

MITHRA PETROGENITO. ORIGINE ICONOGRAFICA E ASPETTI CULTUALI DELLA NASCITA DALLA PIETRA

Ilaria Neri

1. L'origine dello schema iconografico

Nell'ambito del dibattito storiografico sul mitraismo, che si sviluppa ormai da un secolo, il tema della nascita del dio ha rivestito un ruolo piuttosto marginale, sebbene dovesse essere di grande importanza per gli adepti del culto¹.

Mithra è rappresentato nell'atto della nascita, il suo corpo nudo è ancora in parte imprigionato nella roccia, le braccia sono sollevate e le mani reggono una torcia e un pugnale. La torcia rappresenta evidentemente la luce che egli porta nel mondo con la sua nascita, e il pugnale è lo strumento attraverso il quale verrà eseguito il sacrificio del toro sacro che salverà il mondo dalla sterilità. L'unico indumento del dio è il berretto frigio, un elemento conosciutissimo nell'iconografia classica e immediatamente connotante un personaggio di origine orientale². Spesso intorno alla roccia si arrotola un serpente, simbolo del secondo grado di iniziazione (*nymphus*), della terra e della trasformazione³ (fig. 1).

Se l'interpretazione della nascita dalla pietra non ha mai posto problemi agli studiosi per l'immediata comprensibilità dei suoi simboli nel contesto della teologia mitraica, altrettanto non si può dire per l'origine dello schema iconografico. F. Cumont, padre riconosciuto degli studi sul mitraismo, sosteneva l'impossibilità di individuare alcun tipo dell'arte greca da cui la rappresentazione di Mithra nascente potesse essere derivata. Da ciò la necessità di considerarla una creazione originale della scultura imperiale, in generale abbastanza mediocre, priva di movimento e di espres-



Fig. 1. Statua di Mithra *petrogenito* dal mitreo III di Camuntum. Deutsch-Altenburg, Museo Carnuntinum. Foto da TMMM, II, fig. 435.

¹ Esistono a mia conoscenza solo due studi specifici sul tema: quello di M.J. Vermaseren, *The Miraculous Birth of Mitliras*, in *Mnemosyne*, 4^a serie, IV, 3-4, 1951, 285-301 e il recente articolo di D.H. Sick, *Cattle Theft and the Birth of Mithras: Another Look at Cumont Vedic Parallel*, in *Jl, ES XXIV*, 3-4, 1996, 257-276, nel quale si propone di nuovo una connessione con miti indiani e iraniani per mezzo della leggenda di Mithra «ladro di bestiame» nota anche dalle fonti romane.

² Sono noti solo tre casi in cui Mithra porta altri indumenti oltre al berretto: un frammento di rilievo da Colonia Iulia Allobrogum mostra il dio con cintura in vita e mantello sulle spalle (M. J. Vermaseren, *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae*, I-II, Haag 1956-60, n. 904. Da qui in poi i monumenti

del culto mitraico citati in nota verranno indicati con il numero progressivo attribuito da Vermaseren, preceduto dall'abbreviazione CIMRM. In caso di rinvenimenti successivi alla redazione del Corpus si forniranno le indicazioni bibliografiche specifiche; nelle pitture del mitreo di Marino il dio nascente è rappresentato completamente vestito (M. J. Vermaseren, *Mithriaca*, 3. *The Mithraeum at Marino*, Leiden 1982); la statua minore da S. Stefano Rotondo porta il mantello sulle spalle (E. Lissi Caronna, *Il mitreo dei Castra Peregrinorum* (S. Stefano Rotondo), Leiden 1986). Per il berretto frigio, si veda O. Navarre, s.v. *Tiara*, in Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités greque et romaine*, Paris 1904, 296-297.

³ L.A. Campbell, *Mithraic Iconography and Ideology*, Leiden 1968, 273.

sione: i marmorarii romani non sarebbero riusciti a trasformare in un dramma vivente il soggetto mitologico, come avevano fatto in passato gli artisti greci per l'analogia scena della venuta al mondo di Erittonio⁴.

E. Will, pur concordando sull'impossibilità di trovare una spiegazione del tema nei miti iraniani e accettando l'originalità della concezione e dell'esecuzione, riteneva insostenibile la sua creazione da parte dell'arte imperiale⁵. Il primo spunto del tipo del Mithra nascente sarebbe secondo Will riconoscibile nella concezione e nell'arte della Mesopotamia antica. L'immagine di *Shamash*, il dio del sole, emergente tra due cime montagnose, offrirebbe l'analogia più stringente, sebbene il mito non sia esattamente lo stesso: il dio babilonese non nasce da una roccia, ma si leva da dietro le montagne, e talvolta è mostrato in tutta la sua altezza, con i piedi appoggiati su un monticello, affiancato da due personaggi che aprono le porte del cielo, prefigurazione dei dadofori⁶. Il rinvenimento di una figura a tutto tondo di *Shamash* «petrogenito» nel nord della Siria ha fornito poi il modello diretto, provando l'origine orientale della concezione del personaggio imprigionato a metà nella roccia. A conferma di ciò Will faceva notare che tale motivo non ha mai preso piede nell'arte greco-romana: nella ceramica attica di V secolo, ad esempio, la figura di Gea emerge con il busto direttamente da una linea simboleggiante il suolo.

Tuttavia, l'assenza dell'elemento tramite (la pietra genitrice), non è a mio avviso sufficiente per eliminare la possibilità di una discendenza, o comunque di un legame, con alcune rappresentazioni dell'arte classica. Non è pertanto accettabile l'esclusione categorica di una derivazione dall'arte greca sostenuta da Cumont, sebbene l'antecedente iconografico non sia così diretto ed evidente come per la scena dell'uccisione del toro⁷.

La personificazione della Terra, alla quale faceva riferimento Will, rappresentata emergente fino alla vita e con le braccia protese, rientra nello schema dei passaggi ctonii, verso l'alto o verso il basso, illustrati da C. Berard nel suo volume sugli *anodoi*⁸. Il legame del Mithra Petrogenito con l'iconografia classica è da ricercarsi proprio in questo ambito, non solo per la connessione concettuale dell'*anodos*, ma anche per l'evidente somiglianza formale che la rappresentazione stessa del passaggio implica.

Il procedimento di troncare un corpo per indicare un movimento verticale, verso l'alto o verso il basso, caratterizza l'iconografia di alcune divinità o personaggi mitici del mondo greco: oltre alla già ricordata Gea che porge Erittonio ad Atena, o che appare durante la gigantomachia, Kaineus che sprofonda sotto i colpi dei centauri, Kore che discende agli inferi e ritorna sulla terra, Afrodite che emerge dal mare.

L'esempio concettualmente più vicino a Mithra sorgente dalla roccia è naturalmente la nascita di Afrodite, ma l'analogia è calzante anche con le altre raffigurazioni che non implicano necessariamente una nascita. Ritroviamo infatti la stessa impostazione di base, nella quale la figura appare solo parzialmente dall'altezza dei fianchi, della vita o di un punto qualunque delle gambe, spesso con le braccia sollevate verso l'alto (fig. 2). La porzione di corpo visibile è del tutto ininfluenza, dato che lo spettatore sa perfettamente che la figura è solo temporaneamente amputata.

⁴ F. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*. Publiés avec une introduction critique par Franz Cumont, I, Bruxelles 1899, 163. Da qui in poi si indicherà con TMMM.

⁵ E. Will, *Le relief culturel greco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'Empire romain*, Paris 1955, 205-208.

⁶ L'identificazione di Mithra con *Shamash* e la probabile derivazione del motivo iconografico della nascita dalla roccia da quello *Shamash* che nasce dalla montagna era già stata proposta da F. Saxl *Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen*, Berlin 1931, 73-74. Del stesso avviso anche G. Gnoli, *Sol Persice Mithra*, in U. Bianchi (ed.) *Misteria Mithrae*. Atti del Seminario internazionale su «La specificità storico-religiosa dei misteri di Mithra, con particolare riferimento alle fonti documentarie di Roma e Ostia» (Atti Convegno Roma-Ostia 1978), Roma 1979, 725-740, 733, e R. Beck, *Mithraism Since Franz Cumont*, in ANRW II, 17, 4, 1984, 2002-2115, 2071.

⁷ F. Cumont, TMMM I, 182-183; l'interpretazione di Cumont secondo la quale l'archetipo della tauroctonia mitraica è da riconoscersi nel motivo della Nike tauroctona risalente al fregio del balastrata del tempio di Athena Nike sull'Acropoli di Atene, tuttora ritenuta valida dagli studiosi e non è stata mai sostanzialmente messa in discussione da studi successivi, sebbene abbia suscitato perplessità l'ipotesi di una creazione del gruppo da parte della scuola pergamenica nel II secolo a.C., che Cumont arguiva dalla somiglianza tra l'atteggiamento accentratamente patetico del volto di Mithra e il tipo dell'Alessandro morente. Cfr. E. Will, cit. 169-186; F. Saxl, cit., *passim*; R. Beck, *Mithraism*, cit., 2072.

