

IL CULTO DELLA REGALITÀ NELL'EPOCA DI COSTANTINO:
IL MOSAICO DI DIONISO NEL PALAZZO
DI GALERIO IN SERBIA.

Tra i mosaici pavimentali del palazzo dell'imperatore Galerio¹, nel sito detto *Romuliana*² dal nome della madre, e costruito probabilmente nel 306 quando, dopo la morte di Costanzo Cloro, egli divenne la più alta figura dell'impero, è presente un pannello con l'immagine di Dioniso (fig.1), oggi custodita nel Museo Nazionale di Zaječar³. La scena è consueta nella tradizione iconografica del dio greco, figlio di una mortale e del supremo Giove, il cui mito, assai complesso⁴, era direttamente collegato al significato di prosperità per il legame con la coltivazione della terra, che Dioniso aveva insegnato a tutti

¹ Quando l'imperatore Diocleziano volle completare il nuovo ordinamento politico (Tetrarchia), nella primavera del 293, scelse Galerio a proprio Cesare, adottandolo come un figlio, riservandogli il controllo delle zone balcaniche e danubiane e dandogli in moglie la propria figlia Valeria; da quel momento la storia di Galerio, divenuto Augusto per l'Oriente nel 305, si confonde con quella dello stesso Diocleziano, cui restò sempre fedele seguace, seppure di minore levatura politica. Soprannominato Armentario per la sua origine tra le greggi, Galerio di fatto fu un valente soldato di cui quasi tutti gli storici lodano le virtù militari ed ebbe un ruolo determinante nella campagna persiana del 297-298, che assicurò a Roma un periodo di pace sul confine orientale: cfr. in proposito S. Rinaldi Tufi, *L'area danubiana: Rezia, Norico, Pannonia, Dacia, Mesia*, in *Storia di Roma, 3. L'età tardoantica, 2. I luoghi e le culture*, Torino 1993, pp.451-469 e A. Donati, *L'età dei tetrarchi*, in *Costantino il grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e oriente*, a cura di A. Donati e G. Gentili, Catalogo della mostra (Rimini 13 marzo-4 settembre 2005), Milano 2005, pp.12-15.

² Il sito si trova vicino alla cittadina di Gamzigrad, nella attuale repubblica di Serbia e Montenegro. Sulla figura di Galerio si veda M. Silvestrini, *Il potere imperiale da Severo Alessandro ad Aureliano*, in *Storia di Roma, 3. L'età tardoantica, 1. Crisi e trasformazioni*, cit, pp.155-191, in particolare pp.171-186.

³ Il catalogo del Museo è di M. Živić, *Felix Romuliana. 50 years of solving*, Zaječar 2003, dove l'immagine del pannello musivo è inserita nella storia del complesso edilizio (pp.20-27) e riportata a p.24, fig.7. Il frammento è citato in R. Kolarik, *Late antique Floor Mosaics in the Balkans*, in *Niš and Byzantium*, IV, pp.159-177, precisamente a p.169, fig.7.

⁴ C. Gasparri, s.v. *Dionysos/Bacchus*, in LIMC III,1 (1986), pp.514-566 e LIMC III,2, pp.428-456. Sull'iconografia dionisiaca ed i suoi significati, si veda ancora R. TURCAN, *Le sarcophages romains à représentations dionysiaques*. Paris 1966 e l'opera fondamentale di K.Kerényi, *Dioniso*, Milano 1992.



Fig. 1. Felix Romuliana, mosaico di Dioniso

Сл. 1. Felix Romuliana, Дионис, мозаик

i popoli durante le sue peregrinazioni, e allo sviluppo di ogni forma della vita civile⁵. Il dio infatti, ritenuto portatore della civiltà e amante della pace⁶, fu messo presto in rapporto con la sovranità e usato quale metafora del potere regale: è ri-

⁵ Nel tramonto del paganesimo Dioniso sembra essere stato il dio più in voga, identificato spesso con Helios/Apollo, soprattutto nella dimensione cosmocratica legata al concetto di morte e rinascita; sull'argomento si veda F. Dunand, *Sincretismo e forme della vita religiosa*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, 2 *Una storia greca*, III, *Trasformazioni*, cit., pp336-378, soprattutto il paragrafo dedicato al dio, pp352-357.

⁶ Riguardo il dominio di Dioniso sulla natura domestica e su quella selvaggia si veda K Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano 1992, in particolare p.278 e W.F. Otto, *Dioniso. Mito e culto*, (1933) Genova 1997.

saputo infatti che molti personaggi della storia⁷, nell'appropriarsi di dei ed eroi del mito, se non come antenati, almeno come modelli, abbiano voluto tradurre in termini mitico-legendari la loro immagine e le loro pretese di popolarità⁸. Molti di questi, infatti, presentandosi e mostrando le proprie imprese, si erano rifatti a Dioniso, di cui assunsero esplicitamente gli appellativi in qualità di auspicati rigeneratori del mondo⁹. Inventore del vino come mezzo per dimenticare il dolore ed entrare in comunione con la natura attraverso l'estasi¹⁰, nel mondo romano Dioniso fu associato a Bacco, divinità della natura feconda e della virilità, venerata in ambiente italico e mediterraneo col nome di *Liber pater*¹¹. Furono i primi re tolemaici ad elaborare l'ideologia di Dioniso, portatore di gioia e liberatore degli affanni, quale forma della loro autorappresentazione¹², e

⁷ Ciò si può dire soprattutto per Alessandro Magno, il monarca assoluto che incarnava i canoni della giustizia e gli dei del passato, soprattutto Dioniso, manifestazione del quale il sovrano fu acclamato: sull'argomento si veda anche A.B. Bosworth, *Alessandro: l'impero universale e le città greche*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, 2 *Una storia greca*, III, *Trasformazioni*, Torino 1998, pp.47-80, in particolare p.69-72. Cfr. inoltre M.A. Giua, *Il dominio romano e la ricomposizione dei conflitti sociali*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, 2 *Una storia greca*, III, *Trasformazioni*, cit., pp.869-905, in particolare p.902; per la presenza di Dioniso nell'elaborazione del mito di Alessandro cfr. F. de Polignac, *Alessandro, o la genesi di un mito universale*, *ibidem*, pp.271-292, in particolare pp.278-281.

⁸ Anche Tolomeo d'Egitto, Mitridate del Ponto, il triumviro Antonio e gli imperatori Traiano, Adriano e Antonino Pio si servirono dell'immagine di Dioniso per autorappresentarsi: riguardo il culto dionisiaco dei Tolomei, cfr. B. Virgilio, "*Basileus*". *Il re e la regalità ellenistica*, *ibidem*, pp.107-176, particolarmente pp.150, 156-157 e P. Moreno, *L'immagine di Alessandro nella "maniera" classica (323-301 a.C.)*, in *Alessandro Magno. Storia e mito*, a cura di A. De Vita (Catalogo della Mostra), Milano 1995, pp.135-143. E' risaputo che Antonio, dopo la vittoria di Filippi (31 a.C.), dalle congregazioni dionisiache fu acclamato ad Eleusi quale loro Dioniso, e già prima di lui Mitridate era stato salutato come tale; su tali eventi e sulle considerazioni al riguardo si veda E. Champlin, *Nerone*, Roma-Bari 2005, pp.120-121.

⁹ Sul culto dei sovrani nell'antichità e sulla sua evoluzione nelle varie epoche si veda ancora L. Cerfaux, J. Tondriau, *Le culte des souverains dans la civilisation gréco-romaine*, Tournai 1956; in relazione ai tre imperatori citati, cfr. pp.358-364. Nello specifico cfr. anche A.F. JACCOTTET, *Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme*, 2 voll., Zurich (Akanthus) 2003.

