

IL VALORE PARADIGMATICO DELLA RAFFIGURAZIONE DI COSTANTINO NELL'OMONIMO ARCO NELL'ICONOGRAFIA DI CRISTO IN TRONO

L'arco di Costantino a Roma, eretto in onore della vittoria dell'imperatore su Massenzio (312) come veicolo di messaggi propagandistici e celebrativi del potere imperiale¹, è uno dei più significativi esempi a noi pervenuti della mutazione artistica, storica e culturale che accompagnò il tramonto della civiltà romana e la nascita di quella medievale e bizantina.

L'opera, commissionata ufficialmente dal senato romano², ospita nella sua struttura a tre fornici rilievi sottratti dai monumenti di Adriano, di Marco Aurelio e di Traiano assieme a quelli eseguiti per Costantino, articolando in maniera continua il ciclo narrativo dei fregi e delle epigrafi in una complessa lettura simbolica. Sarebbe certamente riduttivo costringere e limitare questa operazione di recupero entro i confini delle tecniche costruttive dell'epoca, pur se l'impiego di *spolia* era una prassi piuttosto comune, e sarebbe del tutto infondata spiegarla come imposta dalla mancanza di maestranze in grado di eseguire un programma iconografico così ambizioso o alla carenza del materiale lapideo. In una lettura più articolata, invece, il reimpiego di rilievi che raffigurano episodi bellici e cerimoniali di celebri imperatori del passato rivela la volontà di Costantino di trasmettere un'immagine di continuità con la gloriosa tradizione imperiale del II sec e di degna successione.

Nell'iconografia dell'arco le guerre civili di Costantino vengono parificate, per dignità, a quelle combattute dai suoi predecessori contro i barbari, avendo come comune denominatore l'aver garantito con esse la salvezza e l'unità dell'impero. (Fig. 1)

¹ Secondo la tradizione romana.

² Per celebrare i decennalia (315). La datazione al 315-316 d.C. è ricavata dall'iscrizione VOT(IS) X VOT(IS) XV sul lato nord che, insieme alla sua parallela SIC X SIC XX sul lato sud, si riferisce ai *vota soluta* e ai *vota suscepta* in occasione della ricorrenza dei *Decennalia*. Dal testo di Eusebio di Cesarea apprendiamo che l'imperatore rientrò appositamente a Roma per partecipare alle celebrazioni protrattesi per tutto il 316 d.C. (Eusebio, *Vita Constantini*, 2.48).



Fig. 1 L'arco di Costantino.

Sl. 1 Константинов славолук

Mentre il programma iconografico è piuttosto omogeneo dal punto di vista narrativo, a livello tecnico-artistico sono compresenti e si confrontano due stilistiche ben contrapposte. Nei rilievi dell'epoca pre-costantiniana domina la tradizione formale classica, che si esprime soprattutto attraverso lo studio anatomico e la ricerca psicologica delle figure. Prevale il modellato plastico e armonioso dei corpi che, flettendosi con eleganza, sperimentano pose e movimenti entro un'atmosfera di naturalismo idealizzato. Altrettanta maestria si manifesta nella resa dei volti, tesa alla ricerca del bello ideale. Le singole figure vengono ritratte come autonome unità organiche coinvolte in un reciproco rapporto ritmico e comunicativo.

Nei bassorilievi che coprono in forma di nastro l'intero perimetro dell'arco a metà altezza per raccontare le imprese di Costantino – dalla partenza da Milano, all'assedio di Verona, alla battaglia di ponte Milvio fino alle cerimonie trionfali al Foro di Roma (intitolate della *Oratio* e della *Liberalitas*) – riscontriamo invece un radicale mutamento stilistico che preconizza l'arte medievale. Le figure perdono la loro bellezza fisica e assumono aspetti e proporzioni piuttosto disarmoniche; esse non sono più strutturate in gruppi organici, ma si sovrappongono in maniera disordinata, come una massa confusa in cui si perde ogni apparenza di relazione comunicativa. (Fig. 2)