⁸ C. Berard, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthonies*, Roma 1974.



Fig. 3. Gea porge **Erittonio** ad Atena, rilievo neoattico di probabile provenienza romana. Parigi, Louvre Ma 579. Foto da LIMC, IV, tav. 98 n. 25.

traismo romano e le caratteristiche peculiari del dio rendono difficile parlare anche di una forma di trasformazione; la critica contemporanea è pertanto più propensa a ipotizzare una sorta di «re-invenzione» occidentale del culto con le caratteristiche misteriche che conosciamo¹⁴. La leggenda dell'origine ctonia del dio e la sua immagine corrispondente sembrano essere a loro volta un prodotto originale della versione occidentale romana del culto (come del resto sosteneva Cumont), creato per soddisfare la necessità di completare le gesta del dio «importato» con il mito della sua nascita¹⁵. Committenti ed esecutori delle immagini religiose dovettero di conseguenza utilizzare schemi noti e assimilati da secoli, di derivazione greca o orientale, per creare un'immagine immediatamente

percepibile dai seguaci del nuovo culto mitraico. Il prodotto che ne derivò è la conseguenza più logica e più semplice della necessità non solo di rappresentare la nascita miracolosa di Mithra ma anche di far capire per quale scopo il dio era nato.

Il gesto stesso delle braccia alzate con le palme rivolte in avanti, diffuso in tutte le culture, è antichissimo e caratterizzato da una continuità iconografica eccezionale, che può essere seguita nel Vicino Oriente a partire dall'età del bronzo, nella cultura minoica e micenea, nell'arte geometrica e arcaica, nelle statue di culto di età classica e nelle raffigurazioni di divinità solari, anche in relazione al culto dell'imperatore, in età romana. Tale gesto è dotato di un duplice significato a seconda del soggetto rappresentato: può esprimere infatti preghiera e adorazione da parte del devoto (e come tale si affermerà nella figura dell'orante cristiano), ma può indicare anche l'epifania della divinità davanti ai fedeli¹⁶. In questo senso devono essere intese le braccia sollevate del Mithra nascente, sebbene le mani non mostrino le palme aperte ma reggano la fiaccola e il coltello¹⁷. La funzionalità del

in particolare J.R. Hinnells, *Reflection on the Bull-Slaying Scene*, 290-312 e R.L. Gordon, *Franz Cumont and the Doctrines of Mithraism*, 215-248.

¹⁴ Per l'origine dei misteri mitraici romani come «invenzione» di un singolo personaggio si veda R. Merkelbach, *Mithras*, Hainz 1984; per l'ipotesi di un «gruppo fondatore» si veda R. Beck, *The Mysteries of Mithra: a New Account of Their Genesis*, in JRS LXXXVIII, 1998, 115-128.

¹⁵ In oriente la nascita di Mithra rimase abbastanza oscura, e nei testi mazdei non si trova la minima allusione alla leggenda che si è diffusa in occidente. Nell'inno Yasht 10 del testo mazdaico, nel quale Mithra è particolarmente invocato, il dio persiano della luce appare risplendente nell'oro sulla cima della montagna Hara Berezaiti (in Persia), dalla quale egli guarda tutta la terra. Questa non è la descrizione di una vera nascita, sebbene il nome femminile della montagna suggerisca una maternità divina. L'idea di Mithra come figlio di Ahura Mazda, o come nato naturalmente da una donna, sebbene sia attestato da alcuni tardi scrittori armeni, non si è mai radicata nella tradizione. A questo proposito si veda M.J. Vermaseren, *The Miraculous...* cit.

¹⁶ Cfr. V. Saladino, *Dal saluto alla salvezza: valori simbolici della mano destra nell'arte greca e romana*, in S. Bertelli, M. Centanni (edd.), *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Firenze 1995, 31-52.

H. Demisch, *Erhobene Hande*, Stuttgart 1984, in particolare su Mithra petrogenito 243-245.



Fig. 2. Nascita di Afrodite, pelike da Rodi. Rodi, Museo Archeologico. Foto da LIMC II, tav. 115 n. 1159.

ta della sua parte inferiore, mentre si trova nel momento decisivo del transito, ma nell'istante immediatamente successivo, che non si vede ma si intuisce, il personaggio scomparirà, come Gea e come Kaineus, oppure giungerà alla luce e apparirà nella sua integrità corporale, come Afrodite e come il nostro Mithra. Nelle scene di passaggio di Kore è talvolta difficile distinguere se si tratti dell'*anodos* o del *katodos* della dea, appunto perché l'impostazione formale è esattamente la stessa; solo l'ambientazione e i personaggi di contorno possono talvolta fornire informazioni utili per l'interpretazione.

Secondo Berard, la definitiva imposizione dello schema verticale è molto antica, e l'origine di questo tipo di composizione è connessa con l'imitazione del ciclo vegetativo, con la sparizione e riapparizione periodica delle piante. Allo stesso ambito vanno attribuite le immagini dei passaggi che Berard definisce «*média-tisés*», tra le quali cita le figure emergenti da alberi, fiori, cespi d'acanto e, per l'appunto, Mithra nascente dalla pietra⁹.

Una placca di bronzo da Olimpia raffigurante Kaineus con i piedi affondati nella terra sotto i colpi

dei centauri, datata al VII secolo a.C.¹⁰, costituisce l' testimonianza iconografica più antica dello schema del passaggio, il quale divenne assai diffuso nella iconografia attica, in particolare nella pittura vascolare, attraverso l'arte ellenistica giunse senza soluzione di continuità in età romana. La scena della nascita di Erittonio, ad esempio, ricorre in due rilievi neoattici di età adrianea, nei quali Gea è rappresentata di profilo, emergente fino ai fianchi e con il bambino fra le braccia protese verso Atena¹¹ (fig. 3).

Del resto, il passo di S. Girolamo che cita insieme Mithra ed Erittonio in quanto generati *vel in lapide vel in terra*¹² testimonia come gli antichi sentissero la relazione tra le due nascite ctonie; la figura personificata della Terra che porge il bambino ad Atena è, a livello semantico, l'esatto equivalente della *petra genatrix*, che veniva considerata dai fedeli di Mithra come la madre del dio ed era venerata come una divinità.

Queste considerazioni non elidono l'eventualità di un legame con lo *Shamash* mesopotamico, ma, come spesso accade nell'iconografia e nella teologia mitraica, ne complicano e nello stesso tempo ne completano il quadro.

Senza voler entrare nella intricata e forse insolubile questione dell'origine dei misteri romani e del loro rapporto con la divinità orientale, bisogna pur tener presente che gli studi mitraici degli ultimi cinquant'anni hanno progressivamente preso le distanze da una diretta dipendenza dall'antico culto del Mithra/Mitr iranico e indiano, con il quale esistono indubbiamente dei punti di contatto e delle eredità, tuttavia insufficienti a dimostrare una continuità che le testimonianze archeologiche (o meglio, la loro assenza, soprattutto in area anatolica e siriana) sembrano assolutamente smentire¹³. La complessa struttura del mi-

⁹ C. Berard, cit., 32.

¹⁰ Museo Archeologico di Olimpia, BE II a, 620 a.C.

¹¹ Roma, Musei Vaticani, n. 1285, da Villa Adriana; Parigi, Louvre MA 579, probabilmente da Roma.

¹² S. Girolamo, *Adversus Iovinianus* I, 7: «*Narrant et gentium fabula Mithram et Erichthonium vel in lapide vel in terra de solo aestu libidine esse generatos*».

¹³ Questa nuova prospettiva è stata inaugurata dal primo convegno di studi mitraici tenutosi a Manchester nel 1971. Cfr. J.R. Hillnells (ed.), *Mithraic studies* (Proceedings of the First International Congress of Mithraic Studies Manchester 1971), Manchester 1975,

gesto alla valenza simbolica degli attributi nulla toglie infatti al suo significato epifanico, ma ne rafforza anzi l'efficacia associando allo schema noto della manifestazione divina e del passaggio la forza evocativa degli oggetti stretti nelle mani del dio.