¹⁰ Nelle fonti è dichiarato esplicitamente l'abbinamento del vino col dio (Plinio, *Naturalis Historia*, XIV, 58; Plutarco, *De Iside et Osiride*, 6; Nonno, *Dionisiache*, XII, 161-164, 293-330). Sull'argomento si vedano anche M. Détienne, *Dioniso a cielo aperto*, (1986), Roma-Bari 1987, pp.49-53 e R. Merkelbach, *I misteri di Dioniso*, (1988), Genova 1991, pp. 64-67.; considerazioni interessanti si trovano anche in E.V. Maltese, *Per una storia del vino nella cultura bizantina: appunti dalla letteratura profana*, in *Storie del vino*, a cura di P. Scarpi, Milano 1991, pp.193-205.

¹¹ Nell'età romana imperiale il culto del *Liber Pater* (Bacco/Dioniso) era tra i più considerati e la sua diffusione tra le più alte. Cfr. L. Foucher, *Le culte de Bacchus sous l'empire Romain*, in « ANRW » II, 17,2 (1981), pp.685-702.

¹² A questo proposito si veda P. Zanker, *Un'arte per i sensi. Il mondo figurativo di Dioniso e Afrodite*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, 2 *Una storia greca*, III, *Trasformazioni*, cit., pp.545-616, in particolare pp.550-556.

pian piano si fece strada l'idea che l'era dionisiaca fosse ancora possibile, nella forma esplicita di attesa messianica¹³.

Nel concetto di regalità è racchiuso un complesso repertorio di attributi visivi, di metafore iconiche e di simboli che, fin dalla più remota antichità, hanno concorso a definire l'immagine del potere assoluto quasi divino, legando figure di sovrani sulla terra alla sfera ultraterrena¹⁴. Per questo motivo la teologia del potere da sempre si è basata sulla considerazione che governare rappresenti un affare divino, che può essere esercitato da uomini, quindi mortali, solo per incarico o come successione e imitazione della sovranità divina¹⁵. In età romana, fin dai tempi di Augusto, secondo lo sviluppo di idee filosofico-religiose di epoca ellenistica, la durata dell'impero era stata assimilata a quella dell'universo, cioè perenne, e le fonti letterarie e artistiche hanno spesso sottolineato il legame tra il rinnovamento vitale della terra e la pace e l'ordine stabiliti e difesi da chi governa, grazie all'intima armonia tra questi e la divinità. Quasi ogni imperatore romano ha cercato di mostrarsi come restauratore dell'età dell'oro e, soprattutto a partire dai Severi (fine II inizi III secolo), fu stabilita l'equivalenza fra Imperatore e Sole¹⁶, ereditata dal vicino Oriente¹⁷: così come il Sole dava luce e vita, il suo culto divenne un'esperienza associata alla politica del governare di cui l'astro, regolatore del mondo fisico, rappresentava l'ideologia vivente mentre l'imperatore ne diventava l'immagine metaforica, sotto la protezione degli dei. Anche Diocleziano (284-305), all'indomani

¹³ Sul ruolo di Dioniso e sulle varie forme e strumentalizzazioni del suo culto si veda H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Torino 1972, in particolare pp.449-478. Va ricordato inoltre che ancora al tempo di Diocleziano si scrivevano varie storie romanzate di Dioniso (*Dionisiache*), desunte da filoni letterari antichi che sfociarono nella vasta epopea dell'egiziano Nonno di Panopoli (NONNO DI PANOPOLI, *Le Dionisiache (Canti I-XIII)* Vol.I, a cura di D. Gigli Piccardi, Milano 2003, dove si legge, nell'Introduzione pp.37-38 che "Dioniso come emblema dell'impero romano è un dato che non ha bisogno di dimostrazioni..."). Sull'opera si veda anche *Studies in the Dionysiaca of Nonnus*, a cura di N. Hopkinson, Cambridge 1994.

¹⁴ G. de Francovich, *Il concetto della regalità nell'arte sasanide e l'interpretazione di due opere d'arte bizantine del periodo della dinastia macedone: la cassetta eburnea di Troyes e la corona di Costantino IX Monomaco di Budeapest*, in "Arte Lombarda", IX (1964), pp1-48.

¹⁵ È risaputo che il principio di sovranità, come del resto quello di autorità, di giustizia e di potere, già nell'antico Egitto furono prima concezioni politiche e solo successivamente si trasformarono in principi teologico-religiosi: non fu lo spirito teologico a generare la politica, bensì quello politico a dare origine alla religione. Su tali problematiche si veda J. Assmann, *Potere e salvezza. Teologia politica nell'antico Egitto, in Israele e in Europa*, Torino 2002, p.127.

¹⁶ Sull'importanza dell'immagine del Sole nella propaganda imperiale, si veda J.Ferguson, *Le religioni nell'impero romano* (ed. or.London 1970), Roma-Bari 1989, pp.47-50. Già Stazio aveva paragonato Domiziano al sole nascente e Antonino Pio si mostrò favorevole al culto solare (*Silvae* 4.1, *Septimus decimus consulatus imp. Aug. germanici*).

¹⁷ Fu l'imperatore Aureliano (270-275) a considerare il Sole come divinità suprema di Roma, cercando una nuova potenza divina che sanzionasse la sua autorità: *Vita Aureliani*, attribuita a Flavio Vopisco, in *Scrittori della Storia augusta*, a cura di P. Soverini, Torino 1983. Sugli eventi di questo periodo si veda D.G. Orr, *Roman Domestic Religion: the evidence of the household shrines*, in "Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt", II, 16,2 (1978), pp.1557-1591.

della nomina a comandante degli eserciti imperiali d'Occidente, affermò la sua sovranità universale¹⁸ invocando Giove, che doveva consacrarne la supremazia e al contempo fornirgli sostegno nell'avvio del nuovo sistema di governo che avrebbe dovuto assicurare stabilità all'impero.

La tetrarchia, come tutti sanno, fu una sorta di sistema costituzionale, pensato per garantire la struttura imperiale all'esterno e prevenirne usurpazioni all'interno, impostato sulla *concordia* della delega al potere simmetrico¹⁹; si trattava di una sorta di doppio impero che, nella forzata similitudine dei quattro sovrani (due Augusti e due Cesari celebranti il genetliaco divino lo stesso giorno), riproponeva la base teocratica del Dominato²⁰. Nella *Storia Augusta* i Tetrarchi furono definiti "principi eccellenti, forti, saggi, affabili, quanto mai generosi, concordi nel governare lo Stato, pieni di rispetto verso il Senato, moderati, amici del popolo, venerandi, seri, religiosi, insomma dei sovrani ideali". Ma questa immagine di grandi demiurghi resse finché Diocleziano tenne il potere; come risaputo, alla sua abdicazione finiva un'epoca, una struttura politica e una concezione del potere²¹, durante le quali l'amministrazione delle singole parti dell'impero, soprattutto nelle aree di confine, comportava frequenti spostamenti della corte. Gli stessi sovrani dovettero predisporre strutture residenziali adeguate e, mentre Diocleziano si fece costruire palazzi a Palmira, ad Antiochia e a Nicomedia, Galerio per le sue dimore scelse la sua terra, *Sirmium*, Tessalonica e *Romuliana*²² (fig.2). In questo modo il centro di gravità dell'impero, trasferito da Roma alle province, si spostava là dove gli imperatori soggiornavano per deliberare e festeggiare i loro *adventus* senza più recarsi nell'*Urbe*²³, cioè in fastose residenze in cui quei sovrani assoluti erano osannati per le loro vit-

¹⁸ Sul potere imperiale e sul suo ordinamento giuridico nella tarda antichità si veda in particolare F. Grelle, *La forma dell'impero*, in *Storia di Roma*, 3. *L'età tardoantica*, 1. *Crisi e trasformazioni*, Torino 1993, pp.69-82.

¹⁹ Cfr. A. Chastagnol, *L'accentrarsi del sistema: la tetrarchia e Costantino*, in *Storia di Roma*, 3. *L'età tardoantica*, cit., pp.193-222.