I volti, resi in maniera piuttosto uniforme e privi di caratterizzazione fisionomica, sono privi di espressività. Il lavorato del marmo appare alquanto trascurato, in particolare il panneggio delle vesti, che non risaltano sulle figure e le cui pieghe sembrano penetrare nei corpi con solchi profondi. Le figure rigide



Fig. 2 Fregio costantiniano -lato settentrionale

Sl. 2 Konstantinov slavoluk, friz, severna strana

e cristallizzate, private del loro aspetto e delle loro movenze naturali, assumono il ruolo di semplici elementi della struttura scenica rigorosamente simmetrica. Tutte sono disposte in maniera frontale, paratattica e in isocefalia, a formare gruppi pressoché identici intorno all'imperatore, che è l'unica figura messa in risalto.

Nel famoso rilievo con la *adlocutio*, inserito sul fronte nord dell'arco, la figura di Costantino, purtroppo acefala, è inserita tra quelle di Adriano a destra e Marco Aurelio a sinistra, entrambe assise sul trono. Costantino sembra qui incarnare i suoi due predecessori, attribuendo all'identità dell'imperatore una valenza assoluta e sacrale. La figura imperiale, rappresentato in una sequenza di pose solenni e isolata nella sua dimensione trascendente, si mostra simile ad una divinità davanti ai propri fedeli.

Costantino è raffigurato, in tutte le scene in cui compare, in posizione centrale, in piedi o seduto maestosamente sul trono e circondato da una massa di persone che però non hanno nessuna relazione comunicativa con l'imperatore. La figura di quest'ultimo è statica, austera, quasi circondata da un'aura che lo isola e lo eleva su tutti gli altri personaggi. È questo un elemento che contribuisce alla resa mistica dell'immagine, alla ricerca della venerabilità. L'imperatore, erede di potenti mortali, ora si investe dei nuovi valori cristiani e diventa l'emblema di *fides*, *virtus*, *pietas*, *clementia* e *concordia*.

L'iconografia e la stilistica dell'arco costantiniano, accostando rilievi coevi alla sua costruzione con altri prelevati da monumenti più antichi, mostra il passaggio, tramite un processo di semplificazione, da una plastica fortemente improntata ad un carattere naturalistico ad una carica di intenti simbolici. La nuova maniera non è pertanto un semplice prodotto di creatività plebea e popolare, o frutto di contaminazioni con l'arte delle regioni periferiche dell'impero³. Le molteplici affinità stilistiche e formali che accomunano la nuova arte romana con l'arte periferica dell'impero, in particolare con le regioni orientali – rag-

³ La maniera anticlassica era già diffusa nelle regioni periferiche dell'impero in particolare in Siria, dove si era già diffuso il cristianesimo, che tendeva ad un'arte anticlassica e antiumanistica, poco fiduciosa nella forza fisica e intellettuale dell'uomo e piuttosto indirizzata ad affidarsi completamente ad un dio salvatore.



Fig. 3 L'obelisco di Teodosio..
Sl. 3 Теодосијев обелиск.

giunte precocemente dal cristianesimo –, sono piuttosto la testimonianza di un nuovo concetto estetico che penetrò nell'arte imperiale. La scultura nel tempo di Costantino documenta il culmine della crisi finale che colpì l'arte classica; crisi i cui segnali erano già manifesti nei due secoli precedenti. Il clima di incertezza politica ed economica diffuso durante l'ultima fase dell'impero contaminò anche gli artisti, costretti a cercare forme espressive alternative alla, fino ad allora, prevalente resa naturalistica e razionale. Siamo insomma di fronte ad una diversa concezione dell'arte, che genera mutamenti stilistici, iconografici, di espression-

sione. L'immagine perde il suo ruolo di *mimesis* per assumerne uno nuovo: quello di interpretazione simbolica e trascendentale a scopo prevalentemente didascalico.

