

L'OFFICINA DELLO SGUARDO

Scritti in onore di Maria Andaloro

a cura di

Giulia Bordi, Iole Carlettini, Maria Luigia Fobelli,
Maria Raffaella Menna, Paola Pogliani

Volume 1

I LUOGHI DELL'ARTE

I volumi sono stati pubblicati grazie ai contributi di



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEI BENI CULTURALI, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI VITERBO



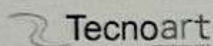
DIPARTIMENTO DI LETTERE ARTI E SCIENZE SOCIALI,
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI G. "D'ANNUNZIO" DI CHIETI



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI,
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE



ASSEMBLEA REGIONALE DELLA SICILIA



TECNO-ART, ASCOLI PICENO

redazione scientifica

Simone Piazza

con

Michele Benucci

Chiara Bordino

Ivana Bruno

Daniela Sgherri

Elaborazione delle immagini

Domenico Ventura



Proprietà letteraria riservata
Gangemi Editore spa
Piazza San Pantaleo 4, Roma
www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
memorizzata, fotocopiata o
comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni.

*Le nostre edizioni sono disponibili
in Italia e all'estero anche in
versione ebook.*

*Our publications, both as books
and ebooks, are available in Italy
and abroad.*

ISBN 978-88-492-2730-7

*In copertina: Pittura, architettura, paesaggio. Contaminazioni, abrasioni, innesti. Immagini, 2014 (particolare).
Foto Gaetano Alfano*

II

ROMA E BISANZIO

LA MEMORIA DELL'OCULUS ROMANO NELLE CUPOLE DI SANTA COSTANZA, DELLA ROTONDA DI SAN GIORGIO E DEL BATTISTERO DEGLI ORTODOSSI

Simone Piazza

Il mosaico della cupola del mausoleo romano di Santa Costanza, risalente al secondo quarto del IV secolo e andato distrutto nel 1620, è noto grazie a svariate testimonianze grafiche di artisti rinascimentali e ai preziosi appunti di Antonio Bosio (1575-1629), documenti che hanno consentito di risalire allo schema generale della compagine figurativa, ancora di matrice squisitamente classica, come pure all'accesa policromia, dovuta all'uso preponderante di tessere di pasta vitrea, in parte ricoperte da foglia d'oro e d'argento¹. Dal *fluvius argenteus* alla base della calotta, popolato di eroti-pescatori e animali acquatici, scaturivano dodici candelabri acantiformi, equidistanti e convergenti tutti verso la sommità della volta. Ad un terzo e a due terzi d'altezza dei fusti vegetali, si dipartivano in orizzontale rami fogliati che fungevano da cornice a ventiquattro scene suddivise in due registri: in alto episodi evangelici, in basso dell'Antico Testamento (fig. 1).

Se l'assetto d'insieme della decorazione è sostanzialmente ricostruibile, lacunosa è la documentazione di alcuni dettagli formali, compreso il decoro centrale, al quale non è stata finora riservata adeguata attenzione, nonostante l'ovvia importanza dovuta alla posizione preminente. Che al culmine della calotta vi fosse originariamente un ornamento circolare, lo lascia supporre una sezione del monumento (Berlino, Kunstbibliothek, 4151, f. 73r) attribuita al francese Hugues de Sambin (1520-1601), riprodotte con dovizia di particolari, al sommo dell'edificio, una cornice ad ovali di sapore antichizzante intorno ad un incavo rotondo in sottosquadro (fig. 2)², corrispondente a quello rinvenuto nel corso dei

restauri degli anni Trenta del secolo scorso³, a tutt'oggi visibile.

La cavità circolare, ad un primo sguardo, farebbe pensare alla tamponatura di un *oculus* originariamente aperto, sul modello della cupola del Pantheon⁴. Tanto più che l'occhio di quest'ultima, del diametro di nove metri, era rivestito tutt'intorno da una bordura in bronzo dorato con decoro ad ovali molto simile a quello del disegno di Santa Costanza (fig. 3)⁵. Casi di *oculi* in edifici a pianta centrale d'età tetrarchica e costantiniana, d'altra parte, sono ampiamente attestati⁶, come pure è noto che l'architettura della Rotonda adrianea sia servita da modello alla costruzione dei mausolei imperiali del suburbio. L'esame della muratura della calotta di Santa Costanza ha però permesso di stabilire che l'incasso centrale non è il risultato di un'occlusione sopraggiunta al