²⁰ Sul culto imperiale si veda A. Marcone, *La politica religiosa: dall'ultima persecuzione alla tolleranza*, in *Storia di Roma*, 3. *L'età tardoantica*, 1. *Crisi e trasformazioni*, cit., pp.223-245.

²¹ Dopo l'abdicazione di Diocleziano (305), già nella scelta di Massenzio e Costantino (figli il primo di Massimiano, precedente Augusto, il secondo di quello in carica, Costanzo Cloro) quali nuovi futuri Cesari, si ritornava al principio della successione ereditaria, in luogo dell'adozione, sistema sicuramente più razionale. Le vicende e il governo di Costantino diedero poi inizio ad un nuovo corso della storia che si intrecciava con la diffusione della nuova religione, di lì a poco poi legittimata (F. Sampoli, *Costantino il Grande e la sua dinastia*, Roma 1995, pp. 59-68). Con la morte di Galerio nel 311, infatti moriva non solo l'ultimo rappresentante dell'originaria tetrarchia diocleziana, ma di fatto la stessa forma governativa (A. Marcone, *Pagano e cristiano. Vita e mito di Costantino*, Roma-Bari 2002, pp.47-49).

²² Sul palazzo di Tessalonica si veda M Cagiano de Azevedo, *Il palazzo imperiale di Salonicco*, in "Felix Ravenna" CXVII (1979), pp.7-28; A. Frova, *Tessalonica*, in *Milano capitale dell'impero romano, 286-402 d.C.*, Milano 1990, pp.204-206 e G. Bejor, *Tessalonica, la capitale in Macedonia*, in *Storia di Roma*, 3. *L'età tardoantica*, 2. *I luoghi e le culture*, cit., pp.131-135; in generale sulla città tardoantica J.-M. Spieser, *Thessalonique et ses monuments du IVe au VIe siècle*, Rome 1984.

²³ Ne è testimonianza ad esempio l'arco di Galerio a Salonicco; sul problema si veda A. Fraschetti, *La conversione. Da Roma pagana a Roma cristiana*, Roma-Bari 1999, pp.243-249.

L'attributo di *Jovius* assunto da Diocleziano e quello di *Herculius* da Massimiano²⁵, in quanto designati dal volere divino, fu tramandato ai successori ed esteso ai Cesari (*duplicatum pietatis officium*) che, con la stessa sacra protezione, insieme erano in grado di assicurare più alta stabilità e regolarità all'impero. La stessa responsabilità divina era posta anche sulla divisione territoriale in quattro parti (*isto numinis vestro numero summa omnia nituntur et gaudent*), simile alla struttura dell'universo composto di quattro elementi vitali, quattro stagioni, ecc.: in tal modo lo stato tetrarchico risultava al di sopra dell'ordine terreno, l'impero era divino, il potere era assoluto e illimitato, gli imperatori appartenevano a un ordine superiore²⁶. Al posto del *Sol Invictus*, che precedentemente



Fig. 3. Ritratto di Galerio

Сл. 3. Портрет Галерија

aveva occupato il posto centrale nella religione dell'impero, i nuovi sovrani avevano riproposto una religiosità nazionale, permeata dal rapporto con Giove Capitolino e con Ercole Palatino; la ricompensa della devozione imperiale era costituita dalla *felicitas* per tutto l'impero e basata sulla *pietas* degli imperatori. Ma l'altra faccia della medaglia mostrava invece un impero in crisi, che nemmeno la nuova religiosità dello stato poteva attenuare, gravato dalla maggiore dispendiosità delle corti e dalla loro necessità di spostarsi per incontrarsi.

Anche Galerio, come sovrano di quel momento, ideologicamente era membro della famiglia di Giove, e quindi divino egli stesso (fig.3); non stupisce pertanto che in una delle sale absidate del palazzo scelto come residenza fissa dopo l'abdicazione²⁷, così come anche Diocleziano aveva fatto a Spalato, in

²⁵ Sul regime tetrarchico si veda anche H.P.L'Orange, *L'impero romano dal III al VI secolo. Forme artistiche e vita civile*, Milano 1985, pp.56-101 e fig.18, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, gruppo in porfido di due Cesari.

²⁶ Vasta è la bibliografia al riguardo, di cui si citano solo gli studi più significativi: H.P. L'Orange, *Sol Invictus Imperator*, Odense 1973; M. Mazza, *Le maschere del potere. Cultura e politica nella tarda antichità*, Napoli 1986, pp.214-219, 228-246, 251-254; P. Piccinini, *Ideologia e storia in termini del lessico politico eusebiano: il tempo eterno della βασιλεία di Costantino*, in *La regalità sacra da Bisanzio all'Occidente ostrogoto*, Bologna 1991, pp.31-56, dove si afferma anche che l'ideologia della sovranità tardoromana a carattere sacro fu assimilata anche dal re Goto Teodorico per le decorazioni del suo palazzo (pp.81-135); S.E. Humans, *The Sun which did not rise in the East: the Cult of Sol Invictus in the Light of Non-Literary Evidence*, in "Bulletin Antieke Beschaving", 71 (1996), pp.115-150; L. Musso, *Governare il tempo naturale*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2000, pp.373-388.

²⁷ Si tratta di un grande complesso munito e turrito, sempre nella Mesia superiore, costituito da varie strutture residenziali, tra cui articolate terme e un mausoleo; cfr. in proposito N. Duval, *Le site de Gamzigrad (Serbie) est-il le palais de retraite de Galère?*, in

un ambiente di rappresentanza, fosse inserito un mosaico di iconografia classica dal tono fortemente celebrativo, attinente all'immagine di Dioniso, il cui culto, identificato con quello del Sole (e di Aion), poteva essere aggregato all'imperatore, anch'egli garante, come il dio, del perenne rinnovamento vitale nell'ecumene da lui governata²⁸. Un metaforico legame tra Imperatore, Sole e Dioniso era istituito anche dal simbolismo cosmico delle corse dei carri nel circo, dove ad esempio i quattro colori delle quadrighe significavano le stagioni, strettamente connesse a Dioniso²⁹, e la loro corsa il ciclo dell'anno ed il rinnovamento dell'universo³⁰. Del resto è risaputo che l'ideografia imperiale ha utilizzato spesso immagini dionisiache, assieme a quelle circensi, per rappresentare il senso del potere, come chiaramente si percepisce nelle complesse figurazioni dei pavimenti musivi del Grande Palazzo imperiale a Costantinopoli³¹.

Nel mosaico policromo di *Romuliana*³² la scena si presenta su fondo bianco, e mostra il dio, seduto sulle rocce, che tiene il tirso con la mano sinistra, a guisa di scettro, mentre con la destra regge una coppa aurea; una pantera mansueta gli siede accanto, rami e foglie di vite ai lati sembrano definire una quinta scenica. La presenza del felino maculato nell'iconografia di Dioniso è un sintagma autonomo che si fonda su leggende cui si sono riferiti scrittori antichi (Aristotele, Plinio ed Eliano), secondo cui l'animale, apparentemente mite nei confronti degli altri suoi simili, li attraeva col dolce profumo emanato dal suo corpo³³, per poi ucciderli e sbranarli. Inoltre, negli scritti dello Pseudo-Plutarco, si apprende che la pantera è accostata a Dioniso perché ne è un suo simbolo,

“Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France”, 1987, pp.61-84 e D. Srejić, A. Lalović, *Felix Romuliana*, Beograd 1989.

²⁸ Cfr. H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia* (ed.or. Paris 1951), Torino 1972, p. 413. Sarebbe a questo proposito interessante sapere se anche nel palazzo di Galerio l'immagine di Dioniso fosse collegata a quella delle Stagioni, figlie del Tempo, sue levatrici e serventi di Helios, per rafforzarne il legame tra la figura del dio, la Natura e la vita (H. Meguire, *Christians, Pagans, and the Representation of Nature*, in *Begegnung von Heidentum und Christentum im Spätantiken Ägypten*, Riggisberg 1993, p.153, nota 52).

