

CRISTO, MARTIRI E SANTI: BREVE NOTA SULLE COSIDDETTE *GAMMADIAE* E L'ORIGINE DEL SIMBOLISMO SPIRITUALE NELLE RAFFIGURAZIONI CRISTIANE E GIUDAICHE DEI PRIMI SECOLI

CRISTINA CUMBO*

Correva l'anno 256 d.C.: Dura Europos era stata assediata dai Sasanidi e sepolta sotto le sabbie del deserto, scigno indistruttibile dalla furia del tempo e dell'uomo. Eppure la sua storia non poteva essere dimenticata, quella che aveva fatto di una cittadella dell'odierna Siria anche un centro culturale in cui convivevano pagani, ebrei e cristiani. Dura Europos costituiva uno degli esempi dei centri Romani di frontiera, popolati da schiere militari, nelle quali i vari culti provenienti in particolar modo dall'Oriente venivano importati e praticati dai soldati.¹

A Dura è certamente documentata una presenza ebraica importante: lo sappiamo dalle iscrizioni ritrovate,² ma soprattutto dalla sinagoga in cui si dispiegano le storie del Vecchio Testamento:³ Mosè, colui che condusse il popolo ebraico fuori dall'Egitto, è raffigurato sin dal suo arrivo in Egitto, tratto in salvo dalle acque del fiume Nilo; vi è poi re David, unto da Samuele; Elia che resuscita il figlio della vedova e il ciclo di Ezechiele. Patriarchi e profeti sono immobili nelle loro gesta, mentre narrano una storia immortale, comunicando un simbolismo fondamentale per gli ebrei: il popolo eletto si è salvato seguendo la volontà di Yahvé, ma quegli uomini giusti che hanno preso parte al progetto divino devono essere ricordati ed evidenziati.⁴

Nella sinagoga di Dura Europos non sono curiosamente rispettati i precetti aniconici, quegli stessi che impedivano agli ebrei di rappresentare figure umane. I frequentatori della struttura non sembrano seguire quella corrente principale,

* Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Roma.

¹ Cfr. C. H. KRAELING, *The excavations at Dura-Europos: conducted by Yale University and the French Academy of inscriptions and letters. Final report 8:1, The synagogue*, Yale University Press-Oxford University Press, Londra 1956.

² Cfr. G. F. GRASSI, *L'onomastica di Dura Europos: alcune considerazioni d'insieme*, «Kaskal. Rivista di storia, ambiente e culture del Vicino Oriente Antico» 4 (2007) 267-295.

³ L'Università di Yale si occupò dello scavo e della messa in sicurezza degli affreschi, staccati dal sito originale: <https://artgallery.yale.edu/online-feature/dura-europos-excavating-antiquity>.

⁴ E. R. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, IX, Bollingen Foundation, New York 1953-1968, 124-174.

apparendo infatti come un ramo “distinto”, particolarmente influenzato dall'ellenismo. Si tratta, probabilmente, di giudei ellenisti, legati al mondo greco e a quello romano, gli ebrei della Diaspora. E in tutto questo susseguirsi di una specifica narrazione, così diversa invece dalle scene cristiane dei primi tempi,⁵ per lo più simboliche e i cui episodi sono estrapolati per poter alludere a uno specifico messaggio, è impossibile fare a meno di osservare le vesti: Mosè, Elia, Ezechiele, David e gli altri ebrei indossano il pallio, l'abito della filosofia, differenziandosi dagli altri personaggi storici per alcuni dettagli (fig. 1).

Su questo stesso indumento compaiono, infatti, alcuni segni, dalla forma di striscia dalle terminazioni “dentate”;⁶ al medesimo tempo, le uniche due donne ad essere caratterizzate da segni simili, dalla forma angolare e dalle stesse terminazioni bipartite, sono la madre e la sorella di Mosè, due persone giuste, che hanno agito secondo la volontà divina.

Abbandoniamo però al momento Dura Europos, spostandoci a Roma, la capitale di un Impero, in cui era giunto il cristianesimo. I fedeli di questa nuova corrente religiosa decidono, a partire dalla fine del II secolo d.C.,⁷ di distinguere le proprie sepolture da quelle dei membri profani (o se preferibile, pagani) della cittadinanza, scavando le catacombe, quegli immensi cimiteri sotterranei, spesso sorti su proprietà donate da membri della comunità. Le sepolture sono comunitarie, tutte identiche tra loro nei primi tempi, in forma di loculo e disposte lungo gallerie regolari a “spina di pesce”; poi, a partire dalla fine del III secolo d.C. e per tutto il IV si inizia a cambiare, adottando la soluzione dei cubicoli,

⁵ A Dura Europos è situata anche una *domus ecclesiae* cristiana che presenta scene tratte dal Nuovo Testamento. La differenza con il carattere narrativo assunto dalle rappresentazioni contenute nella Sinagoga è evidente: se i cristiani estrapolano scene per comunicare un singolo messaggio simbolico, gli ebrei decidono invece di narrare gli eventi in un *continuum*. Inoltre, trattando delle cosiddette *gammadiae* si vedrà come nella *domus ecclesiae* cristiana, a parità di cronologia, esse non vengano raffigurate, elemento sintomatico di una tradizione che non si origina nel cristianesimo, bensì nell'ebraismo. Si rimanda soprattutto alle tavole in KRAELING, *The excavations* e GOODENOUGH, *Jewish Symbols*, 124-174.

⁶ GOODENOUGH, *Jewish Symbols*, 173-174: «For Jews it (the Greek robe, n.d.A.) seems to have meant much the same in terms of Jewish holiness. When used in the synagogue as the garb of the great heroes, it suggests that the heroes – Moses, Jacob, Elijah, Samuel, to name only a few – by their having this robe in contrast to those beside them are marked as people of a distinctively holy character».

⁷ Il primo cimitero propriamente cristiano documentato è quello di S. Callisto sull'Appia Antica: V. FIOCCHI NICOLAI, *Strutture funerarie ed edifici di culto paleocristiani di Roma dal IV al VI secolo*, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Città del Vaticano 2001, 15-32; V. FIOCCHI NICOLAI, J. GUYON (a cura di), *Relire Styger: les origines de l'Area I du cimetière de Calliste et la crypte des papes*, in *Origine delle catacombe romane. Atti delle giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma, 21 marzo 2005)*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2006, 121-161.



Figura 1: Sinagoga di Dura Europos, Mosè che entra nel rovelto ardente (da Goodenough, *Jewish Symbols*, fig. 325).

vere e proprie stanze private all'interno di un luogo di sepoltura collettivo.⁸ I cubicoli accolgono le spoglie dei membri della stessa famiglia, o di determinati gruppi – talvolta proto-corporazioni, come nel caso dei bottai nella catacombe di

⁸ Riguardo la conformazione e i mutamenti delle catacombe cristiane cfr. P. TESTINI, *Archeologia Cristiana: nozioni generali dalle origini alla fine del sec. VI*, Edipuglia, Bari 1980, 75-111; FIOCCHI NICOLAI, *Strutture funerarie*; FIOCCHI NICOLAI, *Origine e sviluppo delle catacombe romane*, in FIOCCHI NICOLAI, F. BISCONTI, D. MAZZOLENI (a cura di), *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*, Schnell & Steiner, Regensburg 2002, 9-69.

