe* nell’Antichità è in S. L. Budin, *Images of Woman and Child from the Bronze Age: Reconsidering Fertility, Maternity, and Gender in the Ancient World*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2011, p. 384.

²² H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell’icona dall’età imperiale al Medioevo*, Urbino, Carocci editore, 2001, pp. 55-56. In particolare sulla differenza concettuale tra ritratto funerario ed icona cfr., M. Andaloro, *Dal ritratto all’icona*, in M. Andaloro – S. Romano, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, con contributi di A. Frascchetti, E. Parlato, F. Gandolfo, P. C. Claussen, Milano, Jaca Book, 2000, p. 55.

Ulteriori fonti sono rappresentate dal ritratto funerario romano e dall'iconografia epifanica imperiale²³. Analizzando il percorso di modificazione iconografica che conduce alla codifica dell'icona della "Madre di Dio", si può fare ancora qualche riflessione. Lo spunto viene dalla numismatica imperiale. Costantino I coniò per Fausta, sua seconda moglie, un aureo da due solidi, realizzato a Treviri nel 324 (Fig. 22). Sul recto, il busto-ritratto dell'imperatrice, sul verso l'immagine nimbata della stessa. L'imperatrice, assisa su un seggio tra due figure femminili, identificabili come *Felicitas* e *Providentia*, tiene sulle ginocchia un bambino nudo a cui offre il seno. Ai lati del trono, in basso, due geni alati con ghirlande. Sembrerebbe un'immagine familiare in cui una madre allatta suo figlio. Ma la scritta che corre sul bordo della moneta "PIE-TAS AUGUSTAE", ci riporta al rango e al ruolo pubblico della ritratta. Fausta, in veste di *Pietas* è l'incarnazione delle virtù familiari, con un chiaro messaggio politico: è la *mater patriae* che protegge l'unione matrimoniale, il benessere e la sicurezza dell'impero²⁴. In tal modo viene ufficialmente esaltata la fecondità di Fausta di cui ella è la personificazione. Tacito (*Ann.* XV, 232) riferisce che la dea della *Fecunditas* fu introdotta nella religione ufficiale romana nel 63 d. C., quando il Senato deliberò che le fosse dedicato un tempio. La personificazione della *Fecunditas* ci viene proposta come donna seduta o stante che abbraccia uno o più bambini, talvolta ne allatta uno o stende la sua mano sopra un fanciullo al suo fianco. È accompagnata da vari attributi quali lo scettro, la cornucopia, un ramo, un fiore o il globo stellato. Ciò che ci interessa è la sua iconografia di donna assisa su un seggio con un bambino in grembo che allatta, immediato riferimento figurale a Fausta e che ha alcuni suoi precedenti nell'Era di Otricoli del Museo Chiaramonti, datata variamente tra il I a. C e il II secolo, e sulle monete delle imperatrici romane (Fig. 22) come il sesterzio dell'Augusta Annia Lucilla (150-182) o il denario di Giulia Domna (170 ca.-217). In conclusione, il Cristianesimo deriva l'iconografia di Maria *Theothokos* dal repertorio figurativo dell'arte romana ufficiale, connotandola di quella magnificenza e sacralità attribuita ai personaggi di rango imperiale. Non è un caso che nei mosaici della Basilica romana di S. Maria Maggiore, la Vergine Maria, seduta su un seggio, abbia il fasto dell'abbigliamento e la postura da imperatrice²⁵. L'opera

²³ A. Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, cit., pp. 51-77; H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al Medioevo*, cit., pp. 105-132.

²⁴ H. Temporini, *Die Frauen am Hofe Trajans: ein Beitrag zur Stellung der Augustae im Principat*, Berlin-New York, de Gruyter, 1979, pp. 61-78 e nota 353; V. La Via Colli, *Dalla Virgo Lactans alla Madonna di Custonaci: la migrazione di un motivo iconografico*, in «Agorà», 35 (Gennaio-Marzo 2011), pp. 14-20.

²⁵ Secondo alcuni l'abbigliamento principesco di Maria ha una precisa connotazione antiquaria nelle rappresentazioni della *sponsa*, per cui il riferimento andrebbe alla verginità di Maria.

di Hajnal, all'interno dell'edificio chiesastico con il quale papa Sisto III volle sancire il nuovo *status* teologico di Maria, stabilito dal Concilio di Efeso nel 431, esprime, nell'immagine della Madre assisa col Bambino in grembo, l'intenzionale scelta dell'artista di adottare un modello iconografico tratto dalla tarda-antichità. In tal modo il rosone vetrario dell'artista ungherese poteva inserirsi a pieno titolo nel programma dottrinario espresso nel ciclo musivo, aggiornando significativamente il nuovo ruolo della Madre di Dio espresso dal Concilio Vaticano II.

Conclusioni

Attraverso l'analisi di alcune opere di János Hajnal e la lettura che ne è stata fatta, emerge come, nella cultura figurativa di questo artista l'elemento iconografico che deriva dall'antichità sia preso in considerazione, non soltanto relativamente alla sua componente figurale, che l'artista elabora in base al livello di comunicazione scelto, ma anche nella sua valenza concettuale.



Fig. 1. J. Hajnal, *La Trinità*, 1955, vetrata, Milano, Duomo.