Per quanto riguarda poi la rigida frontalità che caratterizza le immagini di Mithra petrogenito, alla quale Cumont imputava, giustamente, la mediocrità della composizione, altro non è che l'attitudine più semplice e istintiva del corpo umano e quindi della sua rappresentazione. L'utilizzo di tale impostazione è senz'altro, come sosteneva W. Deonna, segno di imperizia tecnica, indipendentemente dall'età dell'autore, dal tempo e dal luogo in cui è vissuto¹⁸. Lo scarso livello qualitativo dei monumenti mitraici è del resto assai evidente, ed è raro trovare pezzi pregevoli, non solo nelle province ma anche in ambito italico e romano, ad eccezione forse di alcuni affreschi. Le rappresentazioni di passaggi ctonii sulla ceramica attica e sui rilievi ellenistici, pur mantenendo il principio della verticalità, non sono così legate alla frontalità come le rappresentazioni di Mithra petrogenito: la torsione del busto e della testa, il movimento delle braccia spesso sollevate ma mai così statiche come quelle di Mithra, conferivano alla scena una vivacità e una leggerezza che manca completamente alla nascita del dio romano.

2. I dadofori

La nascita del dio è talvolta assistita da due personaggi in abito orientale che solo in alcuni casi gli attributi (le fiaccole) permettono di identificare come Cautes e Cautopates, i due dadofori che generalmente affiancano Mithra nella tauroctonia¹⁹. Questa presenza si riscontra solamente in nove monumenti su centodiciotto, pari all'8% del totale; una percentuale quindi piuttosto bassa, che induce a ipotizzare un'anomalia iconografica, per la quale si è pensato ad una sorta di contaminazione con l'iconografia cristiana antica dell'adorazione dei pastori e dei magi a Gesù Bambino. L'associazione con i pastori è stata suggerita soprattutto dalla presenza di una pecora accanto alla figurina in abito orientale in un frammento di

rilievo da Besgheim (Germania)²⁰. L'abbigliamento dei magi, con corta tunica manicata, mantello, *pileus anaxyrides* e calzari coincide inoltre con quello dei dadofori (e dello stesso Mithra), come ben si vede in alcuni sarcofagi paleocristiani o negli affreschi nelle catacombe di Priscilla sulla via Salaria a Roma²¹.

Si è molto discusso sui rapporti tra mitraismo e cristianesimo, sia dal punto di vista teologico che da quello iconografico. L'impostazione metodologica più avvisata e più corretta è quella proposta da P. Testini il quale ridimensiona la tesi del debito dell'iconografia cristiana nei confronti di quella mitraica, basata essenzialmente su una serie di confronti formali e apparenti, spesso formulati senza aver accertato se si tratti di «affinità esclusive tra composizioni iconografiche mitriache e cristiane, o non piuttosto di affinità esistenti tra vari modelli in circolazione»²². Testini evidenzia come ambedue i culti abbiano attinto ad un repertorio figurativo comune, composto di segni e simboli di lunga tradizione, interpretato in modo funzionale ai nuovi contenuti che ciascuno intendeva esprimere. Le somiglianze iconografiche si ridurrebbero quindi a semplici coincidenze tematiche, completamente avulse da un qualunque tipo di dipendenza, in quanto entrambe espressioni artistiche derivate dallo stesso patrimonio iconografico.

Ma se in questo senso va interpretata l'affinità dell'abbigliamento di Cautes, Cautopates e Mithra con quello dei magi, determinata dalla medesima necessità di connotare la provenienza orientale, diverso si-

¹⁸W. Deonna, *L'attitude du repos dans la statuaire de la Grèce archaïque la loi de la frontalité*, in RA XXXIV, 1931, 45.

¹⁹ Con fiaccole: affresco del mitreo Barberini (CIMRM 390); gruppo Hermadion (CIMRM 590); frammento di rilievo da Virunum (CIMRM 1430); rilievo da Aquae (CIMRM 2026); rilievo da Vetrina (CIMRM 2331a). Senza fiaccole: rilievo di Nersae (CIMRM 650); frammento di rilievo da Besgheim (CIMRM 1301); rilievo di Poetovio III (CIMRM 1593); gruppo di Aequinoctium (CIMRM 1651).

²⁰ CIMRM 1301; cfr. R. Merkelbach, cit., 121.

²¹ Cfr. R. Iorio, *Mithra. Il mito della forza invincibile*, Venezia 1998, 74-75.

²² P. Testini, *Arte mitriaca e arte cristiana*, in U. Bianchi (ed.), cit., 42-45, 430. La sua critica si rivolge principalmente alla tesi sostenuta da A. Deman, *Mithras and Christ, Some Iconographical Similarities*, J.R. Hinnells (ed.), *Mithraic...* cit., 507-517.

gnificato assume la presenza stessa dei dadofori, con o senza pecora, alla nascita del dio. Non credo che si possa escludere del tutto, in questo caso specifico, la possibilità di una contaminazione tra la nascita di Mithra e quella di Gesù, non solo a livello iconografico ma anche teologico, tenendo conto della diffusione del tema dell'adorazione dei pastori riportato dal vangelo di Luca (2, 8-20). Inoltre, nella formella del rilievo di Nersae²³ e nel gruppo romano dedicato da Hermadion²⁴ i due dadofori-pastori portano una mano alla bocca, in un gesto chiaramente connotante l'adorazione e indicato anche dalle fonti letterarie per «mandare baci»²⁵ (fig. 4). Tale significato in questo contesto è confermato dalla parola «*nama*» iscritta sulla base del gruppo romano, nota anche dai graffiti dei mitrei di S. Prisca e di Dura Europos in espressioni di omaggio e saluto al dio e ai suoi iniziati, della quale conosciamo il significato di *salve, salute* nell'antica lingua persiana²⁶.

Nella statua da Aequinoctium²⁷ invece i due dadofori, privi di attributi, stanno seduti sulla roccia ai lati del dio nascente e si limitano ad osservare volgendo lo sguardo verso l'alto, privi di qualunque espressione di meraviglia o emozione, in un atteggiamento passivo e indifferente che si ritrova spesso anche nelle loro rappresentazioni ai lati delle tauroctonie.

3. Le varianti iconografiche

La sostanziale omogeneità dell'impostazione e degli attributi tipici e la contemporanea presenza di un numero infinito di piccole varianti è una caratteristica propria di tutta l'iconografia mitraica, a partire dalla tauroctonia stessa²⁸. Sebbene, come vedremo, lo schema iconografico fosse estremamente consolidato, neppure le rappresentazioni di Mithra petrogenito sfuggono a questa peculiarità: in alcuni casi le anomalie non sono particolarmente significative, se non per indicare il grado di conoscenza dell'iconografia mitraica da parte del committente o dell'esecutore dell'opera; in altri casi invece è interessante constatare come si siano voluti evidenziare alcuni aspetti della complessa natura del dio variando gli attributi tipici o aggiungendo altri elementi di contenuto simbolico.



Fig. 4. Gruppo di Mithra petrogenito con dadofori. Dublino, Trinity College. Foto da LIMC VI, tav. 365 n. 567.

²³ CIMRM 650.

²⁴ CIMRM 590.

²⁵ Minucio Felice, *Octavius*, 2,4; Plinio, *Nat. Hist.* XXVIII 25; Apuleio, *Metani.* IV 28 e *Apologia* 56,4. Cfr. Merkelbach, cit., 385. Alcuni segni incisi sulla pietra genitrice nel rilievo di Nersae sembrerebbero indicare delle lingue di fuoco; in tal caso il gesto dei dadofori/pastori potrebbe essere diversamente interpretato con la necessità di proteggersi il volto e gli occhi di fronte allo splendore della nascita del dio.

²⁶ M.J. Vermaseren, C.C. Von Essen, *The Excavation in the Mithraeum of the Church of Santa Prisca in Rome*, Leiden 1965; E.D. Francis, *Mithraic Graffiti from Dura-Europos*, in J.R. Hinnells (ed.), *Mithraic...cit.*, 424-445; F. Cumont, *The Dura Mithraeum*, *ibidem*, 151-214. Secondo Cumont l'antica parola persiana si sarebbe conservata nella liturgia mitraica come le parole ebraiche *alleluia*, *hosanna* e *amen* si conservarono nella liturgia e nelle preghiere cristiane.

²⁷ CIMRM 1651.

²⁸ Per questo problema si veda H. Lavagne, *Les reliefs mitriaques à scènes multiples en Italie*, in *Melanges Pierre Boyancé*, Paris 1974, 481-504; R. L. Gordon, *Pannelled complications*, in *Journal of Mithraic Studies* III, 1980, 200-227.