Priscilla⁹ o dei fornai in quelle di Domitilla¹⁰ – che decidono di decorare la propria *domus aeterna* tramite specifici programmi figurativi. I cristiani pensano a un simbolismo più spiccato, che si basa sulla narrazione Vetero e Neotestamentaria, inserendo il tutto all'interno di una “griglia” che affonda le sue radici nell'arte profana: è allora che il semplice pastore diventa il Buon Pastore,¹¹ caricandosi di un nuovo significato legato alla parabola Neotestamentaria; Orfeo,¹² il pastore trace che incantava gli animali con il suo canto e il suono della lira, viene ripreso per indicare Cristo che con la parola *atrae a sé* le genti; e infine ci sono quelle vere e proprie scene estrapolate dai testi e riferite ai miracoli di Cristo, alle sue gesta, o ancora a quelle di Mosè e Pietro, ma anche alle introduzioni dei defunti operate dai santi. Cristo, gli apostoli, i martiri diventano i nuovi “giusti”, coloro che devono risaltare in un orizzonte figurativo affollato. Similmente ai patriarchi di Dura Europos, indossano il pallio e, come loro, presentano talvolta alcuni segni che assumono una morfologia piuttosto affine a quella della lettera I, schiacciata o più longilinea, il cui aspetto dipende direttamente dall'abilità dell'artista, mostrandosi talvolta ribaltata in orizzontale e somigliante a una H, oppure in verticale; a questi si aggiungono le croci gammate e, in pochi casi, un segno angolare, forse più simile a una L.

Questo procedimento si sviluppa a partire dalla metà del III secolo d.C. circa, proseguendo immutato fino alla fine del IV, quando le raffigurazioni emergono nei mosaici basilicali, ereditando quegli stessi simboli che, tuttavia, sono sottoposti a mutamenti causati essenzialmente da problemi “ricettivi” delle maestranze e, soprattutto, dall'utilizzo di determinati supporti che comportavano difficoltà esecutive. Ma non è sulle basiliche, il cui discorso è molto più complesso, che ci soffermeremo, bensì sugli antichi cimiteri cristiani di Roma.

Quei segni, di cui si è accennato, vennero chiamati impropriamente “*gammadiae*”.¹³ Questo neologismo latinizzante fu essenzialmente dovuto a un vero

⁹ Cfr. F. BISCONTI, *Mestieri nelle catacombe romane. Appunti sul declino dell'iconografia del reale nei cimiteri cristiani di Roma*, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Città del Vaticano 2000, 199-200.

¹⁰ Cfr. BISCONTI, *Mestieri nelle catacombe romane*, 191-192.

¹¹ F. BISCONTI (a cura di), *Buon Pastore*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2000, 138-139.

¹² D. CASCIANELLI, *Orfeo citaredo incantatore di animali. Il mito, l'iconografia, i significati, la fortuna*, in F. BISCONTI, M. BRACONI (a cura di), *Le catacombe di San Callisto: storia, contesti, scavi, restauri, scoperte. A proposito del cubicolo di Orfeo e del Museo della Torretta*, Tau editrice, Todi 2015, 141-155.

¹³ Gli studi sulle cosiddette *gammadiae* vennero condotti, nell'orizzonte italiano, soprattutto da A. Quacquarelli. Negli ultimi anni ci fu una ripresa condotta da L. Avellis (L. AVELLIS, *Le Gammadiae*, «*Vetera Christianorum*» 47 [2010] 221-248) e Maciej Szymaszek (M. SZYMASZEK, *Termin gammadia w Liber Pontificalis*, «*U Schyłku Starożytności*» 12 [2013] 119-147; M. SZY-

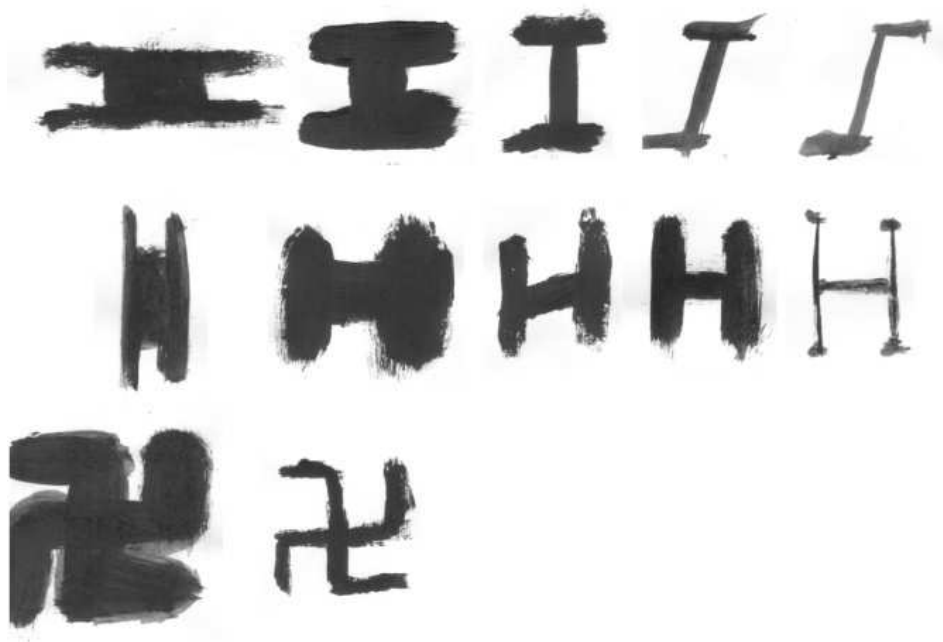


Figura 2: Schema evolutivo delle cosiddette *gammadiae* più diffuse (eseguito dall'Autrice).

e proprio errore di fondo, tramandatosi nel tempo e causato da diversi fattori. Dell'esistenza delle cosiddette *gammadiae* se ne accorse già Antonio Bosio:¹⁴ era impossibile non notarle, in quanto la loro presenza appariva piuttosto diffusa almeno in quegli affreschi più famosi delle catacombe di Domitilla e di San Calisto. Bosio, però, dopo una brevissima riflessione, in cui tentò di attribuir loro

MASZEK, *The distribution of textiles with "Greek Letter" Signs in the Roman World: the case of the so-called gammadia*, in KERSTIN DROSS-KRÜPE [ed.], *Textile Trade and Distribution in Antiquity/ Textilhandel und-distribution in der Antike*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2014, 189-197; M. SZYMASZEK, *On the interpretation of textile finds with right-angled or H-shaped tapestry bands*, in A. DE MOOR, C. FLUCK, P. LINSCHIED [edd.], *Textiles, tools and techniques of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries. Proceedings of the 8th conference of the research group Textiles from the Nile Valley, Antwerp, 4-6 October 2013*, Lanoo, Tiel 2015, 168-175; M. SZYMASZEK, *L'origine delle cosiddette gammadiae nell'arte cristiana antica*, in Atti del XVI CIAC [Roma 22-28 settembre 2013], Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2016, 2415-2425). Data la copiosa produzione di pubblicazioni in merito, in particolare riguardanti A. Quacquarelli, rimando alla storia degli studi e alla rispettiva bibliografia indicata in C. CUMBO, *La questione delle Gammadiae: Rassegna degli studi*, «Augustinianum» 57/2 (2017) 515-539.