La ieraticità attribuita alla figura dell'imperatore non solo è emblematica della mutazione stilistica presente nell'arco – mutazione che troverà espressione nel corso dei secoli successivi nell'ambito dell'arte bizantina e medievale – ma diede anche origine al fenomeno della deificazione della figura imperiale, rendendola degna di venerazione.

La perfetta esemplificazione di questo concetto si riscontra nella figura di Teodosio, presente sulla base dell'omonimo obelisco, eretto nell'ippodromo di Costantinopoli (390 ca.) Nei rilievi teodosiani – in cui l'imperatore, accompagnato dalla sua famiglia, è raffigurato in posa statica e atarassica – si completa quel processo avviato nell'arco costantiniano, che sfocia nell'annullamento del concetto spaziale e nella scomparsa delle relazioni tra i diversi personaggi, tutti ormai disposti in maniera rigorosamente paratattica. Questo modello iconografico esprimeva visualmente un concetto di potere assoluto, concentrato nell'unica figura dell'imperatore come capo supremo dello Stato e della Chiesa; concetto certamente non nuovo in ambito orientale, ma del tutto inedito in occidente. (Fig. 3)

Era inevitabile che la fissazione in un canone piuttosto rigido dei caratteri distintivi del potere divino impersonato dalla figura dell'imperatore influenzasse, dai punti di vista stilistico e formale, le rappresentazioni del Cristo nell'arte paleocristiana.



Fig. 4 Il sarcofago di Giunio Basso..

Sl. 4 Саркофаг Јуниуса Басуса.

È già a partire dall'epoca costantiniana che la figura ieratica dell'imperatore diventa il modello iconografico di Cristo, rappresentato come imperatore celeste e terrestre, anche se, nei primi anni dell'arte paleocristiana, non si era ancora imposto un unico tipo iconografico per la raffigurazione del Cristo, ma si sperimentava ancora una certa varietà di soluzioni, nelle quali i motivi artistici innovativi convivevano con le reminescenze del passato classico.

Una raffigurazione del Cristo in trono si incontra già pochi anni dopo la realizzazione del fregio costantiniano nel sarcofago di Giunio Basso⁴ (IV sec.), decorato con scene tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento. Le scene sono racchiuse dall'intelaiatura architettonica, ripartita ritmicamente su due ordini e formata da colonne e arcate secondo la tipologia ellenistica. In posizione centrale è inserita la scene della *Traditio Legis*, ossia della consegna della legge ai santi Pietro e Paolo da parte di Cristo. Nell'iconografia del sarcofago romano abbondano le contraddizioni sia formali sia stilistiche. La disposizione delle scene non risponde all'ordine degli eventi, e quindi l'illustrazione non ha intento narrativo ma è piuttosto un attestato di fede. Inoltre emerge la differenza stilistica tra il complesso iconografico marcato di plasticismo classico e vivacità espressionistica e l'immobile figura di Cristo, impassibile e isolata dalla sua aura. (Fig. 4)

⁴ Il sarcofago oggi custodito nel museo delle Grotte Vaticane. Conosciamo che Giunio Basso, prefetto di Roma, morì nel 359, ma non si esclude l'eventualità che il sarcofago di qualche anno anteriore.



Fig. 5 Chiesa di santa Prudenziana - mosaico absidale

Sl. 5 Црква Св. Прудензиана, мозаик у апсиди.