²⁹ Per una sintesi del rapporto fra Dioniso e le stagioni, e per una vasta bibliografia al riguardo si veda G. Canuti, *L'ultima eco di dioniso a Ravenna. Considerazioni sul mosaico con la danza delle stagioni*, in “Felix Ravenna”, CIL-CLII (1995-1996), pp.71-110 e in particolare p.75 e la nota 6 e ancora Idem, *Il girotondo dei geni. Ellenismo tardoantico nell'Adriatico del VI secolo*, in “Venezia Arti” 13 (1999), pp.5-18.

³⁰ Al riguardo si vedano G. Dagron, *Costantinopoli. Nascita di una capitale (330-451)*, Torino 1991, pp.335-343; A. Carile, *Il circo ippodromo e la città*, in *La città gioiosa*, a cura di C. Bertelli, Milano 1996, pp.109-138 e G. Vespignani, *Il circo di Costantinopoli Nuova Roma*, Spoleto 2001.

³¹ Cfr. in proposito G. Macchiarella, *Sull'iconografia dei simboli del potere tra Bisanzio, la Persia e l'Islam*, in *La Persia e Bisanzio* (Atti Convegno Lincei, 201), Roma 204, pp.595-621.

³² Al pannello musivo era stato fatto cenno da R. Kolarik, *Tetrarchic floor mosaics in the Balkans*, in *La mosaïque gréco-romaine*, IV (Trèves 8-14 août 1984), Paris 1994, pp.171-183, in particolare p.178, pl.XCVI,1.

³³ Cfr. al riguardo M. Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*, Roma-Bari 1987, in particolare pp.66-69.



Fig. 4. Felix Romuliana, mosaici con scena di caccia

Сл. 4. Felix Romuliana, мозаици са призорима лова

attribuitogli per il fatto che egli, invaghitosi della ninfa Alfesibea e non riuscendo a conquistarla, si trasformò nella fiera per prenderla con la paura³⁴. Le pantere sono spesso presenti nella storia mitologica del dio, utilizzate ad esempio anche per trainare il carro trionfale sul quale Dioniso viaggiò dalla Tracia all'India, e nei suoi cortei le Menadi spesso le cavalcano. Nella tradizione classica e nella iconografia dei miti infatti la pantera non è solo un animale da caccia o da combattimento, come appare anche in altri frammenti musivi rinvenuti nel palazzo di *Romuliana* (fig.4), bensì un simbolo di ferocia assoluta e di grande astuzia³⁵. In tal senso la sua presenza nei contesti figurativi associati al dio, se da un lato evidenziava la sua forza e il suo potere, dall'altro ne garantiva la supremazia indiscussa sulla natura e sul mondo. Poter decifrare le figure e gli effetti che il gioco delle forme narrative ha tracciato nella trama del mito dionisiaco significa

³⁴ Si vedano in proposito Aristotele, *Animalium Historia*, IX,6; Plino, *Naturalis Historia*, VIII, 59-63; Eliano, *De natura animalium*, v.40; Pseudo Plutarco, *De De fluviis*, 24.

³⁵ Secondo Oppiano (*Cynegetica*, IV, 320-353) infatti, poiché a causa dell'emanazione del suo profumo essa è sempre assetata e soprattutto ghiotta dell'odore del vino, la si poteva catturare ubriacandola, usando cioè lo stesso suo subdolo sistema di caccia.



Fig. 5. Pella, mosaico di Dioniso con la pantera

Сл. 5. Пела, мозаик са Дионисом и пантером

leggere quelle relazioni semantiche tra gli elementi del racconto mitologico e la funzione delle immagini con cui si voleva fissare la superiorità del dio, capace di domare la pantera, ma anche, per estensione, la supremazia dell'imperatore, in grado di sopraffare tutti i suoi nemici³⁶. L'abbinamento con Dioniso non poneva infatti la belva in rapporto cinegetico, ma la rendeva partecipe della sua dichiarata superiorità nei confronti della bestialità: il dio del resto era ritenuto anche emblema della giustizia e della legittimità dell'impero romano in lotta contro la barbarie e l'ingiustizia³⁷. Il legame del dio e della pantera col vino

³⁶ Come attributo dionisiaco, nella scena di sottintesa autorappresentazione da parte dell'imperatore, si aggiungeva un ulteriore indiscutibile elemento per suggerire l'invincibile supremazia di carattere sacro per il sovrano stesso. Cfr. ancora G. Vespignani, *Simbolismo, magia e sacralità dello spazio circo*, Bologna 1994, pp.21-43.

³⁷ Una delle componenti negative che caratterizzano i nemici di Dioniso è l'ingiustizia: così ad esempio gli Indiani (Nonno, *Dionisiache*, 18, 303), i pirati tirreni (*Dion.* 31,89), Penteo (*Dion.* 5,210), Deriade (*Dion.* 34,221) e Licurgo (*Dion.* 20,151).



Fig. 6. Delo, mosaico con Dioniso e la pantera

Сл. 6. Дело, мозаик са Дионисом и пантером

ne caratterizzava quindi un binomio quasi inscindibile, la cui rappresentazione anche musiva (figg.5-6) trova testimonianze molto lontane³⁸; fu però dalla metà

³⁸ In una rapida disamina di scene, in uso a partire dal V secolo a.C., si possono citare vari vasi attici (T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford 1997, p. 100, plate 36 B (Vienna, Kunsthistorisches Museum, n. 1024, circa 420 a.C.); J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase Painters*, Oxford 1963², II, n. 8 p. 1152; T.H. Carpenter, *Beazley Addenda Second Edition*, Oxford 1989, 1152.8 pag. 336), ma anche il mosaico di Pella (fig.5), della fine del IV sec. a.C. (P. Petsas, *Mosaics from Pella*, in *La Mosaique gréco-romaine I*, Actes du Colloque International (Paris 29 août – 3 septembre 1963), ed. par M.G.Picard, M.H. Stern, Paris 1965, pag. 46 e fig. 2 (fuori testo) e J. Charbonneaux, R. Martin, F.Villard, *La Grecia ellenistica (330 – 50 a.C.)* (ed. or. *Grèce hellénistique*, Paris 1970), Milano 1971, p.103 e fig. 97, p.104); l'Anfora del Pittore di Dario del Museo Archeologico Nazionale di Napoli G.Calcagni, n. 31, "Anfora del Pittore di Dario", in *Alessandro Magno. Storia e mito*, Catalogo della mostra (Palazzo Ruspoli, Roma, 21 dicembre 1995- 21 maggio 1996), Milano 1995, pp.239-240); il cratere-urna di Derveni, presso Salonicco, dove è custodito nel Museo Archeologico (G.Calcagni, s.v. "Cratere di Derveni", in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale, Il Supplemento (1971-1994)*, Roma 1994, pp. 371-374 e tav. a col. fuori

del II e nel III secolo d.C. che il soggetto ebbe ampia diffusione, anche nei pavimenti musivi, come ad esempio nel triclinio di una *domus* di Brescia (fig.7)³⁹ e in altre zone dell'impero, soprattutto nell'Africa proconsolare, dove accanto al dio è sempre presente il felino in qualsiasi situazione egli si trovi rappresentato⁴⁰ (figg.8-13). Ma l'immagine dionisiaca isolata con accanto il felino tuttavia

testo, pp. 368-369)); il piccolo Tempio in oro con cornaline e paste vitree, di III sec. a. C. del Museo Archeologico Nazionale di Atene (G. Calcani, *Il regno di Macedonia*, in D. Musti, M. Benzi, L. Rocchetti, P.G. Guzzo, G. Calcani, F. Catalli, *L'oro dei Greci*, Novara 1992, p. 55 e scheda n. 150.3, pp. 277-278, ill. p. 197) o il mosaico di Delo, ancora in sito nella Casa delle Maschere (fig.6), della seconda metà del II sec. a.C., in J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *La Grecia ellenistica (330 – 50 a.C.)*, cit., p. 185 e fig. 192, p.104 e C.Gasparri, s.v. "Dionysos", in *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, 1, Zürich-München 1986, n. 434 p. 461; ill. in III / 2, p. 350). La diffusione del tema iconografico in ambito romano è attestata a Pompei, in un mosaico conservato oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (E. Salza Prina Ricotti, *L'arte del bere nell'antichità*, in "Archeo" 81 (novembre 1991), p. 94 (foto a col.), dove si trova anche un frammento di pittura d'altare domestico, con il Vesuvio e Bacco/grappolo che versa vino ad una Pantera (*Pompei. Pittura e mosaici, IX (Regio IX), Parte Seconda*, Roma 1999, a c. di I. Bragantini e V. Sampaolo, p. 904 e n. 359 p. 1096 e fig. a col. a pag. 1095).