¹⁴ A. BOSIO, *Roma Sotterranea*, Quasar, Roma 1998, 638.

un significato esclusivamente numerologico e patristico considerandole peraltro semplici lettere, abbandonò il discorso in favore di altri approfondimenti. Gli studiosi, nell'arco della storia, si pronunciarono sempre brevemente in merito, senza mai soffermarsi a lungo sull'argomento ma, soprattutto, visitando raramente i monumenti dal vivo. Molto probabilmente la difficoltà di accesso agli antichi cimiteri cristiani costituì proprio la causa scatenante dell'equivoco interpretativo e semantico, che comportò la decisione di prendere come riferimento, al fine di analizzare le pitture, la sola *Roma Sotterranea* del Bosio, in cui i tre diversi copisti si erano succeduti nel riprodurre gli affreschi con aggiunte personali, spesso barocche.

Di frequente, le cosiddette *gammadiae* furono confuse: quella dalla forma di I si trasformò in una Y¹⁵ o in una T¹⁶ (fig. 3) e la svastica in una X,¹⁷ per citare i casi più noti. Non è un dettaglio di poco conto, poiché tale confusione giunse addirittura fino ai nostri giorni.

La svolta importante, seppur non decisiva, venne data dai ritrovamenti compiuti in Israele da Y. Yadin, cui seguirono tutte le altre indagini archeologiche che interessarono le zone limitrofe, proseguendo lungo la striscia attigua al Nilo fino a giungere nell'antica Nubia.

Lo studioso guidò in particolare due spedizioni, una a Masada¹⁸ e una alle Grotte delle Lettere,¹⁹ entrambi luoghi noti per il ruolo che ricoprirono durante la prima rivolta giudaica del 70 d.C. e quella di Bar Kokhba del 135 d.C., accogliendo i ribelli ebrei fuggiti da Gerusalemme. Ebbene, proprio in questi due siti, in un periodo compreso tra I e II secolo d.C. sembra che gli ebrei avessero indossato delle vesti, con ogni probabilità pallii, interessati da quegli stessi segni riscontrati nella sinagoga di Dura Europos.

I ritrovamenti materiali, perciò, indicherebbero chiaramente come l'origine di questa usanza si trovasse a monte, collocata in un ebraismo che aveva ricevuto palesi influenze ellenistiche. Ma non è tutto, perché ancora in un Egitto greco-romano alcuni sarcofagi-ritratto maschili e femminili, teli funebri e ritratti su tavola²⁰ presentano volti di uomini e donne del tempo abbigliati alla maniera

¹⁵ A. BOSIO, *Roma Sotterranea*, tav. IV, 245; A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1993, 31, 125 (d'ora in poi Nr).

¹⁶ A. BOSIO, *Roma Sotterranea*, tav. V, 247; Nr31, 125.

¹⁷ A. BOSIO, *Roma Sotterranea*, tav. VI, 249; Nr31, 125.

¹⁸ Cfr. Y. YADIN, *Masada: la fortezza di Erode e l'ultima difesa degli Zeloti*, De Donato Editore, Bari 1968.

¹⁹ IDEM, *The finds from the Bar Kokhba period in the Cave of Letters*, The Israel Exploration Society, Jerusalem 1963.

²⁰ Si rimanda solo ad alcuni reperti che costituiscono particolari esempi per la categoria in esame: cfr. B. BORG, *Lo sguardo interiore. Memoria di sé nell'Egitto romano*, in E. LA ROCCA, S. ENSOLI,

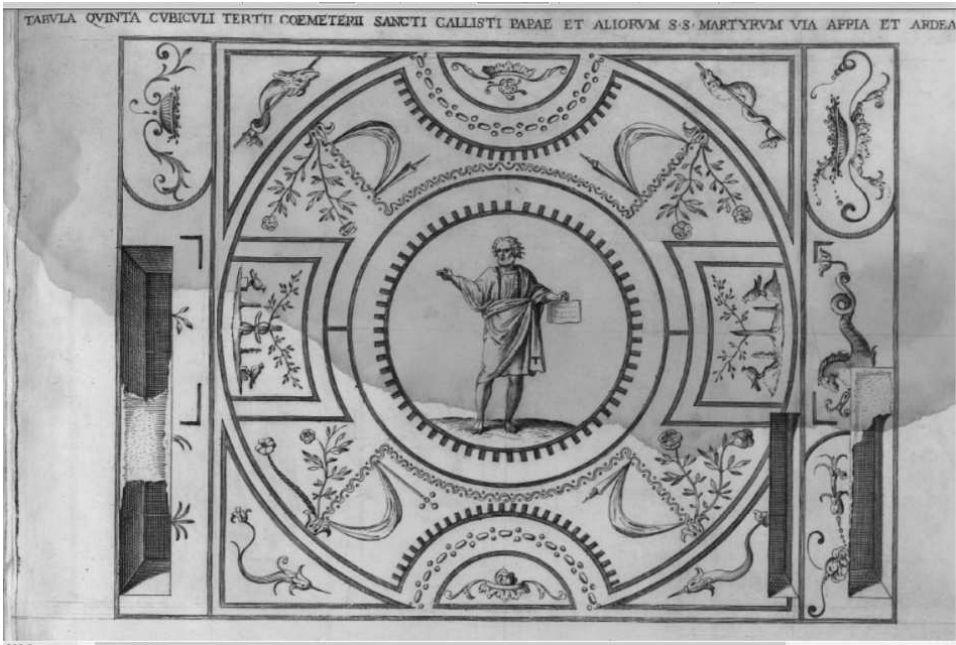


Figura 3: Catacombe di Domitilla, cubicolo di David, arcosolio della parete destra, sottarco (da Bosio, *Roma Sotterranea*, tav. V, 247).

greca con questi segni dentati, a forma di striscia o di angolo dalle terminazioni dentate, che si posizionano sulle loro vesti.