Il tipo iconografico del Salvatore in trono si sviluppa in un repertorio assai ricco e variegato, carico di messaggi artistici e assieme religiosi. Nel mosaico absidale di santa Prudenziana a Roma (fine IV – inizio V sec.), il Cristo è raffigurato seduto sul trono tra gli apostoli, contro lo sfondo del Golgota e, verosimilmente, della Gerusalemme celeste, mentre le personificazioni della Chiesa ebraica e della Chiesa cristiana incoronano rispettivamente Pietro e Paolo. L'opera è carica di intensità cromatica, di volumetria e di definizione plastica romano-ellenistica, e affine alla stilistica della cosiddetta rinascenza teodosiana, che prevalse a Bisanzio fino ai primi anni del regno di Onofrio. La resa narrativa della composizione convive con gli elementi allegorici, tra cui i simboli dei quattro evangelisti e la croce gemmata che sovrasta la figura del Cristo. L'artista esalta l'espressività delle figure intensificando i particolari del volto. Il Cristo è avvolto da un manto e da una tunica in oro, mentre i piedi calzano eleganti sandali. Altrettanto splendente è il trono spazioso, anch'esso dorato e ornato da pietre preziose, abbellito da un cuscino purpureo, colore per eccellenza imperiale. Il volto è coperto da una barba castano chiaro finemente curata, mentre i capelli, della stessa tonalità della barba, scendono leggermente mossi fino alle spalle. La maturità espressa dal volto del Messia e l'esibizione della ricchezza sono elementi iconografici del tutto innovativi. Si tratta di una raffigurazione espressamente dominante che partecipa al radicale mutamento del tipo iconografico di Cristo che avviene durante il IV e V secolo per poi cristallizzarsi. Il Dio giovane e imberbe, avvolto dai morbidi cromatismi di bianco-azzurro che incontreremo a san Vitale, qui viene sostituito dalla imponente figura del Salvatore che associa la figura del filosofo a quella dell'imperatore.

Sempre nello stesso secolo, nel mosaico absidale di san Paolo fuori le mura di Roma, verrà riproposto un altro tipo iconografico che anticipa la stilistica bizantina. Si assiste all'annullamento del concetto narrativo, sostituito da



Fig. 6 Chiesa di sant'Apollinare Nuovo - mosaico della navata centrale.

Sl. 6 Црква Св. Аполинара Новог, мозаик централног брода.

quello simbolico e trascendentale. Al posto dell'ecclettico paesaggio architettonico di santa Prudenziana subentra lo sfondo dorato, diminuisce drasticamente il numero delle figure che circondano il Salvatore e la figura di Cristo acquista un carattere più ieratico. Colpisce la maestria dell'artista nell'attribuire grande finezza al volto e nell'esaltare i sontuosi drappeggi delle vesti attraverso la brillantezza cromatica. (Fig. 5)

Il modello del Cristo in trono austero e carico di espliciti attributi imperiali, si conferma anche in ambito ravennate. Il Salvatore presente nella navata centrale di sant'Apollinare Nuovo, che sta per ricevere il lungo corteo dei santi martiri (seconda metà del VI sec.), è raffigurato come un imperatore bizantino, seduto su un trono interamente d'oro secondo i modelli dei troni costantinopolitani. La figura è statica, atarassica, ieratica, circondato dagli angeli raffigurati come milizie imperiali. (Fig. 6)

Sempre a Ravenna, nella basilica di san Vitale (VI sec.), troviamo una delle testimonianze più rappresentative dell'analogia tra l'immagine imperiale e quella di Cristo. Nel catino absidale è raffigurato il Cristo imberbe assiso sul globo⁵ e scortato da due angeli, dal santo patrono e dal vescovo Ecclesio

⁵ Il globo che Costantino regge in mano, in chiave simbolica, si ritrova spesso nella successiva iconografia imperiale. Ricordiamo qui il celebre avorio Barberini (prima metà del VI sec.), oggi custodito nel museo di Louvre, che riproduce l'imperatore Giustiniano, ma anche la variante di questo tipo iconografico che prevede il Cristo assiso sul globo, ovviamente molto più grande. Tra gli esempi di quest'ultimo tipo, datati ai primi secoli dell'arte