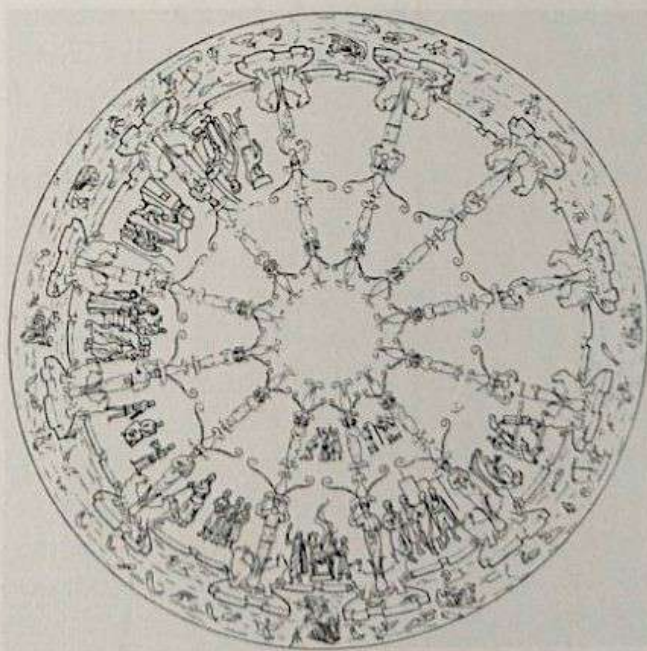


FIG. 1 Roma, Mausoleo di Santa Costanza, restituzione del mosaico della cupola (da G. CVETKOVIC TOMAŠEVIC 1982)

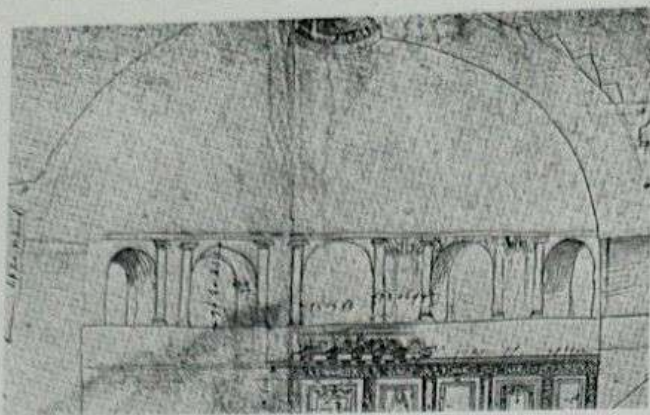


FIG. 2 Dettaglio di una sezione tardocinquecentesca riprodotte il finto *oculus* di Santa Costanza. Berlino, Kunstbibliothek, 4151, f. 73r

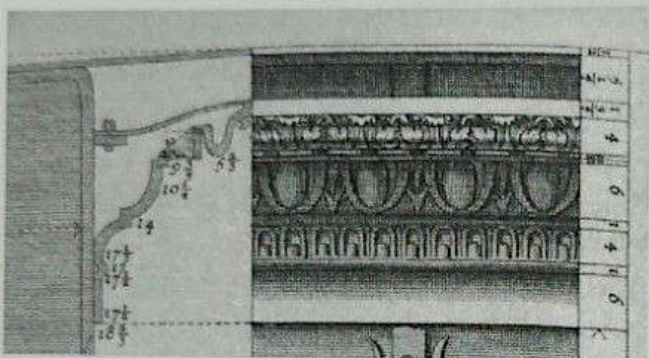


FIG. 3 Porzione della modanatura in bronzo dorato dell'*oculus* del Pantheon adrianeo (da A. DESGODETS 1682)

momento della stesura del mosaico, bensì opera contestuale alla costruzione della cupola e al contempo parte integrante della sua decorazione interna. Recenti studi di Jürgen Rasch, supportati da analisi fotogrammetriche, hanno infatti confermato l'intuizione che Guglielmo De Angelis d'Ossat aveva avuto negli anni Trenta del secolo scorso, e cioè che la struttura portante della calotta del mausoleo di Costantina è costituita da una serie di nervature radiali in laterizio convergenti in un anello centrale, avente la funzione di assicurare un'equilibrata distribuzione delle spinte provenienti dal basso, secondo una tecnica costruttiva comune ad altre cupole della medesima categoria di edifici⁷. Per questa ragione, che l'anello sia vuoto o pieno al suo interno risulta influente ai fini statici: le cupole del Tempio di Romolo al Foro Romano e del Tempio della Tosse a Tivoli appartengono al primo caso⁸, quelle dei mausolei suburbani di Elena e dei Gordiani, verosimilmente, al secondo⁹. La volta di Santa Costanza rappresenta invece un esempio intermedio, dato che l'occlusione dell'anello è in sottosquadro rispetto al piano della calotta. La particolare