Nella formella del rilievo di Neuenheim²⁹ Mithra emergente dalla roccia ha i capelli corti, non porta il berretto frigio e tiene nella mano destra appoggiata alla roccia il pugnale, nella sinistra sollevata un globo; la presenza di questo oggetto al posto della fiaccola si spiega facilmente con lo stretto legame tra Mithra e Sol, il quale appare abbastanza frequentemente con il globo in mano nella sua consueta collocazione in alto a sinistra nelle tauroctonie³⁰. La presenza di un tale attributo in mano a Mithra nascente acquisisce però un particolare significato in funzione della prefigurazione del grande atto cosmogonico che egli compirà per mezzo dell'uccisione del toro sacro. La simbologia del globo era certamente ben nota agli adepti del culto, non solo come attributo del dio Sol, ma in quanto strumento di propaganda e di identificazione imperiale, comune sui monumenti ma soprattutto su quello straordinario veicolo di diffusione iconografica a tutti i livelli che erano le monete³¹. La potenza evocativa del globo, posto nelle mani del dio nascente, consentiva di riassumere in una sola piccola immagine la forza del *Deus Sol Invictus Mithra*, il suo potere sovrumano, celeste e terreno, e nello stesso tempo di richiamare l'attenzione sulla sua funzione di salvatore e creatore del mondo, per mezzo dell'associazione con il coltello stretto nell'altra mano.

Il concetto viene inoltre ribadito, nella stessa serie di formelle sul lato sinistro del rilievo, per mezzo della rappresentazione di Mithra inginocchiato con il globo sulle spalle come Atlante, in posizione chiasmica rispetto a Mithra petrogenito³². Questa iconografia non ricorre in nessun altro monumento mitraico, e la sua unicità pare in questo caso funzionale a rafforzare ulteriormente il messaggio di Mithra come creatore e ordinatore del mondo; non credo infatti che si tratti di semplici coincidenze, dovute magari ad una scarsa conoscenza o ad una errata interpretazione dell'apparato iconografico mitraico, bensì mi pare legittimo ravvisare nel rilievo di Neuenheim una volontà consapevole di modificare i dettagli al fine di porre l'accento in modo più incisivo su un aspetto della divinità già di per sé molto evidente, per mezzo di un elemento simbolico così pregnante.

Il globo ricorre di nuovo nel rilievo da Augusta

Treverorum, nel quale la figura di Mithra bambino nudo è iscritta in un cerchio sul quale sono rappresentati i segni zodiacali. In questo caso la consueta rigida frontalità è rotta dalla posizione sbilanciata dalla mano destra sollevata che sembra imprimere un movimento rotatorio al cerchio, mentre la mano sinistra regge un grosso globo³³. Ben si adatta a questa singolare rappresentazione della nascita dalla roccia, indicata rozzamente al di sotto della ruota zodiacale, la definizione di Claudiano *volvens siderei Mithra*, come già faceva notare L'Orange³⁴. Lo zodiaco è un elemento ricorrente nell'iconografia mitraica su rilievi, affreschi e mosaici, e la componente astrologica e astronomica nel mitraismo, già a suo tempo evidenziata

²⁹ CIMRM 1283.

³⁰ Cfr. ad esempio il rilievo da S. Stefano Rotondo (E. Lissi Caronna, *Il mitreo...* cit.) a Roma e il rilievo da Tor Cervara (E. Lissi Caronna, *Un rilievo mitriaco di marmo*, in BAV, 1965, 91-94). Mithra e Sol appaiono come due entità distinte nelle rappresentazioni iconografiche, ma sono uniti e identificati nella frequentissima formula dedicatoria *Deo Soli Invicto Mithrae*. Per questo problema si veda da ultimo D. Ulansey, *Mithras and the Hypercosmic Sun*, in J.R. Hinnells (ed.), *Studies in Mithraism*, Roma 1994, 257-264.

³¹ Cfr. P. Arnaud, *L'image du globe dans le monde romain. Science, iconographie, symbolique*, in MEFRA XCVI, 1984, 53-116.

³² Le scene rappresentate nel pilastro laterale sinistro fanno parte di quegli episodi che generalmente vengono attribuiti ad una sorta di «cosmogonia mitraica». Partendo dall'alto sono raffigurati: Mithra petrogenito, Saturno barbato con mantello, *velum* e *harpè* che al di sopra di un altare consegna un fulmine a Giove barbato con diadema, scettro e lungo mantello sulle spalle; una figura semidraiata su una roccia, a torso nudo e con la testa appoggiata alla mano che tiene nella mano destra un oggetto oblungo (Oceanus, Caelus o Saturno); Mithra/Atlante in abito persiano inginocchiato con il globo sulle spalle.

³³ CIMRM 985: rilievo in pietra da Augusta Treverorum. Il rilievo ha la forma di un tempio, con due colonne con capitello sormontate da un timpano. Al di fuori del cerchio, agli angoli stanno i busti dei quattro venti. Sulla roccia si vedono un corvo, un serpente e un cane seduto, tutti con la testa rivolta verso il dio. Dentro il timpano sono raffigurati un *kantharos* sul quale si attoneggia un serpente, un leone, un uccello, un fulmine e un altro piccolo *kantharos*. Negli angoli sopra il timpano, a sinistra Sol, a destra Luna. R. Merkelbach, cit., fig. 90, interpreta il rilievo come Cautus-Eliodromo in quanto sole nascente nel cerchio celeste.

³⁴ Claudiano, *De Consulatu Stilichonis*, I, 63. Cfr. H.P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in Ancient World*, Oslo 1953, 32-33.

da Cumont, è stata recentemente oggetto di nuovi importanti studi³⁵.

Questo aspetto risulta preponderante anche nel famoso rilievo da Vercovicium, presso il Vallo di Adriano in Britannia, particolarmente interessante anche per altri motivi³⁶. All'impostazione corretta dello schema della nascita (frontalità, braccia sollevate ad angolo retto, fiaccola e pugnale) si accompagna infatti un'anomalia che ci pone di fronte ad una forma di sincretismo teologico-iconografico: il busto di Mithra non emerge dalla roccia genitrice, bensì dalla parte inferiore di un uovo. La metà superiore del guscio si trova ancora sulla testa ricciuta del dio, e tutta la figura è racchiusa in una cornice ovale sulla quale sono raffigurati i segni zodiacali. L'iconografia di Mithra petrogenito si è fusa quindi con quella di Phanes che nasce dall'uovo cosmico, confermando le tendenze sincretistiche del mitraismo romano e senza tuttavia modificare il significato della scena. La valenza cosmogonica dell'uovo poteva ben sostituire la pietra genitrice, in un ambiente che fosse maggiormente imbevuto di teologia orfica che mitraica. L'identificazione Mithra-Phanes è confermata da un'iscrizione romana in lingua greca dedicata a Zeus-Helios-Mithra-Phanes³⁷, e si ritrova in modo ancora più esplicito nel rilievo di Modena, il quale raffigura un personaggio alato avvolto nelle spire di un serpente, dotato di zoccoli equini e con tre protomi di animali che escono dal torso, compreso in alto e in basso da due metà di guscio da cui scaturiscono fiamme³⁸. Nello stesso attimo in cui Phanes nasce dall'uovo d'argento generato da Kronos nell'etere, brilla nell'universo la prima luce, così come Mithra nascendo dalla pietra illumina il mondo con la fiaccola. È proprio questo aspetto della luce determinata dal primo apparire delle due divinità, che deve aver suggerito e poi consolidato la connessione Mithra-Phanes, come faceva giustamente notare M. Guarducci analizzando il graffito *natus prima luce* dal mitreo di S. Prisca a Roma, nel quale individuava, appunto, un riferimento alla nascita luminosa di Mithra, probabilmente già assimilato alla divinità orfica³⁹.

In questo senso si possono spiegare anche le rappresentazioni di Mithra petrogenito nel rilievo da Civitas Montanensium e nelle pitture del mitreo di Dura Europos⁴⁰, nelle quali egli appare privo di at-

tributi, con le braccia sollevate e le palme delle mani aperte rivolte in avanti. Nel primo caso infatti la roccia genitrice è poggiata su di un altare ardente, nel secondo sia le mani del dio che la roccia stessa sono fiammeggianti. Evidentemente si è voluto in entrambi i casi accentuare l'aspetto della luce, in genere rappresentato dalla fiaccola, rispetto a quello del sacrificio, rafforzando anche la sacralità della nascita con presenza del fuoco.