In proporzione, questo tipo di ritrovamenti costituisce solo una piccola parte di essi, elemento che farebbe pensare a un ristretto numero di persone che, per un motivo al momento sconosciuto, avevano adottato questa usanza. Non si può, tuttavia, escludere l'ipotesi che tra gli egiziani proprietari di quei teli, sarcofagi e ritratti fossero incluse persone di religione ebraica che, pur accomunandosi tramite altre varie caratteristiche agli abitanti dell'Egitto, esattamente come accadeva per i cristiani,²¹ mantenevano l'utilizzo di questi segni.

S. TORTORELLA, M. PAPINI (edd.); S. TORTORELLA, S. ENSOLI, E. LA ROCCA (a cura di), *Roma. La pittura di un Impero*, Skira Editore, Ginevra-Milano 2009, 67-75; 310-311; E. DOXIADIS (ed.), *The mysterious Fayum portraits: faces from ancient Egypt*, Thames and Hudson, London 1995, fig. 13, 14; M. C. C. EDGAR, *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire*, n.° 33101-33285, *Graeco-Egyptian Coffins. Masks and Portraits*, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, Le Caire 1905, n. 33.154, 42-43 e pl. XXI; n. 33.155, 43 e pl. XXI.

²¹ Un esempio è costituito dai due tessuti frammentari conservati al Louvre e al Victoria and Albert Museum – probabilmente appartenenti allo stesso reperto – sui quali, all'interno dell'occhietto dell'ankh, appare il cristogramma (cfr. R. CORTOPASSI, *Fragment de tenture aux croix ansées*, in D. BÉNAZETH, M.-H. RUTSCHOWSCAYA (a cura di), *L'art Copte en Égypte. 2000 ans de*

Il filo conduttore tra ebraismo e cristianesimo appare, alla luce di questa breve introduzione, piuttosto chiaro: un'usanza nata in seno al primo si tramanda nel secondo in un *continuum* temporale, venendo adottata – come vedremo – solo da un numero esiguo di persone. Quest'ultimo fenomeno è chiaramente testimoniato dalle analisi topografiche effettuate in catacomba, riguardanti soprattutto quelle comunitarie interessate da una quantità maggiore di affreschi, quali il cimitero dei SS. Pietro e Marcellino e la catacomba di Domitilla, ma anche l'ipogeo anonimo di via Dino Compagni, luogo funerario di diritto privato, collocato nel quartiere Appio-Latino.

Le pitture, i cui protagonisti sono personaggi indossanti il pallio con le cosiddette *gammadiae*, si concentrano in veri e propri “grappoli”, specialmente per quel che riguarda le catacombe comunitarie menzionate. Si potrebbe pensare alle stesse maestranze che operavano in cimiteri differenti, cosa assolutamente plausibile e ampiamente dimostrata dagli studi di N. Zimmermann,²² ma per una questione simbolica così specifica appare forse opportuno interrogarsi sulle committenze.

Gli artisti, spesso illitterati o comunque in possesso di una scarsa educazione culturale, non avrebbero certamente potuto comprendere per quale motivo e dove inserire segni che loro stessi avevano interpretato similmente a lettere, mutandone talvolta morfologia.²³ La nostra attenzione dev'essere, a mio avviso, puntata invece sulle committenze: sono loro, infatti, a decidere quale programma figurativo inserire nei propri ambienti cimiteriali, con intenti certamente simbolici e forse anche augurali, diretti alle persone defunte.

I cubicoli e gli arcosoli, proprio per la loro conformazione, non erano liberamente accessibili ad ogni frequentatore del cimitero, ma solo ai parenti del defunto.²⁴ Spesso erano ambienti protetti da lastre di chiusura, proprio come le

christianisme, Exposition présentée à l'Institut du monde arabe, Paris du 15 mai au 3 septembre 2000 et au musée l'Éphèbe au Cap d'Age du 30 septembre 2000 au 7 janvier 2001, Gallimard/Institut du Monde arabe, Paris 2000, n. 21, 47; <http://collections.vam.ac.uk/item/O119197/textile-fragment-unknown/>). In scultura si ricorda la stele funebre di Rhodia che, sul timpano dell'edicola, ha raffigurato un ankh con le lettere alfa e omega appese ai bracci (S. HODJASH, *Stèle funéraire de Matrona*, in *L'art Copte en Égypte. 2000 ans de christianisme, Exposition présentée à l'Institut du monde arabe, Paris du 15 mai au 3 septembre 2000 et au musée l'Éphèbe au Cap d'Age du 30 septembre 2000 au 7 janvier 2001*, Gallimard/Institut du Monde arabe, Paris 2000, n. 102, 126).

²² Cfr. N. ZIMMERMANN, *Werkstattgruppen Römischer Katakombenmalerei*, «Ergänzungsband Jahrbuch für Antike und Christentum» 35 (2002).

²³ Questo è un fenomeno che, essenzialmente, dipende dall'abilità del pittore. Accade esattamente lo stesso procedimento che si riscontra nelle epigrafi in cui “incontriamo” iscrizioni eseguite da lapidisti più precisi e raffinati, e da altri le cui tecniche sono più rozze.

²⁴ Sono numerosi i contributi riguardanti questo argomento, ma rimando a P. DE SANTIS, *Committenze e funzionalità di un “immaginario figurativo” proto cristiano*, in A. DESTRO,

nostre odierne cappelle funebri. Il programma figurativo, perciò, non persegue il fine di essere visionato dalla totalità dei fedeli cristiani che visitavano la catacomba, ma solo da gruppi ristretti di persone. Si consideri, inoltre, che non vi era possibilità di effettuare soste a lunga durata nella catacomba, sia per la funzione stessa del luogo cimiteriale, che per la questione dell'illuminazione insufficiente e affidata al fioco bagliore delle lucerne o delle fiaccole.

Tornando perciò al discorso originario, le cosiddette *gammadiae* erano segni, con funzione certamente simbolica, raffigurati sul lembo del pallio di Cristo e di quei personaggi considerati santi nel cristianesimo, riprendendo un'usanza già riscontrata in una corrente ebraica di stampo ellenistico. Nulla ci vieta di pensare che proprio quei cristiani, legati a tale simbolismo, fossero, in realtà, ebrei convertiti o giudeocristiani. Quest'ultima considerazione non appare così inverosimile soprattutto se si prende in esame l'ipogeo anonimo di via Dino Compagni,²⁵ dove siamo piuttosto sicuri che le persone ivi sepolte non appartenessero tutte al cristianesimo, ma fossero presenti anche componenti pagane e molto probabilmente di origine giudaica.²⁶ È possibile affermarlo osservando il programma decorativo incentrato prevalentemente sulle scene tratte dal Vecchio Testamento: episodi estrapolati dai libri della Genesi, Numeri, Giudici e, in genere, dalle Sacre Scritture si inseriscono in ambienti decorati e scavati nel tufo, dove talvolta emergono scene profane riferite ad Ercole e alcune prettamente cristiane legate al Cristo, maestro e imperatore, ma anche in atto di compiere il miracolo di Cana²⁷ o di parlare con la Samaritana accanto al pozzo di Sichem,²⁸ senza dimenticare

M. PESCE (edd.), *Texts, practices, and groups. Multidisciplinary approaches to the history of Jesus' followers in the first two centuries, First Annual Meeting of Bertinoro (2-5 October 2014)*, Brepols, Turnhout 2017, 717-739, (in particolare, 734) e J. DRESKEN-WEILAND, *Immagine e parola. Alle origini dell'iconografia cristiana*, Lev, Città del Vaticano 2010, 36, che cito: «[...] Un discorso diverso meritano le immagini nell'intradosso dell'arcosolio. Per poterle guardare, bisognerebbe entrare nella tomba e chinarsi. A chi si rivolgono? Sembra ragionevole considerarle alla stregua delle immagini, simboli e iscrizioni applicate all'interno dei sarcofagi. Bisognerebbe concludere che tali immagini avessero una visibilità per il defunto, forse indirizzata a ciò che concerneva le sue speranze nell'aldilà o a ciò che potesse esprimerle. Una seconda possibilità sarebbe di considerare tali immagini a protezione della sepoltura».