soluzione adottata nel mausoleo della via Nomentana aveva, evidentemente, un duplice scopo: dare l'illusione di un'apertura centrale, ad imitazione dell'*oculus* del Pantheon, e al tempo stesso evitare l'esposizione agli agenti atmosferici. L'effetto illusionistico era accentuato dall'inserimento della cornice rotonda, in marmo o in stucco, che interrompeva il tessuto musivo, il quale però, verosimilmente, proseguiva dentro il clipeo, sebbene su un piano retrocesso.

Ma cosa era raffigurato all'interno del medaglione? Nel secondo volume dei *Vetera Monumenta* del Ciampini¹⁰, un'incisione di Pietro Santi Bartoli (1675-1730)¹¹ riproduce circa la metà della decorazione della cupola di Santa Costanza, compresa buona parte del clipeo centrale ospitante un parasole emisferico a spicchi radiali (fig. 4). A confronto con altri disegni più antichi di prima mano, quello del Bartoli, eseguito da copie, molti anni dopo la distruzione del mosaico, non può essere ritenuto attendibile in tutte le sue parti. Pertanto è difficile stabilire se il motivo ombrelliforme sia frutto di mera fantasia, come riteneva Henri Stern¹², o sia effettivamente esistito, come siamo più propensi a credere¹³. Comunque sia, è chiaro che all'interno di un programma figurativo a schema radiale e concentrico, ospitante scene bibliche, il medaglione centrale doveva assumere una forte valenza sacrale. La finta apertura era assimilabile a un disco di luce divina, finalizzato a creare un legame diretto tra il grandioso apparato figurativo della volta e il cielo della trascendenza. L'*oculus* di Santa Costanza, a metà fra realtà e immaginazione, è da considerarsi un *unicum*. Ciò non significa che a livello iconografico non si possano cogliere allusioni più o meno esplicite al medesimo fenomeno in altri contesti musivi d'età paleocristiana e successiva¹⁴. Gli esempi fra i più significativi si trovano all'interno della rotonda di San Giorgio a Salonicco e del battistero degli Ortodossi a Ravenna.

L'edificio della città tessalonicense venne eretto alla fine del III secolo d. C., per assolvere la funzione di mausoleo imperiale destinato ad ospitare le spoglie del tetrarca Galerio. La sua trasformazione in chiesa avvenne secondo alcuni studiosi all'epoca di Teodosio I

(379-395)¹⁵, secondo altri nel corso del V secolo¹⁶. Nonostante la perdita di ampi settori del rivestimento musivo, la *mise en page* del ricco programma figurativo è ricostruibile nel suo assetto d'insieme (fig. 5). La fascia inferiore, alla base della cupola, è la meglio conservata. Essa si articola in otto compartimenti trapezoidali occupati da sontuosi edifici tripartiti d'ispirazione classica, caratterizzati da un doppio ordine di colonne e fregi architravati, d'oro su fondo oro¹⁷. All'interno dei compartimenti, ciascuna architettura ospita l'immagine di un martire su entrambi i lati e un tema simbolico nello spazio centrale: il trono vuoto dell'Etimasia, alludente alla seconda venuta di Cristo; un fonte liturgico con una grande croce gemmata sulla quale discende la colomba dello spirito santo, a significare il battesimo e il mistero dell'incarnazione; l'immagine di un vescovo orante fra due candelabri accesi simboleggiante la funzione evangelizzatrice della Chiesa¹⁸.

Il soggetto rappresentato nella fascia soprastante è andato quasi del tutto perduto. Dai pochi brani superstiti, nel margine inferiore, sappiamo che consisteva in uno spazio naturalistico di illusoria profondità, contraddistinto da un prato verde calpestato da un folto numero di figure distribuite in ordine sparso, biancovestite e calzanti sandali d'argento¹⁹. Si trattava verosimilmente di angeli, come lascerebbe supporre anche l'originaria intitolazione del tempio cristiano agli *asomatoi*²⁰. Al di sopra del secondo registro anulare ve ne era un terzo di cui rimangono le teste di quattro angeli-caria-tidi su fondo oro reggenti il clipeo centrale e frammenti di altri soggetti ad essi interposti: ad est, lungo l'asse dell'abside, s'è conservata una fenice, simbolo di Cristo²¹; a sud, in corrispondenza dell'originaria porta d'ingresso, raggi di luce bianca, collegati al bordo del clipeo, sono stati interpretati come fasci radianti di una croce gemmata occupante l'intera altezza del registro²².