³⁹ Datato al II secolo, il pavimento bresciano è realizzato a schema geometrico di stelle a otto punte e ottagonali, in tessere per lo più bianche e nere, contenente nello pseudoemblema quadrato e policromo, l'immagine di Dioniso nudo e semiadagiato su rocce, in atto di abbeverare la pantera e di reggere nella mano sinistra il tirso; in alto due festoni di frutti raccordati al centro da un grande nastro. I quattro ottagonali, definiti da una matassa e da altre più semplici cornici, erano caricati da altrettanti *kantaroi* da cui fuoriescono tralci di vite e grappoli d'uva, secondo la tradizione; l'effetto della composizione doveva esaltare il pannello figurato centrale che aveva orientamento opposto all'ingresso ed era rivolto verso la posizione dei commensali, a sottolinearne il piacere della vista. Cfr. in proposito F. Morandini, *I tessellati*, in *Le domus dell'Ortaglia*, Milano 2003, pp.49-50 e eadem, *Le domus dell'Ortaglia: dallo scavo al museo. Le indagini archeologiche*, in *Domus romane: dallo scavo alla valorizzazione*, Milano 2005, pp.35-51, fig.7.

⁴⁰ Ad esempio nel pannello proveniente da La Chebba (Tunisia), 160 d.C. circa, oggi al Museo del Bardo (D.Parrish, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Roma 1984, pp. 201-204, Plates 66 b – 68; M. Yacoub, *Le Musée du Bardo*, Tunis 1993, A 292, p.134, fig.98, p.207), contenente il trionfo di Nettuno nel medaglione centrale, personificazioni delle stagioni negli angoli e lavori stagionali sui lati, dove l'Autunno ha l'aspetto di Dioniso che versa vino e ha una pantera accanto (fig.7); oppure in un mosaico di Thysdrus, ora al Museo di El Jem (fig.8), metà del II d.C., relativo a un pavimento della Casa della Processione dionisiaca, dove un pannello mostra Dioniso bambino in groppa ad un leone, un vecchio sileno ubriaco su un dromedario, con una pantera e una baccante (M.Yacoub, *Pieces maitresses des musées de Tunisie*, Tunis 1994, pp. 58-61 e fig. 17a, p.59 e M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer, H. Slim, L.Slim, *Mosaics of Roman Africa. Floor Mosaics from Tunisia* (Ed. Or. *Sols de l'Afrique Romaine*, Paris 1995), London 1996, p.89 e fig. 57, pp. 90-91). Più o meno coevo a questi è anche il mosaico della Domus di via Roma a Sarsina (fig.9), oggi al Museo Archeologico (A. Coralini, *La domus e la villa*, in *L'urbanistica e l'architettura di età romana. Atlante dei beni culturali dell'Emilia Romagna*, Bologna 1994, pp.158-159, fig.14), fine II-inizi III, che mostra il trionfo del dio e figure del suo corteo (vi sono anche pantere in due riquadri della fascia anulare), e quello rinvenuto a Colonia (fig.10) sotto il duomo (H.-G. Horn, *Mysterien-symbolik auf dem Kölner Dionysosmosaik*, Bonn 1972; G.A.Mansuelli, *Roma e il mondo romano*, Torino 1981, vol. II, p. 305, fig. p. 306; K. M. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge – New York – Melbourne 1999, p. 81 e fig. 83 a pag. 83), datato

Fig. 7. Brescia,
domus di
Dioniso, emble-
ma con Dioniso
e la pantera

Сл. 7. Brescia,
domus Dionisa,
Дионис са
пантером



Fig. 8. La Chebba, particolare del mosaico con Nettuno e le stagioni (Museo del Bardo)

Сл. 8. La Chebba, детаљ мозаика са Нептуном и годишњим добима (Museo del Bardo)



9. Thysdrus, mosaico con l'infanzia di Dioniso (El Jem)

9. Thysdrus, мозаик о детињству Диониса (El Jem)



Fig. 10. Sarsina, mosaico con Dioniso

Сл. 10. Sarsina, мозаик са Дионисом

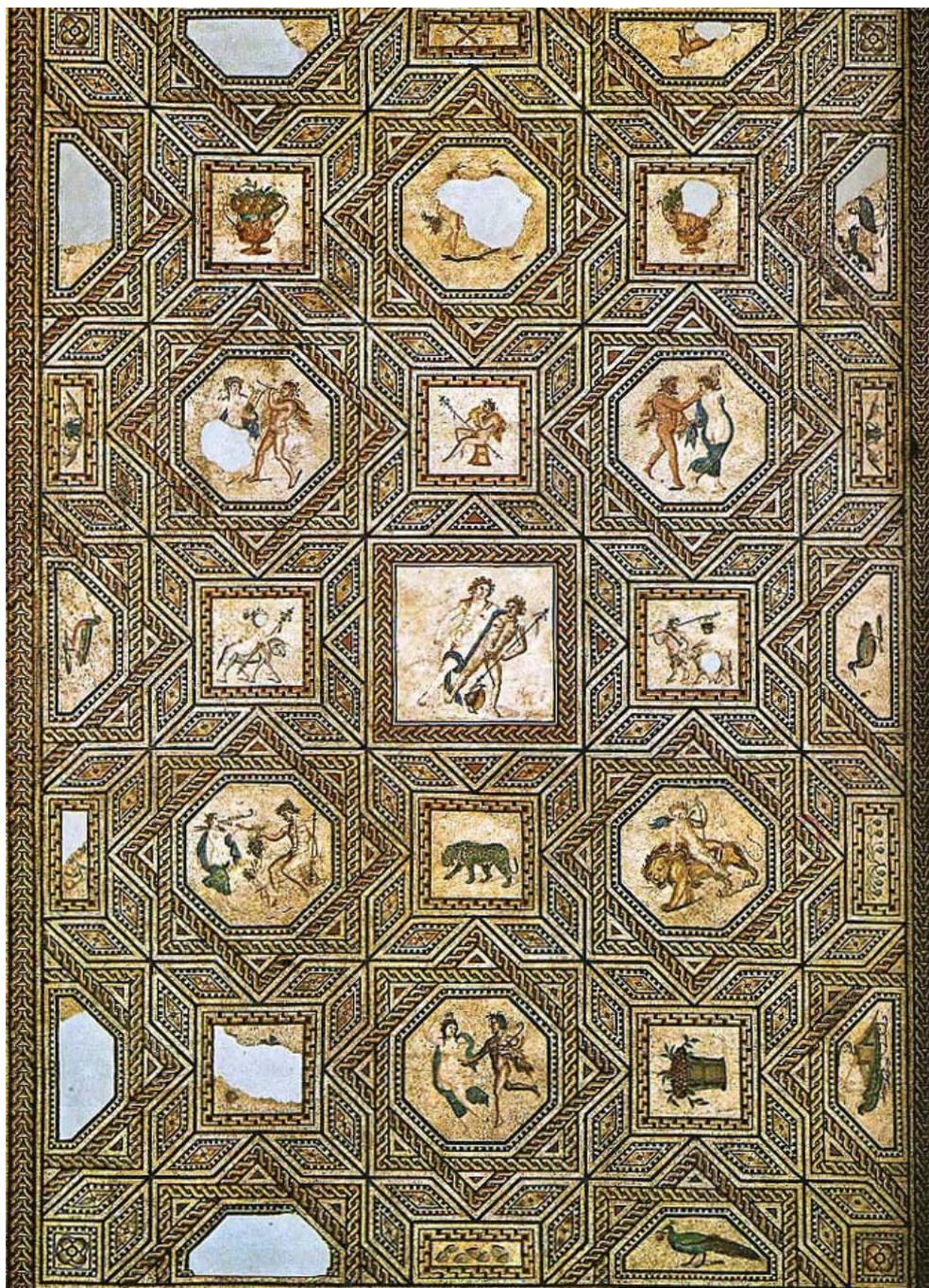


Fig. 11. Colonia, mosaico con Dioniso e pantera
Сл. 11. Colonia, мозаик са Дионисом и пантером