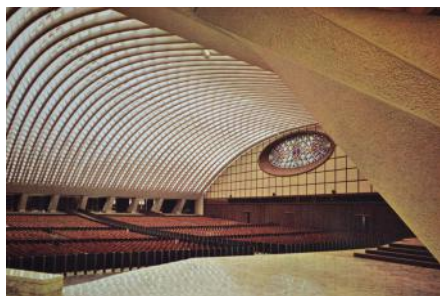


Fig. 2. J. Hajnal, *Vetrata per l'Aula Paolo VI*, 1971, Città del Vaticano.



Fig. 3. J. Hajnal, *Gesù Cristo*, 2000, vetrata, S. Francesco di Paola (Cs), Basilica Nuova.



Fig. 4. J. Hajnal, *Cristo in maestà tra santi*, 1951, mosaico del catino absidale, Velletri (Rm), Cattedrale di S. Clemente I.



Fig. 5. *Cristo in trono*, mosaico absidale, fine IV secolo, Roma, Chiesa di S. Pudenziana.



Fig. 6. *Esedra del Tempio di Serapis*, metà III sec. a. C., Memphis.



Fig. 7. *Fregi dell'Ara Pacis*, 13 d.C., Roma, Museo dell'Ara Pacis.



Fig. 8. J. Hajnal, *Girale di acanto*, 1951, (part.) mosaico del catino absidale, Velletri (Rm), Cattedrale di S. Clemente I.



Fig. 9. J. Hajnal, *Le vetrate dei santi protettori*, 1956, vetrate absidali, Velletri (Rm), Cattedrale di S. Clemente I.

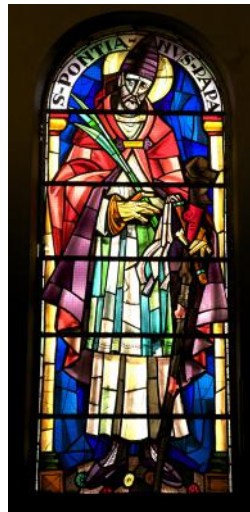


Fig. 10. J. Hajnal, *S. Ponziano*, 1956, vetrata absidale, Velletri (Rm), Cattedrale di S. Clemente I.



Fig. 11. Ara-cinerario di L. Valerius Fyrmus, 374 d.C., marmo, Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Fig. 13. Cofanetto da toletta, seconda metà del IV sec., argento, Londra, British Museum.

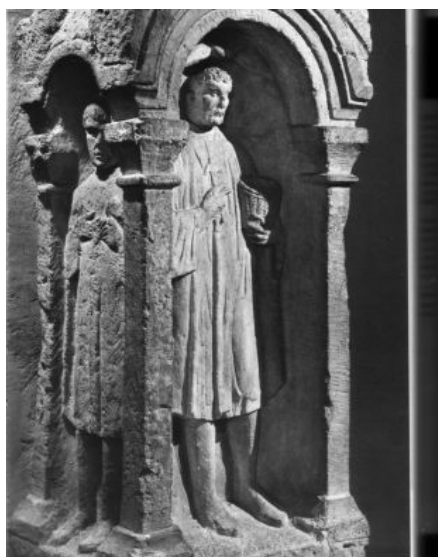


Fig. 12. Monumento funerario di Mansuetus, metà II sec., pietra, Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités National.



Fig. 14. L'imperatrice Ariadne, metà del V sec., avorio, Firenze, Museo del Bargello.



Fig. 15. *Il vescovo Ursicino*, metà del VI sec., mosaico, Ravenna, Chiesa di S. Apollinare in Classe.

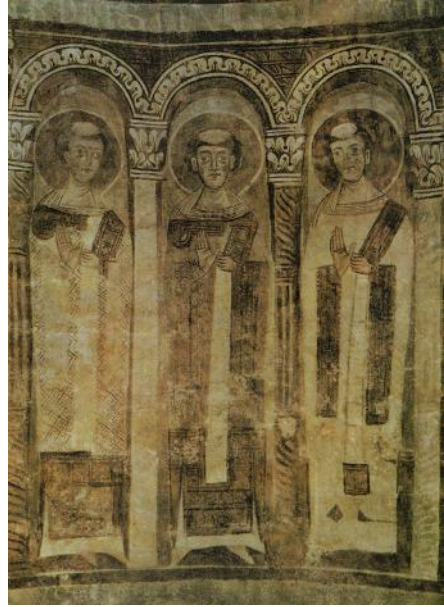


Fig. 16. *Santi*, 1100 ca., affresco absidale, Capetrano, Chiesa di S. Pietro ad Oratorium.



Fig. 17. J. Hajnal, *Maria eccelsa figlia di Sion*, vetrata della facciata, Roma, Basilica di S. Maria Maggiore.



Fig. 18. *Isis lactans*, periodo tolemaico, Parigi, Museo del Louvre.



Fig. 19. *Mater Matuta*, VI sec. a. C., Capua, Museo Campano.



Fig. 20. *Ino-Leucotea che allatta Dioniso*, 20-10 a. C., affresco dalla casa della Farnesina, Roma, Palazzo Massimo alle Terme.



Fig. 21. *Madonna col Bambino e il profeta Balaam*, inizio III sec., affresco, Roma, Catacombe di Priscilla.



Fig. 22. *Costantino I per Fausta*, 324 d.C., aureo- verso, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 23. *Annia Lucilla*, 150-182 d.C., sesterzio, recto-verso, Roma, collezione privata