In una direzione del tutto differente conducono anomalie iconografiche che si riscontrano in due monumenti provenienti dalla Germania. Nella statua di Colonia Claudia Agrippinensium⁴¹ Mithra petrogenito tiene nella mano destra il coltello e nella sinistra un mazzo di spighe (fig. 5); nella statua da Bingium⁴², prima della testa e delle braccia e quindi degli attributi, un serpente si avvolge alla roccia, che nel punto in cui si trasforma nel corpo di Mithra è adorna di fiori (fig. 6). In questi due casi è evidente che, se pur in maniera diversa, si è voluto sottolineare l'importante connessione di Mithra con la sfera della fecondità, rappresenta

³⁵ L'interpretazione dalla tauroctonia in chiave astronomica e come «mappa del cielo» è stata oggetto di numerosi studi, a partire da R. Beck, *Cautus and Cautopates: Some Astronomical Considerations*, *Journal of Mithraic Studies* II, 1977, 1-17, e S. Insler, *A New Interpretation of the Bull-Slaying Motif*, in M.B. De Boer, T.A. Edric (edd.), *Hommages à Maarten Vermaseren. Recueil d'études offert par d'autres de la Série EPRO...à l'occasion de son soixantième anniversaire* 1-3, Leiden 1978, 519-538. Cfr. da ultimo R. Beck, *In the Place of Lion: Mithras in the Tauroctony*, in J. Hinnells (ed.), *Studies...* cit., 1978, 50, con bibliografia completa sull'argomento.

³⁶ CIMRM 860.

³⁷ CIMRM 475. G. Patriarca, *Tre iscrizioni relative al culto di Mitra*, *BCAR* LX, 1932, 3 ss.; F. Cumont, *Mithra e l'Orphisme*, in *RI* CIX, 1934, 63-72.

³⁸ CIMRM 695. A. Bottini, nel suo studio sulla nascita di Ek dall'uovo, sostiene che fu proprio questa fusione tra la divinità primordiale orfica e Mithra, nel sincretistico clima tipico dell'avanzata età imperiale, a colmare la lacuna iconografica che caratterizzava Phanes, per il quale non venne definito l'aspetto in età classica, forse a causa della composita morfologia che gli era attribuita. A. Bottini, *Archeologia della salvezza*, Milano 1992, 82-83.

³⁹ M. Guarducci, *Il graffito natus prima luce nel mitreo di S. Prisca*, U. Bianchi (ed.), cit., 153-163.

⁴⁰ CIMRM 2337 e 42.

⁴¹ CIMRM 1027.

⁴² CIMRM 1240.



Fig. 5. Statua di Mithra petrogenito da Colonia Claudia Agrippinensium. Koln, Romisch-Germanisches Museum 69.73. Foto da LIMC VI, tav. 330 n. 61.

nel primo caso dal mazzo di spighe, che allude esplicitamente al particolare della coda del toro morente che in molte tauroctonie si trasforma, appunto, in uno più spighe di grano; nel secondo caso i fiori indicano



Fig. 6. Statua di Mithra petrogenito da Bingiuw. Bingen, Museo Civi. Foto da M. Clauss, Mithras. Kult und Mysterien, Miinchen 1990.

il ritorno della terra alla vita nel momento stesso in cui il dio da essa scaturisce. Evidentemente in questi due monumenti l'aspetto ctonio della divinità e il suo legame con la fertilità della terra e con le stagioni era considerato come prevalente rispetto a quello solare e celeste di conseguenza è stato sottolineato.

Per concludere, credo meriti un accenno una statua, purtroppo perduta, che mostra Mithra nascere dalla roccia dall'altezza dei fianchi, con il braccio destro privo della mano piegato e portato in avanti e l'indice della mano sinistra appoggiato alle labbra.

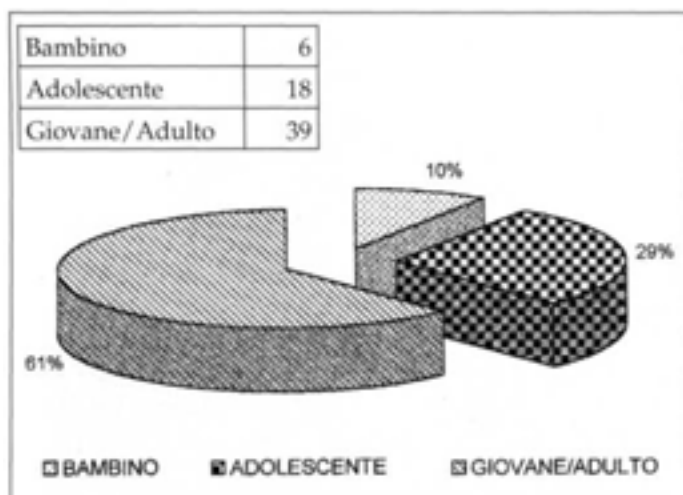


Fig. 7. Mithra petrogenito infante, adolescente, adulto.

M. Vermaseren vedeva in questo gesto un'allusione al silenzio mistico imposto ai saggi come preparazione alla filosofia, quale si ritrova in diversi culti antichi tra gli atti sacri⁴³, ma si potrebbe forse pensare anche ad un monito ai fedeli al fine di mantenere il silenzio sui riti misterici che si compivano nell'*antrum* mitraico in cui la statua doveva essere collocata.

4. Mithra petrogenito infante, adolescente e adulto

Un discorso a parte merita la variante iconografica più diffusa, cioè l'età in cui il dio nascente si trova rappresentato (fig. 7).

In base all'analisi dei casi riconoscibili, pari al 60% del totale delle immagini, risulta che Mithra è rappresentato come un infante in soli sei casi, sempre in monumenti isolati. Più frequentemente, nel 29% dei casi pari a 18 attestazioni, appare come un adolescente, mentre nel 61% dei casi Mithra nasce già adulto, con la struttura possente e i muscoli ben delineati. In alcuni monumenti la caratterizzazione è tanto forte da contrastare con l'immagine abbastanza giovane, diciamo adulta ma non matura, che compare nella scena dell'uccisione del toro, in cui l'età del dio è decisamente standardizzata (fig. 8).



Fig. 8. Statua di Mithra Petrogenito adulto da Apulum. Alba Iulia, Museo regionale. Foto da CIMRM II, fig. 521.

Questa varietà si trova singolarmente anche all'interno dello stesso mitreo, come ad esempio nel mitreo dei *Castra Peregrinorum* sul monte Celio a Roma, all'interno del quale sono state rinvenute una statua di infante e una di adolescente (figg. 9 e 10).

Del resto, le scarse fonti letterarie in nostro possesso non danno alcun indizio riguardo a un'eventuale infanzia di Mithra, pur dimostrando con chiarezza che

⁴³ CIMRM 612. M.J. Vermaseren, *Deux monuments mithriaques actuellement perdus*, in AC XX, 1951, 341-349.



Fig. 9. Statua di Mithra petrogenito infante dal mitreo di S. Stefano Rotondo a Roma. Roma, Museo Nazionale Romano.

la natura della sua nascita era ben nota⁴⁴. La *petra genatrix* stessa era considerata oggetto di culto come «madre del dio», e ad essa venivano direttamente rivolte le suppliche dei devoti, come risulta dalle iscrizioni⁴⁵.



Fig. 10. Statua di Mithra petrogenito adolescente dal mitreo di S. Stefano Rotondo a Roma. Roma, Museo Nazionale Romano.

⁴⁴ Giustino Martire, *Dialogus cum Triphone*, 70; Commodiano, *Istructiones*, I, 13; S. Girolamo, *Adversus Iovinianum*, I, 7; Lydus, *I mensibus*, III, 26; Firmico Materno, *De errore profanarum religionum*, 20; Paolino da Noia, *Poema Ultima* 112-115; Plutarco *De Fluviis* 23.4; Prudentio, *Cathemerion* 5.1.

⁴⁵ CIMRM 1652 da Aequinoctium; CIMRM 1674 da Carnuntum; CIMRM 1743 da Aquincum; CIMRM 1874 da Salona; CIMRM 112 da Heddenheim; CIMRM 1224 da Mogontiacum; CIMRM 1490, 1491 da Poetovio; CIMRM 2007 da Apulum; Roma, mitreo di S. Stefano Rotondo (S. Panciera, *Il materiale epigrafico dallo scavo di S. Stefano Rotondo*, in U. Bianchi (ed.), cit., 87-126); Portogruaro (E. Buchi, *culto della petra genatrix nella Venetia*, in CRDAC XI, 1981, 55-64).

Il tema della pietra è molto presente anche nelle altre raffigurazioni delle gesta del dio: la freccia scagliata da Mithra trasforma la roccia in aria e acqua, il sacrificio del toro si svolge all'interno di una grotta entro la quale è stato appositamente trasportato e che appare sempre, in modo più o meno simbolico e stilizzato, su tutte le rappresentazioni della tauroctonia. Il luogo stesso dove si svolgeva il culto occidentale riproduceva simbolicamente l'antro sacro, e spesso sulla volta degli *spelaea* mitraici venivano rappresentate delle stelle. Il rapporto roccia-cielo sembra quindi estremamente chiaro; questa idea appare del resto anche negli scritti mazdei, dove la parola «*asman*» che significa propriamente «pietra» è divenuta il nome della divinità del cielo, spesso associata a Mithra nell'Avesta⁴⁶.