²⁵ Il maggior riferimento in merito rimangono gli studi di Antonio Ferrua: A. FERRU, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1960; A. FERRU, *Catacombe sconosciute: una pinacoteca del IV secolo sotto la Via Latina*, Nardini, Firenze 1990.

²⁶ Cfr. M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Appunti e ipotesi sull'ipogeo Ferrua*, «Rivista di Archeologia Cristiana» 45 (1969) 32-48; IDEM, *Iconografie bibliche nella opzione di Giudeo-Cristiani*, «Vetera Christianorum» 9 (1972) 133-142.

²⁷ Nr13, 83-84.

²⁸ Nr6, 78-79.

l'*unicum* costituito dai soldati che si giocano le vesti di Cristo²⁹ legandosi quindi agli episodi della Passione.

In proporzione, le tracce evidenti di cristianesimo sono poche³⁰ se confrontate con la miriade di "vignette" Veterotestamentarie, tagliate da una narrazione continua, e chiamate a ricoprire la funzione simbolica che si riscontra nei cimiteri romani.

Sarà però utile esaminarne nello specifico qualcuna per comprendere il metodo di attribuzione delle *gammadiae*. Nel cubicolo F, occupato centralmente da una colonna portante di cemento armato relativa al palazzo soprastante, si aprono tre arcosoli decorati. Il primo sulla destra riguarda l'episodio del profeta Balaam³¹ sull'asina fermato dall'angelo del Signore (fig. 4).

L'uomo, in sella alla propria cavalcatura, è inserito sulla sinistra, abbigliato in tunica e pallio, mentre scuote una sottile *virga* che, nella narrazione, usava per incitare l'asina a proseguire. Davanti a sé vi è però un personaggio maschile, barbato, in tunica clavata e pallio, con una mano coperta e l'altra tesa a impugnare una spada. La pittura si riferisce al passo di Nm 22, 28-33:

Allora il Signore aprì la bocca all'asina ed essa disse a Balaam: «Che ti ho fatto perché tu mi percuota già per la terza volta?». Balaam rispose all'asina: «Perché ti sei beffata di me! Se avessi una spada in mano, ti ammazzerei subito». L'asina disse a Balaam: «Non sono io la tua asina sulla quale hai sempre cavalcato fino ad oggi? Sono forse abituata ad agire così?». Ed egli rispose: «No». Allora il Signore aprì gli occhi a Balaam ed egli vide l'angelo del Signore, che stava sulla strada con la spada sguainata. Balaam si inginocchiò e si prostrò con la faccia a terra. L'angelo del Signore gli disse: «Perché hai percosso la tua asina già tre volte? Ecco io sono uscito a ostacolarti il cammino, perché il cammino davanti a me va in precipizio. Tre volte l'asina mi ha visto ed è uscita di strada davanti a me; se non fosse uscita di strada davanti a me, certo io avrei già ucciso te e lasciato in vita lei».

²⁹ Nr¹¹, 81-82.

³⁰ Di rappresentazioni Neotestamentarie se ne registrano molto poche in tutto l'ipogeo: il miracolo di Cana nel cubicolo O, la *Maiestas Domini* nel cubicolo I, la samaritana al pozzo nel cubicolo F, i soldati che si giocano la veste di Cristo nel cubicolo M, il collegio apostolico, l'annunciazione e l'adorazione dei Magi nel cubicolo A. A queste si può aggiungere la scena interpretata come episodio delle acque amare, ancora sulla volta del cubicolo A, ispirato ai racconti apocrifi, di cui comunque non siamo certi (cfr. F. BISCONTI, *Il restauro dell'ipogeo di via Dino Compagni. Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo "A"*, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Città del Vaticano 2003, 48).

³¹ FERRUA, *Le pitture*, 62-63; FERRUA, *Catacombe sconosciute*, 87-90. Per l'iconografia del profeta Balaam, rimando al più recente contributo in merito e alla rispettiva bibliografia: C. CUMBO, *Balaam e la stella. La controversa storia del profeta veterotestamentario e della sua iconografia nelle rappresentazioni cristiane dei primi secoli*, «Jahrbuch für Antike und Christentum» 59 (2016) 67-88.



Figura 4: Ipogeo anonimo di via Dino Compagni, cubicolo F. Balaam sull'asina fermato dall'angelo (da Ferrua, *Le pitture*, tav. 103).

È evidente che lo scopo del committente fosse quello di alludere al pentimento: l'uomo procede incontro all'errore se non osserva con gli occhi dell'animo. Balaam e l'asina sono quindi metafora terrena e spirituale, mentre l'angelo ricopre il ruolo di inviato del Signore, quasi come Sua diretta manifestazione. In quanto tale, investito da un'aura divina e con un animo moralmente elevato, l'angelo è insignito di *gammadia* che, tuttavia, è male interpretata dagli artisti: appare simile a una I, ma compaiono alcune appendici, come se la lettura del modello cui si riferivano non fosse stata corretta. Evidentemente non fu ben compreso quale ruolo ricoprì la *gammadia* e di quale elemento specifico si trattasse, nonostante sia perfettamente riconoscibile.

L'arcosolio di fondo è interessato da Sansone³² che uccide i Filistei con la mascella d'asino, una scena violenta in un orizzonte cimiteriale che, solitamente in catacomba, accoglie episodi salvifici. Tuttavia, è forse opportuno provare ad attribuire una lettura simbolica di tale scena, contestualizzandola in un cubicolo che sembra parlare, a mio avviso, di conversione: Sansone è un giusto del Vecchio Testamento, una prefigurazione cristologica per i cristiani, che combatte contro i Filistei, metafora dei pagani. Questa scena violenta ci parla di una lotta, quella

³² Cfr. FERRUA, *Le pitture*, 63-65; FERRUA, *Catacombe sconosciute*, 87-90. Sull'iconografia di Sansone, cfr. M. PERRYMOND, *Il ciclo di Sansone (Gd. 14, 15, 16): genesi e diffusione di un tema iconografico*, in A. NESTORI, F. GUIDOBALDI (a cura di), *Domun Tuam Dilexi. Miscellanea in onore di A. Nestori*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1998, 643-667.

condotta dal cristianesimo che si manifesta e si installa vittorioso in un orizzonte dominato dal paganesimo.