che regge il modello della chiesa, in un ritratto realistico, di esplicita connotazione romana, mentre sul pannello laterale dell'abside è collocato il celebre mosaico dell'imperatore Giustiniano accompagnato dalla sua corte. La figura di Giustiniano, così come quella di Costantino, occupa la posizione centrale della scena e si eleva sulle altre, disposte tutte in maniera paratattica e in isocefalia. Si tratta anche in questo caso della rappresentazione di un potere imperiale che viene sollevato al cielo e omologato al potere divino, attribuendo all'imperatore l'identità di iso-apostolos⁶. Tra la corte di Giustiniano è presente il vescovo di Ravenna che, come il patriarca di Costantinopoli, viene rappresentato come un semplice funzionario. Si tratta di una esplicita dichiarazione che la Chiesa non è autonoma, ma è un dicastero dello Stato e l'imperatore ne è il suo capo supremo. La Teofania di Dio raffigurata nell'abside non è altro che la rappresentazione divinizzata del potere politico, ottenuta grazie ad una riuscita combinazione di elementi simbolici che alludono al potere divino e a quello terrestre.

Questa familiarità iconica tra il Cristo e l'imperatore non si esaurisce con l'arte paleocristiana, ma passa anche nell'iconografia bizantina. L'intenzione di raffigurare l'imperatore come iso-apostolos è testimoniata da molti esempi, tra i quali citiamo l'avorio di Costantino VII Porfirogenito (prima metà del X sec.)⁷, la miniatura di Alessio I Comneno (1143-1180)⁸, e infine il mosaico di Ruggero II (prima metà del XII sec.)⁹.

All'interno del programma iconografico bizantino la raffigurazione del Cristo in trono ha un posto di primaria importanza, com'è legata ai temi della teofania e dell'intercessione.

Una tra le più suggestive raffigurazioni teofaniche dell'arte bizantina è quella, ad affresco, nella cappella n. XVII di Bawit (VII sec.) – oggi custodita nel museo copto del Cairo – Si tratta di uno dei capolavori dell'arte copta, con espliciti connotati dell'iconografia imperiale romana, in cui un Cristo¹⁰ giovane e imberbe troneggia trionfante entro un mandorla stellata circondata dalle potenze celesti.

Tre furono comunque le principali e più significative figurazioni singole di Cristo in trono che si imposero nella storia dell'arte bizantina: il Cristo Pantocrator, il Salvatore in trono tra le potenze, il Cristo Re sommo Sacerdote.

paleocristiana, oltre alla citata decorazione musiva di san Vitale, merita attenzione il mosaico che decora l'Arco trionfale di san Lorenzo fuori le mura a Roma (579-590). Il Salvatore della basilica romana è stilisticamente distante dal classicismo del giovane e imberbe Cristo ravennate, assumendo l'aspetto severo e ieratico, che verrà ampiamente espresso dall'arte bizantina. Nell'iconografia di Cristo vengono accolte anche altre insegne imperiali, come la lancia o lo scettro, trasformate in Croce.

⁶ Ossia assimilabile ad apostolo.

⁷ Ca. 945, museo di Belle Arti, Mosca.

⁸ Foglio 2 r. e v. del cod. gr. 666, biblioteca Vaticana.

⁹ Nella chiesa della santa Maria dell'Amiraglio, detta la *Martorana* (XII sec.) a Palermo.

¹⁰ Si tratta di una composizione sul tema dell'incarnazione divisa in due registri, in quello superiore vi è rappresentata la teofania, mentre nel registro sottostante è raffigurata la Madonna col Bambino tra i profeti.

Fig. 7 Affresco
absidale -
monastero di
san Mercurio al
Cairo Vecchio..

Sl. 7 Манастир
Св. Меркурија
у старом Каиру,
фреска у
апсиди.



Il Cristo Pantocrator (Colui che tutto regge) in trono è la variante assai più diffusa. Il Cristo viene ritratto in atteggiamento maestoso mentre con la mano destra regge il Vangelo chiuso oppure aperto sui versi di Giovanni¹¹ e con la sinistra fa il segno della benedizione. La raffigurazione è collocata abitualmente nella cupola che, secondo la gerarchia dello schema decorativo seguito dalla chiesa bizantina, simbolizza il Cielo, o sull'abside, ma la si trova anche in altre parti della chiesa, più spesso nella controfacciata del naos. L'immagine è inoltre spesso presente in periodo postbizantino nel registro dell'iconostasi, ai lati della porta sacra, tra le cosiddette icone despotiche¹², e risulta inoltre diffusa tra le icone portatili.