5. La frequenza del tema e le associazioni con altri episodi

La nascita dalla pietra occupa un posto preminente nel sistema iconografico dei misteri mitraici: la scena della nascita del dio è la più rappresentata tra gli episodi della leggenda di Mithra, come si può vedere dalla tabella e dal grafico corrispondente (fig. 11).

Occorre però fare un'importante distinzione. Osservando il grafico si nota subito come la frequenza delle raffigurazioni degli episodi mitici sia abbastanza omogenea tra le scene aggiuntive dei monumenti complessi, vale a dire rilievi e affreschi nei quali all'immagine principale di culto, l'uccisione del toro, si affiancano le formelle in cui sono rappresentati quelli che, in assenza di fonti scritte, sembrano essere episodi delle gesta del dio Mithra precedenti e successivi al sacrificio sacro. Per quanto riguarda invece i monumenti isolati, cioè statue o rilievi a soggetto unico, la prevalenza del dio petrogenito è assolutamente netta (fig. 12): nel 71% dei casi conosciuti, pari a ben cinquanta monumenti, gli iniziati hanno rivolto il segno della loro devozione al dio nascente. L'8% dei casi riguarda Mithra che trasporta il toro, il 12% il banchetto sacro tra Mithra e Sol, e il 4% la figura ambigua di Oceano/Saturno sdraiato⁴⁷. Due sole rappresentazioni sono pervenute della lotta tra Giove e i

giganti anguipedi, che pare un antecedente cosmogonico alle imprese di Mithra, ben attestato soprattutto nell'Europa centro-settentrionale sui rilievi complessi una sola di Mithra che cavalca il toro e della scena di *dextrarum iunctio*.

Il motivo di questa incongruenza tra i monumenti complessi e quelli a soggetto unico è da ricercarsi oltre che nella naturale predisposizione della pietra stessa alla rappresentazione tridimensionale, nella diversa funzione culturale dell'immagine del dio nascente rispetto agli altri episodi del mito. La complessa valenza simbolica dell'iconografia mitraica, a partire dalla tauroctonia stessa, è stata già da tempo dimostrata; sappiamo quindi che anche le scene aggiuntive che affiancano il sacrificio del toro sono soggette a più piani di lettura, che gli adepti del culto dovevano conoscere assai bene⁴⁸. I piani di lettura sono sostanzialmente tre: narrativo, religioso e liturgico.

L'aspetto narrativo ovviamente riguarda tutte le scene, che dovevano raccontare e rammentare ai fedeli di Mithra le imprese precedenti e successive al sacrificio del toro sacro, a partire da una cosmogonia generica della quale fanno parte anche divinità e episodi del *pantheon* tradizionale, a cui seguono poi la nascita del dio, il miracolo dell'acqua, la cattura del toro, la sua uccisione, gli avvenimenti che implicano una sorta di «conflitto» con Sol, la sua sottomissione all'alleanza, il banchetto sacro e l'ascensione delle due divinità.

L'icona della nascita del dio oltre all'intento narrativo era dotata di una fortissima valenza simbolica come immagine di culto. Ciò è dimostrato non solo dalla quantità di statue e rilievi che la mostrano come soggetto unico, ma dalla particolare posizione in cui si trova in numerosi monumenti.

Nelle grandi rappresentazioni a pannelli complessi la nascita dalla pietra è rappresentata tra le formelle laterali come tutti gli altri episodi; poiché la lavorazione più accurata e le dimensioni maggiori consentono una più accentuata caratterizzazione, la pietra

⁴⁶ F. Cumont, *TMMM I*, 160.

⁴⁷ Sul rapporto tra Oceano/Saturno e la nascita del dio cfr. M. Vermaseren, *The Miraculous...* cit.

⁴⁸ R. Beck, *Mithraism...* cit, 2079.

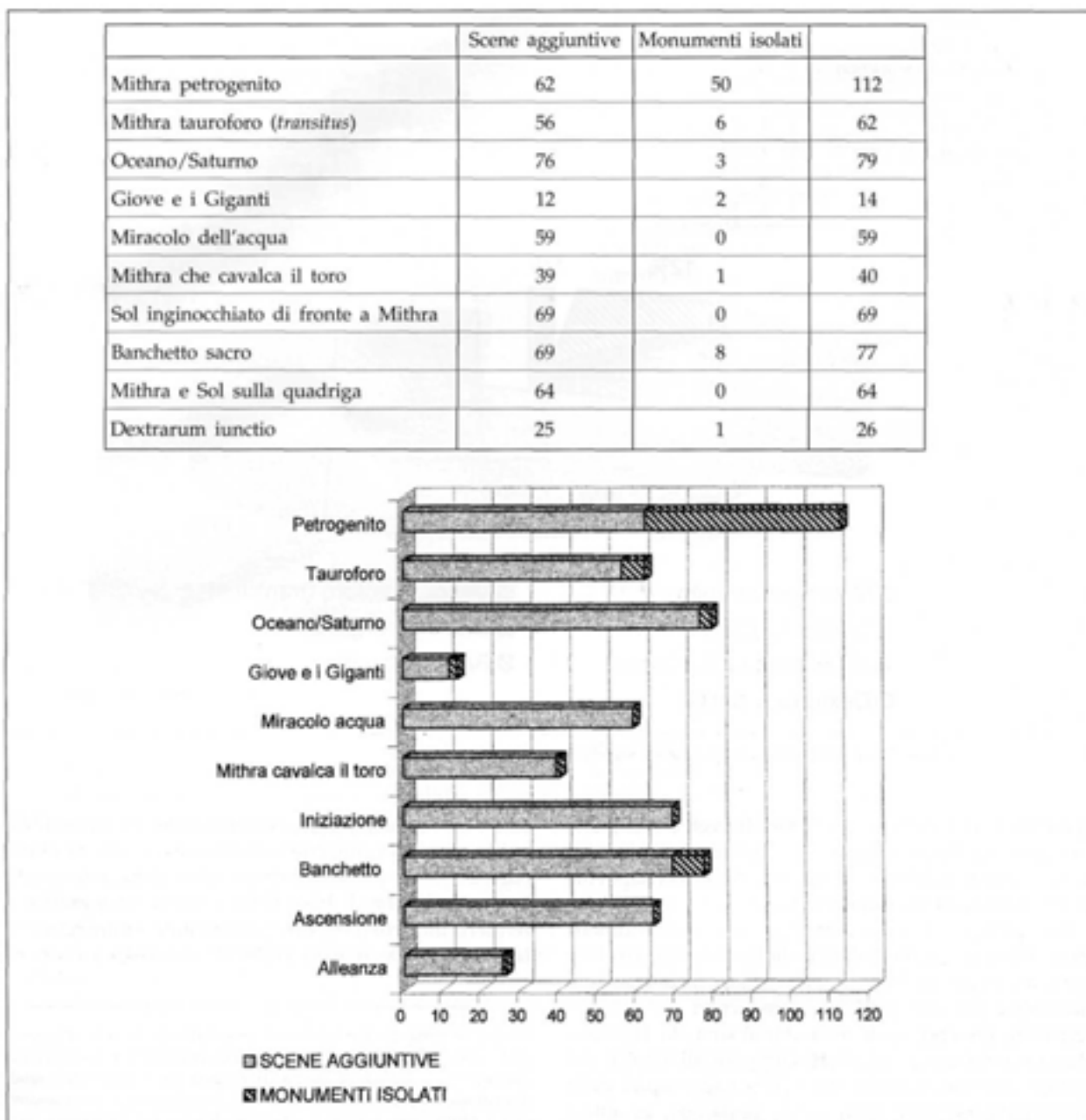


Fig. 11 Attestazioni iconografiche degli episodi più comuni nelle scene aggiuntive e nei monumenti isolati.