Fig. 12. Sousse, mosaico col trionfo di Dioniso

Сл. 12. Sousse, мозаик са победом Диониса

persiste ancora nei secoli successivi della tarda antichità, come mostrano i mosaici di Merida in Spagna e di Sarrîn in Siria (figg.14-15)⁴¹: in ogni caso si tratta sempre di contesti domestici, soprattutto ad elevati requisiti, di cui tali scene erano corredo iconografico degli ambienti più rappresentativi in cui il tema⁴²,

al III secolo, dove compaiono varie figure del seguito dionisiaco, tra cui la pantera posta nel riquadro sotto la scena centrale. Ancora in Africa lo stesso soggetto era presente a Sousse, dove un mosaico, datato al III sec.d.C. e conservato al Museo del Bardo di Tunisi (fig.11), presentava il Trionfo di Dioniso con la pantera in basso nell'atto di abbeverarsi da una coppa (M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer, H. Slim, L.Slim, *Mosaics of Roman Africa. Floor Mosaics from Tunisia* (Ed. Or. *Sols de l'Afrique Romaine*, Paris 1995), London 1996, pp. 100-101 e fig. 64, p. 98), mentre un altro al museo di El Djem (III sec. d.C.), mostra Sileno ebbro al centro di un tripudio di viti e grappoli d'uva (fig.12) e la pantera è visibile lungo il bordo di un lato lungo (M. Blanchard-Lemée, M. Ennaïfer, H. Slim, L.Slim, *Mosaics of Roman Africa. Floor Mosaics from Tunisia*, 1996, cit., p. 109 e fig. 69, p.104).

⁴¹ Il mosaico spagnolo, datato al V-VI secolo, si trova Museo Archeologico della città e mostra Dioniso, Arianna, un satiro, una baccante e una pantera (A. Blanco Freijeiro, *Mosaicos Romanos in Merida (Corpus de Mosaicos Romanos de España, I)*, Madrid 1978, n.15, ("Mosaico de Annius Ponius") p. 34, Lam. 26 a); in quello di Sarrîn della stessa epoca, la pantera è presente nel corteo bacchico (J. Balty, *La mosaïque de Sarrin (Oshroène)*, Paris 1990, pp.44-45, tav.XLII-1).

⁴² Sui mosaici a tematica dionisiaca si veda K. Dunbabin, *The mosaics of roman north Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978, pp.173-187. Sulla presenza

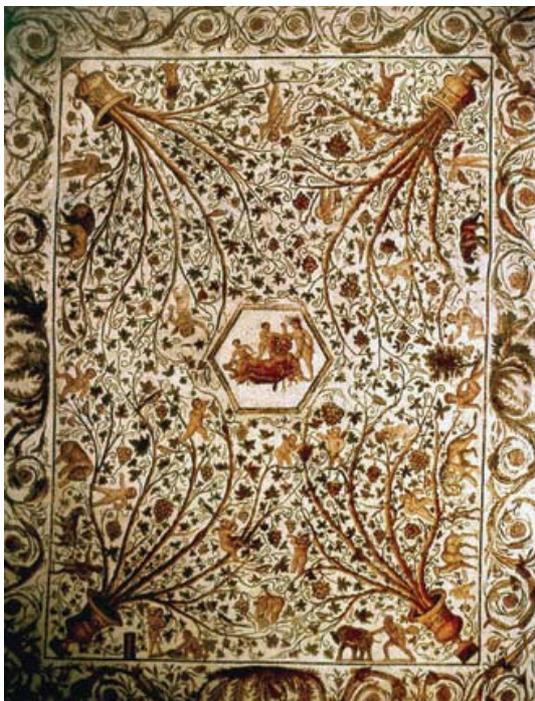


Fig. 13. El Djem, mosaico con Sileno ebbro e ambiente dionisiaco

Сл. 13. Ел Дјем, мозаик са опијеним Силеном и дионизијском атмосфером

oltre ad essere genericamente interpretabile quale espressione celebrativa della vita e della fecondità⁴³, nello specifico era sinonimo di convivialità, assumendo un intento glorificante nei confronti dei proprietari. La raffigurazione del dio in un pavimento del palazzo imperiale poteva servire a lanciare anche messaggi di natura politica e contribuire alla rappresentazione ideale del sovrano, del suo potere indiscriminato, anticipando quell'immagine di Cosmocratore, poi recuperata dal cristianesimo⁴⁴.

del tema in ambito domestico cfr. I. Baldini Lippolis, *La domus tardoantica. Forme e rappresentazioni dello spazio domestico nelle città del Mediterraneo*, Bologna 2001, pp.75-76.

⁴³ Sui programmi decorativi delle abitazioni private di vedano S. Scott, *The Power of Images in the Late-Roman House*, in *Domestic Space in the Roman World: Pompei and Beyond*, a cura di L. Ray, A. Wallace-Hadrill, Portsmouths 1997, pp.53-67; G.L. Grassigli, *La scena domestica e il suo immaginario. I temi figurati nei mosaici della Cisalpina*, Napoli 1998, pp.15-207 e P. Zanker, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002, pp.112-132 e pp.212-230.

⁴⁴ Nel *Physiologus* infatti, che dedica un intero capitolo proprio al felino (XXIV, *De panthera*), viene istituito un parallelo tra la pantera e Cristo che, sovrano del cielo, è stato messo in stretta correlazione iconografica col sovrano politico, terreno; cfr. *Bestiario latino. Versio Bls.*, a cura di E. Piccoli, Napoli, 2000, pp.34-36: "... Sic et Dominus noster Iesus Christus, verus panthera, omne humanum genus quod a diabolo captum fuerat et morti tenebatur obnoxium, per incarnationem ad se trahens "captiva duxit captivitatem", sicut dicit David propheta..."