Del medaglione al centro della cupola resta l'articolata bordura costituita da una serie di cerchi concentrici di grande effetto ornamentale, alludenti, verosimilmente, ai cieli dell'empireo: il più esterno ha i colori dell'iride ad evocare con

ogni probabilità l'arcobaleno citato nelle sacre scritture (Ap. IV, 3), il mediano rappresenta un festone di fiori e frutta, quello interno un cielo stellato. Il clipeo centrale si stagliava sull'oro dell'anello circostante grazie alla differente lucentezza delle tessere che ne campivano il fondo, rivestite d'argento²³. All'interno del medaglione era rappresentato il Cristo, la testa rivolta ad oriente, in asse con l'abside e la fenice. Un frammento superstite dell'estremità superiore del clipeo consente di affermare che il Salvatore impugnava con la destra una croce astile e sollevava la mano sinistra nel gesto del saluto salvifico. Le tracce del disegno preparatorio, disteso direttamente sui mattoni, permettono di stabilire, inoltre, che il Cristo era ritratto in piedi, la veste agitata dal vento²⁴, come a dare l'impressione, con studiato effetto di *trompe l'œil*,

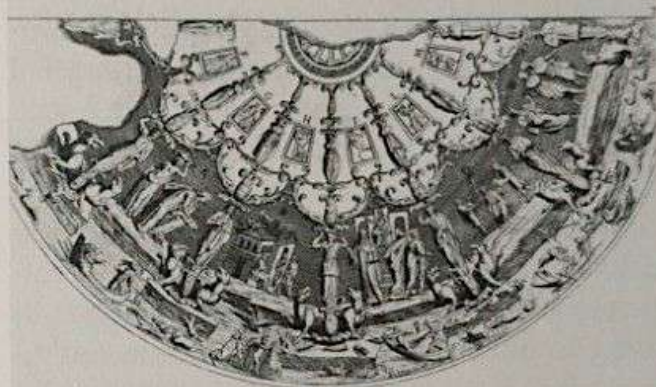


FIG. 4 Incisione raffigurante parte del rivestimento musivo della cupola di Santa Costanza (da G. CIAMPINI, *Vetera Monumenta*)

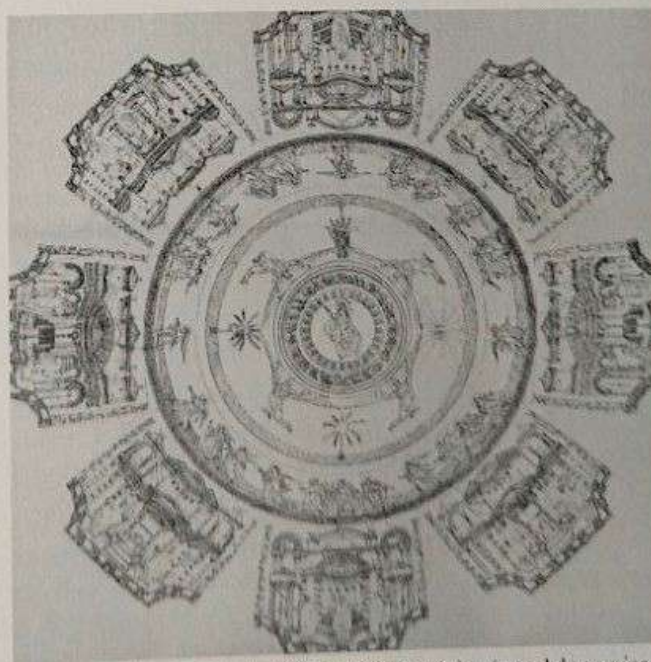


FIG. 5 Salonico, Rotonda di San Giorgio, restituzione del mosaico della cupola (da M.G. SOTIRIOU, *Sur quelques problèmes*)