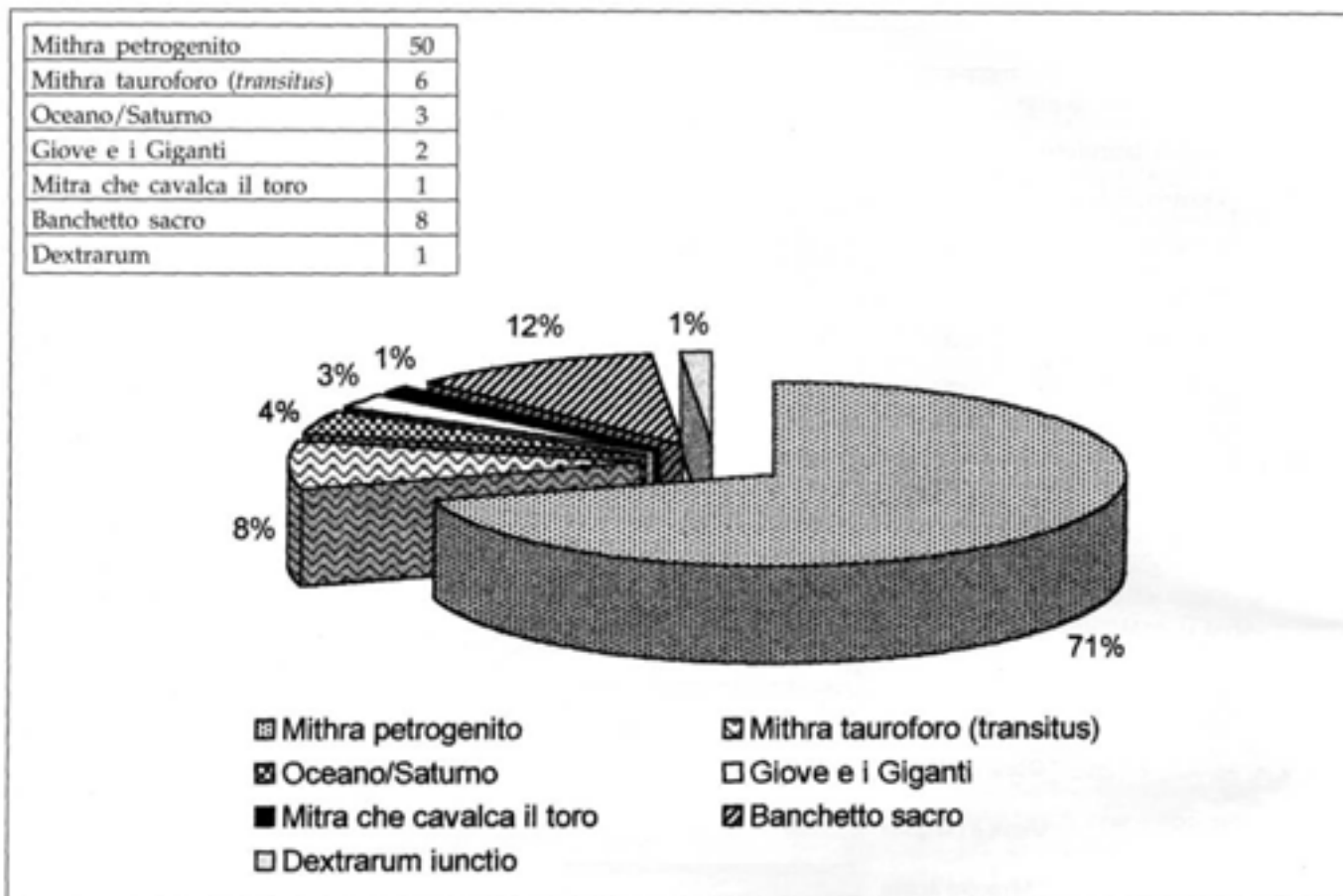


Fig. 12. Frequenza delle scene rappresentate in statue e rilievi a soggetto unico.

genitrice è resa come un mucchio di sassi o come una roccia compatta, e i muscoli addominali e pettorali nettamente segnati mostrano la volontà consapevole di evidenziare l'età adulta del dio.

Nei piccoli rilievi *ex voto* (fino a 15-20 centimetri circa alla base) rettangolari o dalla sommità arrotondata, a campo unico o su più registri diffusi un po' dovunque ma con particolare frequenza e con caratteristiche omogenee in area danubiana, la figurina stilizzata del dio petrogenito compare all'interno del campo centrale, inserita tra i personaggi tipici della tauroctonia, sempre nella stessa posizione, in alto a destra accanto o sotto alla Luna o sopra il muso del toro (fig. 13). Nonostante le linee siano appena sboz-

zate l'immagine appare assolutamente inconfondibile nella sua semplicità, che in taluni casi è tale da eliminare anche la pietra genitrice. Sono sufficienti infatti le caratteristiche di base dello schema iconografico a rendere immediatamente riconoscibile l'immagine⁴⁹: la frontalità, le braccia sollevate ad angolo retto ri-

⁴⁹ Vale la pena di citare a questo proposito un *denarius* d'argento di P. Petronius Turpilianus del 19 a.C. rinvenuto a Verulamium (Britannia), nel quale la figura di Tarpeia sommersa dagli scudi dei Sabini, con le braccia sollevate ad angolo retto, è stata assimilata a Mithra petrogenito da qualche devoto di epoca successiva, quando la legenda sul dritto venne abrasa e al suo posto venne incisa una dedica a *Mithra Oromazdes* (CIMRM 827).



Fig. 13. Piccolo rilievo da Alcsút. Budapest, Musée National Hongrois 120.1862. Foto da UMC VI, tav. 348 n. 188.

rispetto al corpo troncato a metà busto, mentre gli attributi (berretto frigio, fiaccola e coltello), sebbene appena accennati, non mancano neppure nelle rappresentazioni più semplici.

Il fatto che si tratti quasi sempre di *ex voto* rende la circostanza della posizione dell'ideogramma del dio ancora più significativa. Evidentemente il riferimento alla nascita miracolosa di Mithra era recepito dai donatori come necessario complemento all'azione salvifica dell'immagine di culto. In quest'ottica diventa chiaro il motivo per cui la rappresentazione della nascita dalla pietra è tanto più frequente sui monumenti isolati rispetto agli altri temi. Alla valenza narrativa si affiancava una potentissima valenza culturale, tale da rendere, come accennato, la roccia stessa oggetto di devozione e di dediche.

Troviamo però un altro tema che in alcuni casi compare in modo assai significativo nello stesso contesto del Mithra petrogenito, all'interno della tauroctonia in posizione opposta e simmetrica⁵⁰.

Si tratta della scena in cui Mithra trasporta nella grotta il toro catturato, la cui particolare importanza è confermata oltre che dalla frequenza nelle scene aggiuntive nei grandi rilievi a pannelli complessi, dalla sua rappresentazione tra i monumenti isolati (cfr. figg. 11 e 12), tra cui le statue del mitreo di Sidone e del mitreo I di Poetovio⁵¹ (fig. 14).

Dall'iscrizione sulla base della statua di Poetovio apprendiamo che tale azione veniva definita *transitus* nella teologia mitraica⁵². Il particolare momento tra la cattura del toro e la sua uccisione veniva quindi sentito dagli iniziati come un atto fondamentale, corrispondente al passaggio tra un grado e l'altro della scala mitraica e al viaggio dell'anima umana attraverso le stelle fisse. Si credeva infatti che l'anima dell'iniziato tramite il *transitus* tra i sette gradi di iniziazione da *corax* a *pater*, seguisse durante la propria vita un percorso ascendente, fino a raggiungere l'*apogonesis* lontano dal mondo materiale⁵³. Occorre precisare che non sappiamo assolutamente se fosse concepito una sorta di aldilà né se il viaggio iniziatico avesse una forma di continuazione dopo la morte.

Questa valenza teologica del Mithra tauroforo trova una conferma nella frequenza della sua rappresentazione in particolare evidenza in molti rilievi; persino in Italia, dove è netta la prevalenza di tauroctoni semplici, prive di scene aggiuntive, sebbene non siano state fino ad oggi rinvenute né rappresentazioni

⁵⁰ Pannonia: CIMRM 1650 da Vindobonna; Mesia: CIMRM 2244 da Tavalicavo e 2315 da Scytia Minor; Tracia: 2238 da Kurtovc; Dacia: CIMRM 1920 da Potaissa, 1935, 1958 e 1972 da Apulum; Germania: CIMRM 1128 dal mitreo I di Nida-Hedderneim; Italia: CIMRM 556 da Roma.

⁵¹ CIMRM 77 e 1496. Notevole è anche una statua rinvenuta nei pressi di Aquileia: V.S.M. Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle statue romane*, Roma 1972, 102 fig. 313. ¹⁵²¹ Iscrizione CIMRM 1497 = CIL III 14354: *Transitu/ C(aius) Caecina / Calpurniu: temp(lum) redemi(t)/ et restitui(t)*. Il *transitus* è nominato anche in altre iscrizioni: CIMRM 1495, 1811, 1900, 1722, 1737.

⁵³ M. Beard, J. North, S. Price, *Religions of Rome*, Cambridge 1998, 289



Fig. 14. Statua di Mithra tauroforo (transitus) dal mitreo I di Poetovio. Museo di Ptuj. Foto da LIMC VI, tav. 355 n. 281.

isolate né iscrizioni riferite al *transitus*, esso compare nel rilievo del mitreo del Circo Massimo e in quello di provenienza incerta conservato ai Musei Vaticani (fig. 15), inserito nel campo unico della tauroctonia assieme al Mithra Petrogenito.