Si erge quindi la figura dell'uomo, in tunica e pallio, mentre stringe la mascella dell'animale che è già stata usata contro i nemici, dai cui corpi sgorga copiosamente il sangue. Sansone dovrebbe essere "marchiato" dalla *gammadia*, esattamente come accade nelle altre raffigurazioni presenti nel medesimo ipogeo, tuttavia il ruolo piuttosto violento che ricopre in tale scena non era probabilmente compatibile con l'apposizione della *gammadia* in quanto indicatore di santità. A volte, invece, capita che le *gammadiae* non siano raffigurate sulla veste di personaggi che, in teoria, le meriterebbero. Sono rari casi, ma spesso è dovuto a una questione di resa prospettica che impediva di scorgere il lembo del pallio interessato dal segno. I pittori, non solo quelli dell'ipogeo di via Dino Compagni, ma anche delle altre catacombe comunitarie, sono ben attenti a questi dettagli *ante litteram*.

L'ultimo arcosolio è occupato da una lunetta con la rappresentazione dell'episodio della Samaritana al pozzo³³ (Gv 4, 5-7):

Gesù dunque, stanco del viaggio, sedeva presso il pozzo. Era verso mezzogiorno. Arrivò intanto una donna di Samaria ad attingere acqua. Le disse Gesù: «Dammi da bere».

Oltre lo spiccato simbolismo battesimale, sarà di nuovo opportuno leggere la scena nell'ottica del committente, soprattutto soffermandosi su alcuni particolari. La donna, stante sulla sinistra mentre tira un'anfora colma d'acqua fuori dal pozzo, non appare come una figura generica, bensì finemente caratterizzata: indossa tunica clavata e manicata, un paio di sandali che seguono la moda del tempo, esattamente come la capigliatura del tutto ispirata al periodo costantiniano; gli orecchini e una collana di perle ornano infine il suo volto. È molto probabile che la defunta, dunque, avesse voluto farsi raffigurare nelle vesti della samaritana, personalizzando il personaggio. Perché effettuare questa scelta? Si può supporre che la stessa defunta fosse una "pagana" che aveva adottato la religione cristiana e, tramite l'episodio neotestamentario, effettua un parallelismo. Sappiamo, infatti, dalla narrazione evangelica che tra giudei e samaritani non correvano buoni rapporti, esattamente come tra pagani e cristiani. La donna, convertendosi, accoglie il Cristo, esattamente come la samaritana che lo aiuta ad abbeverarsi.

³³ Cfr. FERRUA, *Le pitture*, 65-66; FERRUA, *Catacombe sconosciute*, 90-93. Sugli interventi di restauro riguardanti questo arcosolio: B. MAZZEI, *Il restauro del cubicolo di Sansone*, in F. BISCONTI (a cura di), *Il cubicolo di Sansone nell'ipogeo di via Dino Compagni alla luce dei recenti interventi di restauro*, «Mitteilungen zur christlichen Archäologie» 5 (1999) 50-59; B. MAZZEI, *Il cubicolo di Sansone nell'ipogeo di via Dino Compagni*, in *Dieci anni di restauro nelle catacombe romane: bilancio, esperienze e interventi conservativi delle pitture*, Pontificia Commissione di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2000, scheda 12.

Sulla destra vi è Cristo, con la mano destra alzata in un gesto di accoglienza verso la samaritana, i capelli a calotta secondo la moda costantiniana, abbigliato in tunica clavata e pallio, sul cui lembo – purtroppo rovinato da un crollo e da un conseguente restauro che provò a restituire integrità all’intonaco³⁴ – è dipinta una nera *gammadia* dalla forma di I. Solo Cristo ne è caratterizzato perché investito da un’aura divina, ricoprendo il ruolo di giusto.

Il cubicolo F, perciò, parla sapientemente di conversione, usando il simbolismo delle *gammadiae*.

Lo stesso discorso può essere effettuato per Mosè che apre le acque del Mar Rosso,³⁵ permettendo la salvezza al popolo d’Israele, mentre gli egiziani cadono rovinosamente in acqua e disperatamente tentano di emergere in un groviglio di corpi; in alto si leva luminosa una stella, la prima del mattino. Il pannello si dispiega su una parete del cubicolo O, con un Mosè imberbe, dallo sguardo deciso, che si erge in dimensioni maggiorate, configurandosi come cerniera tra gli ebrei e i nemici. Indossa anch’egli tunica e pallio, il cui lembo è interessato da una cosiddetta *gammadia* dalla forma di croce uncinata, alludendo certamente a un significato cristologico: Mosè costituisce una prefigurazione ed essendo colui che condurrà il popolo verso la salvezza, è un giusto, scelto dal Signore stesso per compiere la Sua volontà (Es 14, 27-31):

Mosè stese la mano sul mare e il mare, sul far del mattino, tornò al suo livello consueto, mentre gli Egiziani, fuggendo, gli si dirigevano contro. Il Signore li travolse così in mezzo al mare. Le acque ritornarono e sommersero i carri e i cavalieri di tutto l’esercito del faraone, che erano entrati nel mare dietro a Israele: non ne scampò neppure uno. Invece gli Israeliti avevano camminato sull’asciutto in mezzo al mare, mentre le acque erano per loro una muraglia a destra e a sinistra. In quel giorno il Signore salvò Israele dalla mano degli Egiziani e Israele vide gli Egiziani morti sulla riva del mare; Israele vide la mano potente con la quale il Signore aveva agito contro l’Egitto e il popolo temette il Signore e credette in lui e nel suo servo Mosè.

Lo stesso “meccanismo” simbolico viene applicato a quelle figure Veterotestamentarie che, ad eccezione dell’ipogeo anonimo di via Dino Compagni, non si riscontrano mai sulle pareti delle catacombe cristiane. Nel cubicolo B la lunetta dell’arcosolio sinistro accoglie la scena relativa alle offerte di Caino e Abele.³⁶ Mentre il primo veste gli abiti dell’agricoltore, consistenti in una tunicetta orbicolata corta e da lavoro, tenendo tra le mani i frutti dei campi, Abele invece indossa tunica e pallio con la *gammadia* morfologicamente simile a una H – in realtà ribaltamento in resa prospettica della I – e porta un agnello, segno del

³⁴ Cfr. *ibidem*.

³⁵ Cfr. FERRUA, *Le pitture*, 81-82; FERRUA, *Catacombe sconosciute*, 122-124.