Fig. 6 Ravenna, Battistero degli Ortodossi, mosaico della cupola

che stesse passando attraverso l'apertura circolare. La sua immagine, acclamata dagli angeli e dai martiri, «atleti fra i palazzi celesti»²⁵, è stata associata al Messia della seconda Parousia sceso in terra per giudicare l'umanità. Se però si tiene conto dei possibili nessi simbolici con il tema della Resurrezione, suggeriti sia sul piano architettonico, dalla somiglianza della Rotonda di San Giorgio con quella gerosolimitana dell'Anastasis²⁶, la cui cupola era forse dotata di un'apertura centrale circolare²⁷, sia a livello figurativo, per via della presenza della fenice e delle croci gemmate all'interno della compagine musiva²⁸, la figura in volo del Salvatore tessalonicense può essere messa in relazione anche con l'immagine del Cristo salito al cielo dopo il martirio della crocifissione.

Volendo riconoscere nel disco d'argento della cupola di Salonico l'allusione a una vera apertura, tanto la Resurrezione che la Parusia, riconducibili al moto verticale della trascendenza, l'una ascendente e l'altra discendente, trovano simultaneamente nel clipeo zenitale, punto più alto e centrale dell'edificio, la loro collocazione ideale, dal momento che Cristo «tornerà allo stesso modo in cui l'avete visto salire al cielo» (At. I, 11).

L'immagine del Salvatore trionfante non è l'unica ad occupare il posto centrale nelle cupole paleocristiane. A Ravenna, la decorazione

della volta del Battistero degli Ortodossi, verosimilmente dovuta alla committenza del vescovo Neone (449-458)²⁹, ospita sulla sommità, all'interno di un clipeo dorato, l'immagine del Battesimo, replicata in modo simile ma non identico nel più tardo Battistero degli Ariani. Nell'edificio neoniano l'episodio del Battesimo è inserito all'interno di due registri concentrici (fig. 6)³⁰. La fascia contigua al clipeo ritrae, in un paesaggio naturale costituito da un prato verde e un cielo azzurro scuro, la serie completa dei dodici apostoli offerenti le corone del martirio e convergenti in un punto della volta che risulta in asse con i personaggi del medaglione, le cui teste sono significativamente rivolte ad oriente³¹. Nell'anello inferiore, analogamente al caso di Salonico, prendono posto otto loggiati tripartiti evocanti «l'eterno trionfo della Chiesa»³². Al centro di essi, quattro troni dell'Etimasia si alternano ad altrettanti altari sui quali sono disposti vangeli aperti. Negli intercolumni laterali, invece, si susseguono seggi vuoti e paesaggi edenici. Candelabri fogliati, in entrambi i registri, fungono da elementi divisorii secondo un principio compositivo già incontrato a Santa Costanza.

All'interno del Battistero degli Ortodossi l'allusione all'*oculus* si palesa nel riemergere della cornice ad ovoli attorno al medaglione centrale³³. Nel mosaico ravennate, giova precisarlo, la modanatura si compone di tessere bianche, a suggerire la consistenza materica di un rilievo scolpito nel marmo³⁴, dal quale tutt'intorno pendono tendaggi³⁵. Come a Salonico così anche a Ravenna il clipeo ospita un'immagine teofanica: il Battesimo di Cristo è infatti l'unico episodio dei vangeli ad evocare ad un tempo la presenza del Figlio, del Padre, tramite la voce che irrompe dal cielo, e dello Spirito Santo, nelle sembianze della colomba³⁶. Alla teofania trinitaria, e non ai troni sottostanti, come pure s'era pensato in passato³⁷, offrono le corone del martirio i dodici apostoli. Due elementi figurativi, peculiari alla versione del battistero neoniano, concorrono ad esaltare l'aura sacrale dell'immagine circolare: la grande croce gemmata sorretta dal Battista con la sinistra, caso unico

nel suo genere, simbolo del trionfo divino più che evocazione del martirio giovanneo³⁸, e la personificazione del Giordano, sorprendente non in sé, dato che si tratta di un elemento iconografico assai usuale, ma per via delle considerevoli dimensioni e del suo rivolgersi verso la scena del Battesimo, come testimone dell'evento, con la mano velata in segno di deferenza. Il dettaglio sembrerebbe trovare la sua ragion d'essere nei sermoni di Pietro Crisologo, arcivescovo di Ravenna dal 433 al 450³⁹.