La raffigurazione delle due scene nel campo centrale le pone in un contesto semantico completamente diverso rispetto agli altri episodi che si trovano nel registro superiore e in quello inferiore; la loro relazione con l'uccisione del toro è resa ancora più evidente dalla cornice/grotta che li separa fisicamente dal resto, isolandoli nel loro significato sacrale forte

Fig. 15. Rilievo con tauroctonia, transitus e nascita dalla pietra. Roma, Musei Vaticani.



Vaticani. Foto da LIMC, voi. VI, tav. 346 n. 179.

⁵⁴CIMRM 435 e 556.

mente evocativo del grande atto cosmogonico che è anticipato dai due episodi fondamentali della nascita divina e del *transitus*, il cui fine ultimo è appunto il sacrificio del toro bianco⁵⁵. Il dio con fiaccola e coltello rappresenta la partenza, mentre il *transitus*, appunto, il viaggio, e la tauroctonia l'obiettivo raggiunto, l'epilogo doloroso ma necessario.

L'aggiunta del Mithra tauroforo quindi non modifica il significato della presenza della nascita dalla pietra nel campo centrale, ma ne completa e ne conferma la profonda importanza simbolica e religiosa.

L'esistenza di un collegamento semantico tra *transitus* e *petrogenitus* è chiaro nel piccolo rilievo da Kral-Marko, nella Mesia Superiore⁵⁶, in cui vediamo entrambe le scene rappresentate nel registro inferiore nella posizione di solito riservata al banchetto, all'interno della stessa formella, delimitata dall'archetto che indica la grotta sacra (fig. 16). I due episodi quindi, associati tra loro nello stesso spazio ma che logicamente appartengono ad un tempo diverso, si trovano riuniti in virtù della loro funzione teologica, che doveva essere ben chiara al committente del rilievo. È significativo inoltre che questa rappresentazione abbia sacrificato la scena di banchetto, che evidentemente in questo caso non era sentita come fondamentale. L'aspetto teologico in questa occasione ha prevalso sull'aspetto narrativo-liturgico.

Anche il banchetto sacro tra Mithra e Sol infatti è caratterizzato da una valenza semantica complessa. L'episodio ricorre ben sessantanove volte tra le scene aggiuntive, molto spesso nella predella inferiore preceduto dalla scena di Sol inginocchiato di fronte a Mithra e seguito dall'ascensione delle due divinità sul carro solare. In questa sequenza è assai evidente l'intento narrativo, sebbene la natura dei rapporti tra le due divinità non sia affatto chiara e il significato di alcune scene rare sia del tutto oscuro.

Diverso significato assume la scena quando viene rappresentata per conto proprio, come soggetto principale. A dire il vero non sempre si può parlare propriamente di soggetto principale, perché in cinque casi su otto si tratta di rilievi bifronte che raffigurano su di un lato la tauroctonia e sull'altro il banchetto sacro; un perno permetteva di ruotare il rilievo mostrando una delle due facce a seconda delle necessità



Fig. 16. Rilievo da Kral-Marko. Foto da TMMM, li, fig. 119.

liturgiche⁵⁷. Possiamo immaginare che il lato rappresentante la tauroctonia costituisse l'immagine di culto principale normalmente esposta nel mitreo, mentre la scena di banchetto veniva utilizzata in occasione del pasto rituale che presumibilmente doveva svolgersi negli *spelaea*, come dimostrano anche i dati archeologici: la struttura stessa dei mitrei con i due banconi inclinati laterali, il frequente rinvenimento di ossa ani-

⁵⁵ Talvolta nel campo centrale appare anche l'immagine di Mithra sul dorso del toro. La scena, se pur di incerta interpretazione, è sicuramente in relazione con la cattura del toro che precede il *transitus* e il sacrificio. La sua presenza non costituisce pertanto un elemento estraneo, ma si inserisce perfettamente nel contesto che stiamo esaminando. Cfr. CIMRM 435, 2338, 1972, 1935, 1920, 1972, 1975, 2244.

⁵⁶ CIMRM 2245.

⁵⁷ R. Turcan, *Note sur la liturgie mithriaque*, in RHR IV, 1978, 147-157. I rilievi bifronte a noi noti sono: CIMRM 641 da Fiano Romano, CIMRM 1083 da Hedderheim, CIMRM 1137 da Ruchingen, CIMRM 397 da Roma (Castrum Praetoria), CIMRM 1896 da Konjic.



Fig. 17. Lato posteriore di rilievo bifronte Konjic: scena di banchetto rituale. Sarajevo Museo archeologico. Foto da LIMC VI, t. 360 n. 435.

mali, i graffiti nel mitreo di Dura Europos che indicano il vino e la carne tra le spese della comunità⁵⁸.

La scena di banchetto è quindi la rappresentazione di un evento mitico, che allo stesso tempo però è fungibile come atto liturgico da parte degli iniziati. Questa connessione tra mito e rito si esplicita in quei monumenti nei quali la presenza di personaggi con maschere di corvo e di leone, corrispondenti ai gradi inferiori della scala iniziatica, trasforma la scena di culto in commemorazione rituale, come ad esempio nelle pitture del mitreo di Dura Europos, nel frammento di rilievo da Castra Praetoria a Roma, nel rilievo da Konjic, in Dalmazia (fig. 17). In questo caso quindi i due personaggi a banchetto non sono Mithra e Sol, ma *Heliodromus* e *Pater*, e ci troviamo in presenza della descrizione di un momento non teologico, ma liturgico⁵⁹.

Del resto, le pitture del mitreo di S. Prisca e di S. Maria Capua Vetere⁶⁰ hanno ampiamente dimostrato come ad alcune scene mitiche corrispondessero precisi atti liturgici che sancivano il passaggio da un grado all'altro della scala mitraica.

Abbiamo visto quindi come i piani di lettura dell'iconografia mitraica si intersechino continuamente a seconda delle esigenze e della recettività della comunità committente. Del resto, questo fenomeno si riscontra anche nell'arte cristiana antica, nella quale i soggetti iconografici più diffusi, cioè l'Orante e il Buon Pastore, venivano recepiti immediatamente in virtù della loro derivazione dalla coeva arte pagana, ma

potevano essere interpretati in diversa maniera a seconda del livello culturale dei fedeli: alcuni attribuivano alle immagini un valore genericamente cristiano, se non addirittura puramente decorativo; altri erano in grado anche di individuarne la fonte biblica; altri ancora sapevano interpretarle alla luce del contesto funerario e in rapporto alle scene presenti nello stesso ambiente. Questa possibilità di lettura non si taceva, però, il significato fondamentale cristiano che veniva attribuito alle scene⁶¹.

Analogamente, il rilievo mitraico era uno straordinario strumento di divulgazione didattica, di espressione religiosa, di rievocazione liturgica, nel quale ogni iniziato di qualunque grado poteva trovare le risposte alle proprie necessità in base alle proprie conoscenze del complesso apparato iconografico. È noto infatti che la maggior parte degli adepti, spesso appartenenti a strati sociali piuttosto bassi, difficilmente ascendesse oltre il grado di *leo*, il quarto della scala inizi-

⁵⁸ F. Cumont, M.I. Rostovtzeff, *The Excavations at Dura-Europos Preliminary Report of the Seventh and Eight Seasons of Work, 1933- and 1934-35*, New Haven 1939, 125.

⁵⁹ F. Cumont, *The Dura...* cit., 179 ss.; J.P. Kane, *The Mithraic C Meal in Its Greek and Roman Environment*, in J.R. Hinnells (ed.) *Mithraic...* cit., 313-351.

⁶⁰ M.J. Vermaseren, C.C. Von Essen, cit; M.J. Vermaseren, *Mithriaca, The Mithraeum at S. Maria Capua Vetere*, Leiden 1971.

⁶¹ G. Otranto, *Note sul buon pastore e sull'orante nell'arte cristiana antica*, in *VetChr* XXVI, 1989, 69-87.

tica. Non per tutti quindi potevano essere accessibili le complesse interpretazioni astronomiche della tau-roctonia, che presupponevano delle radicate conoscenze di filosofia platonica. L'iconografia mitraica consentiva di superare questa difficoltà proprio in virtù della molteplicità dei suoi piani di lettura.

Nei rilievi più complessi il sovraffollamento di elementi iconografici ci indica l'urgenza di comunicare il maggior numero di informazioni possibili, leggibili a

diversi livelli, a partire dal più semplice e immediato del racconto mitico.

Proprio per questo ritengo che i piccoli rilievi *ex voto* con l'ingenua figurina del *petrogenitus* siano da tenere in particolare considerazione, in quanto costituiscono l'espressione genuina e diretta della fede degli iniziati, e nella loro schematica semplicità comprendono gli elementi ritenuti indispensabili per onorare degnamente il dio e ottenerne il favore.