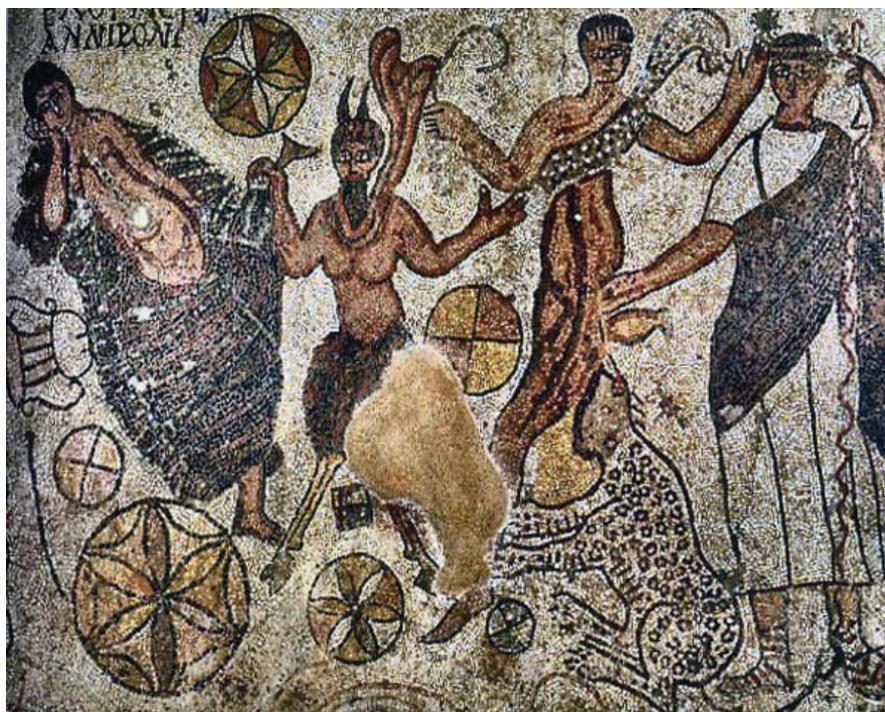


Fig. 14. Merida, particolare del mosaico con Dioniso e la pantera

Сл. 14. Мерида, деталь мозаика са Дионисом и пантером

La quantità di testimonianze tardoantiche con Dioniso e la pantera⁴⁵

⁴⁵ Anche nell'arte tardoantica si sono conservate molte opere con decorazioni a soggetto dionisiaco, dove è presente l'abbinamento del dio con la pantera: così nel *Piatto argenteo di Mildenhall* (Suffolk, IV secolo Londra, British Museum, cfr. K. J. Shelton, *A Mildenhall Plate*, in *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, (n. 130), Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art (November 19, 1977 – February 12, 1978), Edited by K. Weitzmann, New York 1979, pp. 151-152); nel *Vassoio di Arianna* (Tesoro di Kaiseraugst) dorato e niellato della prima metà del IV sec. (F. Baratte, n.61 ("Ariadnetablett"), in *Der spätromische Silberschatz von Kaiseraugst*, hrsg. H.A. Cahn, A. Kaufmann-Heinimann, Derendingen 1984, pp. 194-205, taf. 103-121 e A. Kaufmann-Heinimann, *Vassoio di Arianna*, in *Il tesoro nascosto. Le argenterie imperiali di Kaiseraugst*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 3 dicembre 1987–14 febbraio 1988), a cura di A. Kaufmann-Heinimann, H.A. Cahn, Milano-Roma 1987, n.61, pp. 136–143 e tavv. a colori pp. 76-77); oppure nel *Piatto persiano-sasanide*, in argento dorato, della Freer Gallery of Art di Washington, datato tra V e il VII secolo, dove sotto Dioniso, dall'aspetto piuttosto androgino, nell'esergo del piatto due suonatori (di liuto e tamburi), affiancano una pantera che beve il vino da un grande vaso (A.C. Gunter, P. Jett, *Ancient Iranian Metalwork in the Arthur M. Sackler Gallery and the Freer Gallery of Art*, Washington D.C. 1992, n. 16 ("Plate"), pp. 121-127 e colorplate p.37), e ancora l'*Anfora in argento dorato del tesoro di Seuso* (M. Mundell Mango, A. Bennet, *The Seuso Treasure: Part I, Art Historical Description and Inscriptions, Methods of Manufacture and Scientific Analyses* (*Journal of Roman Archaeology*, Supplementary Series, 12.1), Ann Arbor (Mi), n. 5 ("The Amphora"), pp. 194 – 239, nello specifico figg. 5.1 – 5.4, pp. 195-198), dove è visibile un corteo dionisiaco.



Fig. 15. Sarrin, mosaico con Dioniso

Сл. 15. Sarrin, мозик са Дионисом

ha fatto supporre che si sia trattato di un *revival* classico⁴⁶ e forse dell'ultimo

co, le cui anse sono costituite da pantere (IV-V d.C.). Tra gli esempi di arte eburnea si ricorda invece la *Pisside con l'Infanzia di Dioniso*, di V secolo, nel Museo Civico di Bologna (W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein 1976, n. 95 p. 71 e tav. 52 e I. Nikolajević, *Gli avori e le steatiti medievali dei Musei Civici di Bologna*, Bologna 1991, n. 1 "Pisside cilindrica con nascita e fanciullezza di Dioniso", pp. 40-53 e figg. 5-11), dove Dioniso guida un cocchio trainato da pantere; la *Placca eburnea*, della serie di avori copti di VI secolo che decorano l'ambone di Enrico II nella cattedrale di Aquisgrana (W. F. Volbach, *ibidem*, n.74 p.60, taf. 42), in cui Dioniso è tra tralci vitinei e ai suoi piedi una pantera beve da una fontana (vino?) e un'altra pantera si scorge tra i tralci. Tra le testimonianze tessili si possono menzionare il *Riquadro in lino e lana di San Pietroburgo* (Hermitage), di VI secolo, dove il Trionfo di Dioniso e Arianna è rappresentato con un carro trainato da pantere (M. H. Rutschowskaya, *Tissus coptes*, Paris 1990, pp. 90-92 e fig. p. 92), e anche il *Frammento di tappezzeria*, in lino e lana del The Textile Museum di Washington, di VI secolo o dopo, con la Pantera tra tralci e grappoli (J. Trilling, *The Roman Heritage. Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean 300 to 600 AD* (Vol. 21 of "Textile Museum Journal"), Washington D.C. 1982, n. 11, p. 35, colorplate 6, p. 2).

⁴⁶ Ancora aperto è il dibattito sull'arte tardoantica e sulla sua importanza nel quadro evolutivo della cultura romana, ormai del tutto cambiata nella sostanza ma sicuramente non del tutto nella forma; si veda in proposito anche G. Sena Chiesa, *Felicia tempora: la riconquista del classico*, in *Costantino il grande*, cit., pp.130-137.

sprazzo di cultura pagana⁴⁷ nei confronti della nuova religione ormai pienamente affermata⁴⁸. Galerio del resto, forse per influenza della madre, era di fatto ostile al cristianesimo che di lì a poco sarebbe stato legittimato e, secondo Lattanzio, fu proprio lui l'ispiratore della persecuzione del 303, anche se poi ne firmò l'editto di fine⁴⁹. La scelta di autoidentificarsi nella figura del dio pagano era certamente congrua alle tematiche iconografiche della tradizione musiva tardoimperiale e, nella sua bivalenza semantica, il soggetto poteva anche tradursi in un'opzione di modernità rispetto ai tempi. Certamente anche tale scena, dal carattere regale, ha fornito un modello per la rappresentazione della sovranità del nuovo Dio poiché, come è ormai risaputo, molte iconografie paleocristiane sono state significativamente mutate da figure di culti pagani o reinterpretate e desunte dalla contaminazione di vari miti⁵⁰. Nel campo delle arti figurative si possono rilevare in particolare rapporti di stretta coesistenza fra repertorio dionisiaco e quello cristiano, ad esempio il vino, la vite, il banchetto, il cantaro, l'edera e il tirso, sono elementi iconografici di fatto recuperati dal mito di Dioniso, nell'assimilazione di contenuti che hanno presupposto una reale cristianizzazione dei motivi⁵¹. In modo particolare la stessa formula giovanile e imberbe di Cristo pare riflettere quella di un dio pagano attorniato dalla vite, come si può vedere ad esempio nel mosaico del mausoleo dei *Julii* (fig. 16) nella Necropoli Vaticana, della metà del III secolo, dove è rappresentata l'immagine di Cristo/Sole⁵². Ma anche nella più tarda scena pastorale della lunetta sulla

⁴⁷ Non si esclude ad esempio anche un'interpretazione del fenomeno a carattere religioso (un'affermazione del culto pagano) in opposizione al cristianesimo; proprio la dimensione dionisiaca permise alla tarda antichità di conservare la festosità pagana (P. Zanker, *Un'arte per i sensi. Il mondo figurativo di Dioniso e Afrodite*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di S. Settis, III,2, Torino 1988, pp.608-613). D. Parrish, *The mythological Theme in the decoration of Late Roman Dining Rooms: Dionysos and his Circle*, in "Revue Archéologique" II (1995), pp.307-332.