³⁶ FERRUA, *Le pitture*, 51; FERRUA, *Catacombe sconosciute*, 60.

suo lavoro da pastore, ma allo stesso tempo chiara allusione alla sua purezza e prefigurazione cristologica. Abele,³⁷ al contrario di Caino, è una figura che ricopre il ruolo simbolico di anello conduttore tra Antico e Nuovo Testamento, proprio per la sua funzione prefigurativa in senso cristologico; è inoltre un giusto, una vittima innocente, il cui dono fu gradito al Signore e perciò meritevole di essere “contrassegnato” dalla *gammadia* (Gn 4, 2-5):

Abele era pastore di greggi e Caino lavoratore del suolo. Dopo un certo tempo, Caino offrì frutti del suolo in sacrificio al Signore; anche Abele offrì primogeniti del suo gregge e il loro grasso. Il Signore gradì Abele e la sua offerta, ma non gradì Caino e la sua offerta. Caino ne fu molto irritato e il suo volto era abbattuto.

Un altro esempio, a tal proposito, è costituito da Lot,³⁸ rappresentato nella sua fuga nuovamente nel cubicolo B. L'uomo è barbato, in tunica clavata e pallio, con *gammadia* sul lembo della veste. Tiene per mano le sue due figlie, abbigliate in maniera identica con tunica clavata, e dalla stessa acconciatura con un nodo di capelli sulla fronte. Sullo sfondo si intravedono alcune montagne, mentre a destra, gravemente rovinata, doveva essere la città di Sodoma in fiamme, insieme alla moglie di Lot trasformata in statua di sale. Lot venne salvato dal Signore stesso, mentre si decise la dura sorte distruttiva per Sodoma e Gomorra (Gn 19, 1-26):

Quando apparve l'alba, gli angeli fecero premura a Lot, dicendo: «Su, prendi tua moglie e le tue figlie che hai qui ed esci per non essere travolto nel castigo della città». Lot indugiava, ma quegli uomini presero per mano lui, sua moglie e le sue due figlie, per un grande atto di misericordia del Signore verso di lui; lo fecero uscire e lo condussero fuori della città. Dopo averli condotti fuori, uno di loro disse: «Fuggi, per la tua vita. Non guardare indietro e non fermarti dentro la valle: fuggi sulle montagne, per non essere travolto!». Ma Lot gli disse: «No, mio Signore! Vedi, il tuo servo ha trovato grazia ai tuoi occhi e tu hai usato una grande misericordia verso di me salvandomi la vita, ma io non riuscirò a fuggire sul monte, senza che la sciagura mi raggiunga e io muoia. Vedi questa città: è abbastanza vicina perché mi possa rifugiare là ed è piccola cosa! Lascia che io fugga lassù - non è una piccola cosa? - e così la mia vita sarà salva». Gli rispose: «Ecco, ti ho favorito anche in questo, di non distruggere la città di cui hai parlato. Presto, fuggi là perché io non posso far nulla, finché tu non vi sia arrivato». Perciò quella città si chiamò Zoar. Il sole spuntava sulla terra e Lot era arrivato a Zoar, quand'ecco il Signore fece piovere dal cielo sopra Sòdoma e sopra

³⁷ Sull'iconografia di Abele definito “giusto”, si veda D. CALCAGNINI, *Abele e Caino*, in F. BISCONTI (a cura di), *Temi di iconografia paleocristiana*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2000, 91-92.

³⁸ Cfr. FERRUA, *Le pitture*, 53; FERRUA, *Catacombe sconosciute*, 64. Sull'iconografia di Lot: M. C. D'ALESSANDRO, *Lot*, in F. BISCONTI (a cura di), *Temi di iconografia paleocristiana*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2000, 204-205.

Gomorra zolfo e fuoco proveniente dal Signore. Distrusse queste città e tutta la valle con tutti gli abitanti delle città e la vegetazione del suolo. Ora la moglie di Lot guardò indietro e divenne una statua di sale.

Non ci è possibile esaminare una ad una le singole scene dell'ipogeo anonimo di via Dino Compagni, che pur presentano aspetti molto interessanti, ma appare piuttosto evidente come esista un criterio di attribuzione dietro le cosiddette *gammadiae* che non si configurano come semplici decorazioni, bensì come simboli connessi strettamente al messaggio trasmesso dalle Scritture. Si avverte perciò la necessità di segnalare figurativamente l'elevazione spirituale e la scelta divina del singolo personaggio.

Se nel Vecchio Testamento, quindi, le *gammadiae* interessano quei personaggi prediletti dal Signore, nel Nuovo abbiamo una trasposizione: sono ora gli apostoli, i santi, i martiri e lo stesso Cristo ad esserne insigniti. Pietro e Paolo non mancano di essere contrassegnati dalle *gammadiae*, sia nella loro funzione di accompagnatori – come, ad esempio, nel caso del cubicolo di Lazzaro nelle catacombe di Priscilla³⁹ – sia nel ruolo di Principi degli Apostoli, come l'abbraccio del nucleo cimiteriale dell'ex Vigna Chiaraviglio⁴⁰ vuole dimostrare.

Nell'ambito dei Collegi Apostolici è spesso la sola figura centrale di Cristo a presentare il lembo del pallio marchiato dalla cosiddetta *gammadia*, frequentemente per un motivo strutturale della rappresentazione, in cui i lembi del pallio degli apostoli interessati dalle cosiddette *gammadiae* si sovrappongono all'abito del personaggio seduto accanto.

Piuttosto degni di nota sono, tuttavia, quello del nicchione della catacomba di via Anapo⁴¹ e del catino del cubicolo dei fornai nelle catacombe di Domitilla.⁴²

Se per il primo assistiamo alla completa caratterizzazione degli apostoli in primo piano con le cosiddette *gammadiae*, di cui uno presenta la croce gammata alludendo certamente a un significato cristologico⁴³ e ponendosi, forse, come

³⁹ Cfr. F. BISCONTI, B. MAZZEI, R. GIULIANI, *La catacomba di Priscilla. Il complesso, i restauri, il museo*, Tau, Todi 2013; F. BISCONTI, *Ritorno a Priscilla. Ultimi pensieri sul cubicolo di Lazzaro*, «Rivista di Archeologia Cristiana» 90 (2014) 95-147.

⁴⁰ Cfr. C. PROVERBIO, *L'abbraccio di Pietro e Paolo sulla parete est della galleria F12*, in M. ANDALORO (ed.), *L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini, 312-468*, I, Jaca Book, Milano 2006, 194-196; F. BISCONTI, *Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni*, Tau, Todi 2011, 249-269.

⁴¹ Cfr. J. G. DECKERS, G. MIETKE, A. WEILAND, V. FIOCCHI NICOLAI, *Die Katakomben Anonima di via Anapo: repertorium der Malereien*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1991, 54-63.

⁴² Cfr. B. MAZZEI, *Il cubicolo dei fornai*, in F. BISCONTI (ed.), *Catacombe di Domitilla: restauri nel tempo*, Città del Vaticano 2017, 123-177.