Le tessere d'oro costituenti il fondo della scena, con il loro effetto smaterializzante, contribuiscono a dissolvere la consistenza fisica del medaglione, suggerendo l'idea di un cielo metafisico, superiore a quello blu-ceruleo del paesaggio circostante, che pure evoca un giardino paradisiaco. Il baluginio del metallo prezioso isola ed esalta il clipeo centrale, che diviene *immagine nell'immagine*⁴⁰. Ad ac-

crescere la valenza divinizzante del medaglione contribuiscono le evidenti implicazioni liturgiche. La scelta ubicativa del tema, infatti, non può non essere messa in relazione con quella del fonte battesimale collocato proprio al di sotto⁴¹. Ne consegue un trascendimento dell'immagine del medaglione, da episodio narrativo dei vangeli ad evento metastorico, prototipo e prefigurazione del rito che una volta all'anno, in coincidenza della Pasqua, si compiva proprio al di sotto: l'acqua del fonte battesimale evocava quella del Giordano, il fedele che vi si immergeva, spogliato di ogni veste, si riconosceva nella figura soprastante del Cristo, ostentatamente nuda, il vescovo che posava la mano sul capo del catecumeno imitava il gesto del Battista, lo Spirito Santo raggiungeva il fonte battesimale seguendo la traiettoria zenitale, passante attraverso l'immagine della colomba, proveniente dall'emipireo.

Il presente contributo anticipa alcuni spunti di riflessione di una più ampia ricerca sull'argomento destinata al conseguimento del titolo francese dell'HDR («Habilitation à diriger des recherches»). Pur costituendo, per chi scrive, un nuovo oggetto d'indagine, il tema scelto trae linfa dall'esperienza maturata durante il lungo magistero di Maria Andaloro: a lei va tutto il mio affetto e la mia gratitudine.

¹ S. PIAZZA, *Il fluvius argenteus, scene dell'Antico e del Nuovo Testamento nella cupola*, in M. ANDALORO, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312-468, Milano 2006, pp. 72-78 (La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus, I); J.J. RASCH, A. ARBEITER, *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, Mainz am Rhein 2007, pp. 239-286.

² A.A. AMADIO, *I mosaici di Santa Costanza. Disegni, incisioni e documenti dal XV al XIX secolo*, in «Xenia. Quaderni», 7 (1986), pp. 39-41, fig. 14; S. PIAZZA, *Il fluvius argenteus*, cit., p. 72, fig. 25; J.J. RASCH, A. ARBEITER, *Das Mausoleum der Constantina*, cit., p. 243, tav. 13, 1.

³ G. DE ANGELIS D'OSSAT, *La forma e la costruzione delle cupole nell'architettura romana*, in *Atti del III Congresso nazionale di storia dell'architettura*, Roma, 9-13 ottobre 1938, Roma 1940, pp. 223-250 (p. 233).

⁴ F. LUCCHINI, *Pantheon*, Roma 1996, pp. 111-113.

⁵ *Ivi*, p. 111.

⁶ Ch. SPULER, *Opaion und Laterne. Zur Frage der Beleuchtung antiker und frühchristlicher Bauten durch ein Opaion und zur Entstehung der Kuppellaterne*, PhD, Universität Hamburg 1973, pp. 69-96; J.J. RASCH, *Zur Konstruktion*

spätantiker Kuppeln vom 3. bis 6. Jahrhundert, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 106 (1991), pp. 311-383, in part. pp. 323-328, 349-350, 356-357.

⁷ G. DE ANGELIS D'OSSAT, *La forma*, cit., p. 233; J.J. RASCH, *Zur Konstruktion*, cit., pp. 311-383 (pp. 336-337); J.J. RASCH, A. ARBEITER, *Das Mausoleum der Constantina*, cit., pp. 42-44.

⁸ J.J. RASCH, *Zur Konstruktion*, cit. pp. 323-328, 356-357.

⁹ *Ivi*, pp. 342-350.

¹⁰ G. CIAMPINI, *Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera sacrorum, profanarumque aedium structura, ac nunnulli antiqui ritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur*, II, Roma 1699, tav. 1 tra le pp. 2 e 3.

¹¹ A.A. AMADIO, *I mosaici di Santa Costanza*, cit., pp. 70-71, fig. 43.

¹² H. STERN, *Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome*, in «Dumbarton Oaks Papers», 12 (1958), pp. 159-218, in part. p. 186.

¹³ A favore della seconda ipotesi giova ricordare il menisco del mosaico dell'absidiola del narcece del battistero lateranense, che al di sopra di una finta cornice marmorea ad ovali, simile a quella del mausoleo costantiniano, riproduce un identico motivo a ombrello, anche se in sezione (F.R. MORETTI, *Il mosaico con l'Agnus Dei, le colombe e i girali d'acanto nell'abside orientale*, in M. ANDALORO, *L'orizzonte tardoantico*, cit., pp. 348-352), scelta formale per altro assai frequente fra le decorazioni absidali, non solo paleocristiane.