⁴⁸ Occorre ricordare che la tradizione dionisiaco/bacchica si mantenne per tutta la tarda antichità e persistette fino al medioevo, come testimoniano anche precisi provvedimenti di condanna da parte della Chiesa e degli imperatori bizantini (G. Vaccai, *Le feste di Roma antica*, Torino 1927², pp.34-35 e M.R. Salzman, s.v. *Festivals*, in *Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*, Cambridge (Mass)-London 1999, pp.448-450).

⁴⁹ Galerio, poco prima della morte, emanò a Sardica nel 311 l'atto formale di fine della persecuzione, a nome anche degli altri imperatori legittimi, Costantino e Licinio (Lattanzio, *Istituzioni divine*, 5.11.13), riconoscendone il fallimento. Sugli eventi di questa fase politica dell'impero si veda anche A. Alföldi, *Costantino tra paganesimo e cristianesimo*, Roma-Bari 1976, pp.25-33.

⁵⁰ Sulla persistenza di tematiche pagane, soprattutto mitologiche, nell'arte tardoantica si vedano K. Weitzmann, *The Survival of Mythological representation in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography*, in "Dumbarton Oaks Papers", 14 (1960), pp.43-68; G.M.A. Hanfmann, *The Continuity of Classical Art: Culture, Myths and Faith*, in *Age of Spirituality: a Symposium*, a cura di K. Weitzmann, New York 1980, pp.75-100.

⁵¹ Per l'immagine del Sole nell'arte cristiana cfr. D. Goffredo, s.v. *Miti classici*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, a cura di F. Bisconti, Città del Vaticano 2000, pp.219-220.

⁵² Su tale abbinamento si vedano F. Dölger, *Sol Salutis*, Münster 1925; J. Huskinson, *Some Pagan Mythological Figures and their Significance in Early Christian Art*, in "Papers of the British School at Rome", 42 (1974), pp.68-97, App. 1, n.28; H. Rahner, *Miti greci nella*



Fig. 16. Roma, Necropoli Vaticana, mosaico con Cristo sole

Сл. 16. Рим, Ватиканска некропола, мозик са ликом Христа Сунца

porta d'accesso del cosiddetto mausoleo di Galla Placidia (fig.17), degli inizi V secolo⁵³, Cristo seduto sulle rocce con la croce nella mano sinistra e attorniato dal suo gregge appare un sovrano più che un pastore, come il suo abito purpureo suggerisce: l'impostazione strutturale della scena e in particolare la posa del protagonista non differiscono molto dall'immagine di Dioniso col tirso a *Romuliana*, nella comune idea di rappresentare un'entità regale, il signore,

interpretazione cristiana, (1957), Bologna 1980, pp.107-197; J. Maziolek, *When our Sun is Risen*, I, in "Arte cristiana", 763 (luglio-agosto 1994), pp.245-260 e Idem, *When our Sun is Risen*, II, *ibidem* (gennaio-febbraio 1995), pp.3-22.

⁵³ Sul famoso monumento si veda per tutti *Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, a cura di C. Rizzardi, Modena 1996, fig.23, p.50. Sul significato simbolico della lunetta e sulla "figura" del sovrano/pastore cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano 1984, pp.176-179 e S. Averincev, *L'anima e lo specchio*, Bologna 1988, p.152

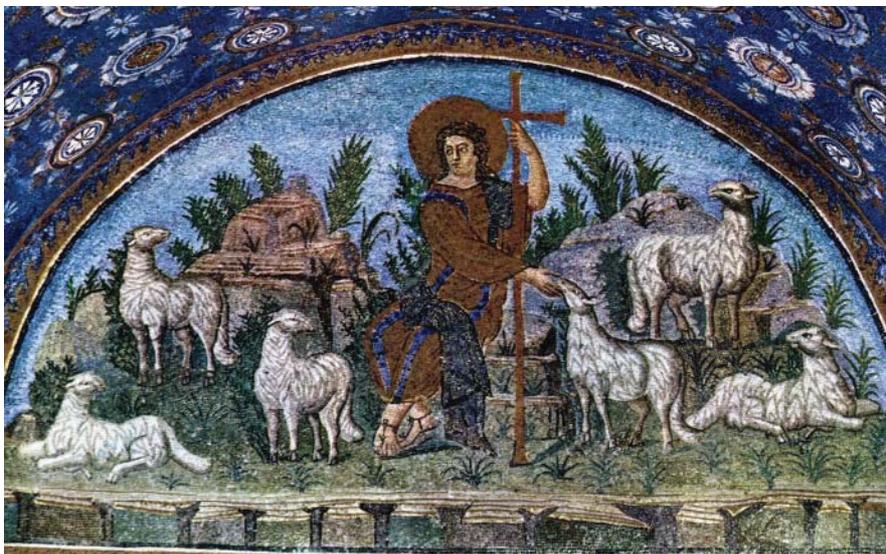


Fig. 17. Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia, mosaico nella lunetta con Cristo Pastore
 17. Равена, Маузолеј Гале Плацидије, мозаик на полукружном отвору са ликом Христа Пастира



Fig. 18. Dioniso di Romuliana e Cristo Pastore Galla Placidia
 Сл. 18. Дионис из Romuliane и Христ Пастир у маузолеју Гале Плацидије

l'arbitro della vita e della morte sulla terra, la ragione di speranza per una esistenza futura (fig.18). Del resto l'influenza dell'arte imperiale sulla iconografia paleocristiana è stata evidente, soprattutto per l'elaborazione dell'immagine di Cristo cosmocratore e per le scene del suo trionfo⁵⁴ che hanno preso piede rapidamente dopo Costantino, dal quale viene concessa la libertà di culto ai cristiani e intrapresa una svolta politica, oltre che culturale e artistica, che modificò la concezione di autorappresentazione dell'imperatore, ormai considerato liberatore e salvatore dell'impero per grazia divina⁵⁵. Nell'arte ufficiale di quel momento il valore determinante fu costituito dall'ostentazione dello stato e l'aura di sacralità di cui si circondarono i sovrani, pur imponendo riferimenti alla classicità, ne recuperava solo le iconografie, ma non il significato originario: l'idea dell'impero terreno, cristiano, diventava riflesso di quello celeste, divino. Anche nelle testimonianze musive coeve la forza dell'immediatezza e la vivacità dell'evidenza, cardini espressivi della tarda antichità, furono del tutto sopraffatte dal valore dei significati simbolici e trascendenti; da presenza scenica le immagini divennero suggestioni simboliche.

Бордана Тровабене

КУЛТ КРАЉЕВСКОГ ДОСТОЈАНСТВА ИЗ ПЕРИОДА КОНСТАНТИНА: МОЗАИК
ДИОНИСА У ПАЛАТИ ГАЛЕРИЈА У СРБИЈИ

Период Константина означава крај тетрархије, са доминантном фигуром Диоклецијана док је Галерију, као његовом Цезару и зету, било додељено управљање источним простором царства и Балканом. Када се 305. године Диоклецијан одрекао престола, Галерије постаје Август и наређује изградњу палате недалеко од Ниша названу *Romuliana*, по имену мајке, са додатком *Felix*, као назнаком лепоте. На подовима ове палате, у мозаику се налазила представа (данас сачувана у Музеју Гамзиграда) са ликом Диониса, претстваљен са атрибутима примереним богу стваралачке моћи природе који постаје и заштитник развоја грађског живота, цивилних закона, љубитељ мира. Такав иконографски однос је био основа за развој ове теме, често представљане на подним мозаицима, и која у овом случају истиче однос између митолошке фигуре и култа краљевског достојанства.

⁵⁴ Cfr. in proposito A. Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano 1983, soprattutto pp.51-77.

⁵⁵ Sulla iconografia di Costantino quale forma di esibizione del potere si veda D. Vera, *Costantino riformatore*, in *Costantino il grande*, cit, pp.26-35.