⁴³ Tutti gli apostoli e Cristo sono contrassegnati con una cosiddetta *gammadia* più o meno simile a una lettera I, eredità figurata della striscia orizzontale vista nell'ebraismo. Essi sono perciò

un Pietro non ancora identificabile per il suo aspetto tipicamente connotato da barba corta e bianca,⁴⁴ per il secondo invece si nota chiaramente una volontà di inserire le cosiddette *gammadiae* sul pallio di tutti gli apostoli, rispettando però – come si diceva – le varie sovrapposizioni dovute alla resa prospettica.

Infine, le cosiddette *gammadiae* si configurano come simbolo certamente attribuito ai santi e, quindi, piuttosto utile nel caso di pitture frammentarie, come quella del cimitero dei Giordani,⁴⁵ in cui è residuo solo il ritratto della defunta orante, peraltro dall'aspetto generico, e la parte inferiore del personaggio maschile, palliato e contrassegnato dalla cosiddetta *gammadia*. Siamo allora sicuri di poterci trovare di fronte a una introduzione, in cui uno o più santi accompagnano il fedele cristiano nell'aldilà, garantendo la giusta strada verso il Signore.

Ecco allora che quella connessione tra ebraismo e cristianesimo non sembra più così labile, in quanto una tradizione simbolica appare solo come un'eredità che si installa all'interno della religione cristiana, rimanendovi radicata almeno fino al XIV secolo.⁴⁶

Sappiamo quindi, grazie al ritrovamento di testimonianze materiali quali i tessuti, come tale usanza fosse già in voga sin dal I secolo d.C., nonostante non si riesca sfortunatamente a comprendere, allo stato attuale delle ricerche, quale fosse nella realtà la logica di attribuzione sulle vesti indossate da uomini e, forse, anche da donne. Abbiamo evidenziato, tramite l'analisi iconografica, il metodo di assegnazione simbolico per quanto concerne le Scritture; rimane tuttavia un alone di incertezza per quel che riguarda i ritratti reali e per i veri e propri defunti che, nella storia, indossarono vesti con le cosiddette *gammadiae*. Si deve pensare certamente a un substrato ellenistico sia per le testimonianze specificamente ebraiche che per quelle egiziane, ma rimane poco chiara la differenza tra i simboli angolari – assenti nelle prime testimonianze cristiane catacombali almeno fino alla fine del IV secolo – e quelli dalla forma di striscia, così come risulta sfuggente la vera e propria identità di queste persone.

considerati investiti da un'aura divina. La croce gammata, invece, essendo con ogni probabilità allusiva a un significato cristologico, potrebbe a mio avviso essere stata posta sul pallio di colui che, tra gli apostoli, avrebbe proseguito l'opera di diffusione della Parola, generando la corrente cristiana. Quell'uomo, tra i Dodici, è proprio Pietro.

⁴⁴ Il processo di caratterizzazione di Pietro avrà inizio nell'arte cristiana a partire dal IV secolo d.C. (cfr. F. BISCONTI, *Temi di iconografia*, 258-259); tuttavia, la nuova lettura iconografica del sarcofago di Giona, se accolta, potrebbe forse posticipare questo evento alla metà del IV secolo d.C. (cfr. D. CASCIANELLI, *Il ritorno di Mosè. Per una rilettura delle presunte scene petrine del sarcofago di Giona*, «Rivista di Archeologia Cristiana» 93 [2017] 137-166).

⁴⁵ Nr9, 16.

⁴⁶ Questo termine cronologico è riferito all'ultima testimonianza individuata dalla sottoscritta e corrispondente alla cosiddetta *gammadia* rappresentata sulla veste di Cristo nel mosaico della controfacciata della basilica di S. Maria Maggiore a Roma.

Forse il problema potrebbe essere risolto con una catalogazione completa dei dati di ritrovamento – spesso incompleti a causa delle dispersioni condotte tramite il colonialismo – e, logicamente, dei singoli frammenti tessili conservati nei musei internazionali. Si tratta di un lavoro complesso, è vero, ma potenzialmente efficace se svolto nel migliore dei modi. L'utilizzo del database, come strumento informatico integrato dai dati archeologici,⁴⁷ potrebbe aiutare gli studiosi a ricostruire quel filo conduttore tra simbolismi e movimenti delle masse, influenze culturali e artistiche seguendo la rotta dei commerci nel Mar Mediterraneo.

ABSTRACT

Mentre le rappresentazioni giudaiche appaiono, in particolar modo nella sinagoga di Dura Europos, legate a uno sviluppo narrativo, quelle cristiane si limitano ad alcuni stralci simbolici e allusivi a messaggi salvifici. La connessione tra Ebraismo e Cristianesimo era certamente molto più percepita all'epoca di quanto lo sia oggi. L'intento di questo contributo è quello di focalizzare sull'utilizzo delle cosiddette *gammadiae*, simboli dal significato confusionario, studiati spesso in maniera imprecisa, che sembrano invece rivestire un ruolo specifico sia nelle raffigurazioni giudaiche che in quelle cristiane dei primi secoli: indicherebbero visivamente l'elevazione morale del personaggio indossatore del pallio da esse contrassegnato. Mentre nelle testimonianze giudaiche sono i Giusti ad essere distinti da questa caratteristica visiva, nel Cristianesimo lo sono Cristo, i santi, gli apostoli, i martiri. Si percepisce un filo rosso di continuità. Le *gammadiae* appaiono, allora, come indicatori di quei personaggi scelti dal Signore come se, in un certo senso, fosse stato radicato negli eletti un seme divino sin dal principio.

While the Jewish representations seem related to a narrative development, in particular in the synagogue of Dura Europos, the Christian representations are limited to some symbolic excerpts, referred to salvific messages. The connection between Judaism and Christianity was certainly much more felt at the time than today. The aim of this contribution is to focus on the use of the so-called *gammadiae*, symbols with a confusing meaning, often studied in an imprecise way, which seem to play a specific role in both the Jewish and Christian scenes of the early

⁴⁷ Per quanto concerne la catalogazione e il conseguente studio completo delle cosiddette *gammadiae* nelle catacombe romane, chi scrive ha personalmente ideato e creato – con l'ausilio di suo fratello, Fabio Cumbo, dottore in Ingegneria Informatica – un database che raccogliesse ogni testimonianza e permettesse, tramite specifici filtri, di ottenere informazioni fondamentali per il corretto svolgimento della ricerca. Il database GMS (*Gammadiae Management System*) venne presentato durante il seminario ITAR del 19 novembre 2015 presso l'École française de Rome.

centuries: they would visually indicate the moral elevation of the character who wear the pallium marked by the *gammadiae*. While in the Jewish representations, this visual feature distinguish the Righteous people, in the Christianity the are Christ, the saints, the apostles and the martyrs. A red thread of continuity is perceived. Then, the *gammadiae* appear as indicators of those characters chosen by the Lord as if, in a certain sense, a divine seed had been rooted in the elect people from the beginning.