¹⁴ Echi dell'*oculus* romano si trovano anche in altri contesti musivi medievali che, dati i limiti di spazio imposti al presente contributo, verranno esaminati in altra

sede, nell'ambito di un'analisi più ampia (v. *supra*, la nota iniziale contrassegnata dall'asterisco).

¹⁵ E. DYGGVE, *Recherche sur le palais impérial de Thessalonique*, in *Studia orientalia Ioanni Pedersen septuagenario A.D. VII id. nov. anno MCMLIII, a collegis discipulis amicis dicata*, Copenhagen 1953, p. 59-70, in part. p. 65; H. TORP, *The Date of the Conversion of the Rotunda at Thessaloniki into a Church*, in «Papers from the Norwegian Institute of Athens», 1 (1991) pp. 13-28.

¹⁶ W.E. KLEINBAUER, *The iconography and the date of the mosaics of the rotunda of Hagios Georgios, Thessaloniki*, in «Viator», 3 (1972), pp. 27-108, spec. pp. 68-107; E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, Third-Seventh Century*, Cambridge (Mass.) 1977, p. 56.

¹⁷ Per una dettagliata lettura interpretativa dei vari soggetti facenti parte del programma iconografico: A. GRABAR, *À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique*, in «Cahiers archéologiques», 17 (1967), pp. 59-81; M.G. SOTIRIOU, *Sur quelques problèmes de l'iconographie de la coupole de Saint-Georges de Thessalonique*, in *Εισήμηνη Παναγίτου Α. Μιχαήλ. In memoriam Panayotis A. Michelis*, Αθήνα 1972, pp. 218-230; H. TORP, *Dogmatic themes in the mosaics of the Rotunda at Thessaloniki*, in «Arte medievale», n.s. 1, 1 (2002), pp. 11-34.

¹⁸ *Ivi*, pp. 13-28.

¹⁹ La quantità delle figure è stata stimata in un numero compreso fra ventiquattro e trentasei: M.G. SOTIRIOU, *Sur quelques problèmes*, cit., p. 222.

²⁰ P. L'ORANGE, *I mosaici della cupola di Hagios Georgios a Salonico*, in «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», 17 (1970), pp. 257-268, in part. p. 263; M.G. SOTIRIOU, *Sur quelques problèmes*, cit., p. 222.

²¹ *Ibidem*.

²² H. TORP, *Mosaikkene i St. Georg-Rotunden i Thessaloniki*, Oslo 1963, p. 36; M.G. SOTIRIOU, *Sur quelques problèmes*, cit., p. 222.

²³ Se ne conserva una quantità significativa in corrispondenza del margine orientale del medaglione.

²⁴ H. TORP, *Dogmatic themes*, cit., p. 11 e fig. 5 a p. 13.

²⁵ ID., *Quelques remarques sur les mosaïques de l'église Saint-Georges à Thessalonique*, in *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 12-19 Απριλίου 1953*, εκδιδόμενα επιμελεία Στ. Κυριακίδου, Α. Ξυγγόπουλου και Π. Ζέπου, Θεσσαλονίκη 1955-1958, vol. I (1955), p. 489-498, in part. p. 498; espressione ripresa da E. KITZINGER, *Byzantine Art*, cit., p. 57.

²⁶ W.E. KLEINBAUER, *The original name and function of Hagios Georgios at Thessaloniki*, in «Cahiers archéologiques», 22 (1972), pp. 55-60.

²⁷ V. CORBO, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme*, Jerusalem 1981-1982, I, p. 51; R. KRAUTHEIMER, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986, p. 81-82.

²⁸ Oltre alla fenice orientata ad est e alla perduta croce collocata a sud, all'interno del medesimo registro (v. *supra*), si pensi alle croci - parzialmente conservate - al centro degli edifici ubicati a nord e a sud dell'anello sottostante, associate da André Grabar all'esemplare monumentale issato sul Golgotha al tempo di Teodosio II: A. GRABAR, *À propos des mosaïques*, cit., p. 73; G. SOTIRIOU, *Sur quelques problèmes*, cit., p. 227.

²⁹ F.W. DEICHMANN, *Ravenna. Hauptstadt des Spätantiken Abendlandes*, vol. II (*Kommentar*, 1), Wiesbaden 1974, pp. 18-19.

³⁰ Per una descrizione iconografica dell'intero programma della cupola del battistero neoniano: *ivi*, pp. 31-43; C. CA-

SALONE, *Ricerche sul battistero della cattedrale di Ravenna*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», n.s. 8 (1959), pp. 202-268, in part. pp. 225-230.

³¹ Molto s'è discusso in passato sul senso da attribuire all'offerta delle corone da parte degli apostoli, dal momento che questi ultimi non condividono il loro spazio con alcun elemento iconografico facente allusione a Cristo, a differenza del vicino caso del mosaico del Battistero degli Ariani, dove il corteo apostolico converge verso il trono dell'Etimasia. Carl-Otto Nordström aveva risolto la questione associando l'offerta degli apostoli al medaglione superiore, interpretando i due registri come evocazione della cerimonia dell'*aurum coronarium* esemplata dall'iconografia profana dell'omaggio all'imperatore: C.-O. NORDSTRÖM, *Ravennastudien: Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Uppsala 1953, pp. 42-46; Klaus Wessel, dal canto suo, sosteneva che gli apostoli del battistero neoniano offerissero le loro corone ai quattro troni del registro sottostante: WESSEL K., *Zur Interpretation der Kuppelmosaiken des Baptisteriums der Orthodoxen*, in «Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina», I, 1957, pp. 77-81. Cfr. C. CASALONE, *Ricerche sul battistero*, cit., pp. 236-237; J. ENGEMANN, *Die Huldigung der Apostel im Mosaik des ravennatischen Orthodoxenbaptisteriums*, in *Festschrift für Nikolaus Himmelmann. Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik*, ed. H.-U. Cain, H. Gabelmann, D. Salzmänn, Mainz am Rhein 1989, pp. 481-490.

³² C. CASALONE, *Ricerche sul battistero*, cit., p. 237.

³³ Cfr. F.W. DEICHMANN, *Ravenna*, cit., vol. I (*Geschichte und Monumente*), Wiesbaden 1969, p. 143, II, tav. 39, e tav. 251.

³⁴ Come già ricordato (v. *supra*, nota 13), una finta cornice marmorea ad ovoli contraddistingue la bordura del menisco del mosaico dell'absidiola del narcece del battistero lateranense: F.R. MORETTI, *Il mosaico con l'Agnus Dei*, cit., pp. 348-352, figg. 1, 3-4.

³⁵ I tendaggi si ritrovano al sommo della cupola musiva del battistero napoletano di San Giovanni in Fonte (J.L. MAIER, *Le Baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique*, Friburgo, 1964, pp. 30-31, tavv. 2-3), altra decorazione ove possiamo riconoscere, nel medaglione zenitale tempestato di stelle, un retaggio figurativo dell'*oculus* romano.

³⁶ Sull'accostamento del dogma trinitario al Battesimo di Cristo ricorrente nella patristica, si veda il contributo di R. WISSKIRCHEN, *Zum Medaillon im Kuppelmosaik des Orthodoxenbaptisteriums*, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 36 (1993), pp. 164-170, spec. pp. 165-168, che tratta l'argomento proprio in riferimento all'interpretazione dell'immagine del mosaico del battistero neoniano.

³⁷ Vedi *supra*, nota 31.


³⁸ F.W. DEICHMANN, *Ravenna*, cit., vol. III (*Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*), Wiesbaden 1969, p. 136.

³⁹ «Quid est, quod Iordanis, qui fugit ad praesentiam legalis arcae, ad totius trinitatis praesentiam non refugit? Quid est? Quia qui pietati obsequitur, incipit non esse timori», Petrus Chrysologus, *Sermones*, 160, 5 (PL, LII, 621). Cfr. C.-O. NORDSTRÖM, *Ravennastudien*, cit., p. 33; C. CASALONE, *Ricerche sul battistero*, cit., p. 238.

⁴⁰ Sul senso del clipeo nell'arte medievale come *image dans l'image*: J. WIRTH, *La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Age*, in «Revue de l'art», 79 (1988), pp. 9-21, in part. p. 9.

⁴¹ A.J. WHARTON, *Ritual and reconstructed meaning: the Neonian Baptistery in Ravenna*, in «The art bulletin», 69 (1987), pp. 358-375.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2014

GANGEMI  **EDITORE** SPA - ROMA

www.gangemieditore.it