Il tipo iconografico più diffuso del Pantocrator vuole il Salvatore avvolto da una tunica rossa e da un manto blu, che copre il lato sinistro. I colori hanno un significato simbolico: il rosso, colore imperiale, rimanda alla natura divina di Cristo mentre il blu a quella umana. L'espressione del volto varia a secondo del periodo e della scuola stilistica; si passa da esemplari in cui è calma e serena, tendente alla bellezza classica, ad altri in cui è ascetica e austera. Tipicità iconografiche del Pantocrator si riscontrano in ambito locale, ad esempio nell'arte copta, a cui proposito ricordiamo la raffigurazione del XIII sec. inserita nella conca absidale del monastero egiziano di san Mercurio al Cairo Vecchio, ricca di contaminazioni stilistiche con l'arte popolare egiziana. (Fig. 7)

¹¹ Di solito vengono proposti i versi (8:12) "...Io sono la luce del mondo; chi mi segue non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita" oppure (3: 16-17) "...Perché Dio ha tanto amato il mondo, che ha dato il suo unigenito Figlio, affinché chiunque crede in lui non perisca, ma abbia vita eterna".

¹² Ossia le icone del Cristo Pantocrator, della Madonna e del santo patrono.

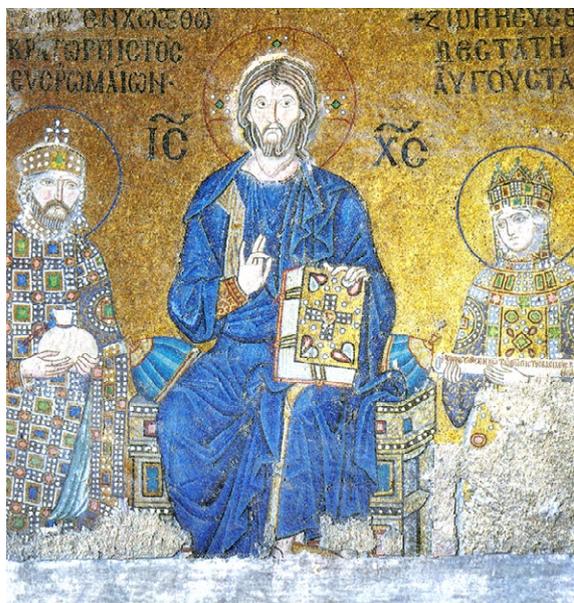


Fig. 8 Mosaico della galleria - s. Sofia a Costantinopoli..

Sl. 8 Св. Софије у Константинопољу, Мозаик на галерији.



Fig.9 Cappella funeraria - chiesa della Dormizione -monastero di Humor.

Sl. 9 Погребна капела цркве Успења, манастир Хумор.

Per quanto riguarda invece il periodo postbizantino, ricordiamo l'icona despótica del XVIII sec., di incerta provenienza, oggi appartenente alla splendida iconostasi nella cattedrale dell'Annunciazione nel Cremlino di Mosca¹³, in cui la figura ieratica e imponente di Cristo Pantocrator è assisa maestosamente su un ampio trono.

Il Cristo Pantocrator è spesso accompagnato da figure imperiali, oppure di alti dignitari. L'arte bizantina e quella successiva alla caduta dell'impero offrono in questo senso un repertorio assai differenziato. Ricordiamo la decorazione musiva (datata fine IX inizio X secolo) situata sopra la Porta Imperiale di santa Sofia a Costantinopoli raffigurante il Cristo con accanto l'imperatore Leone VI in atto di *proskynesis* (prostrazione) – un tipo iconografico che troverà diffusione a partire dal X secolo. L'impostazione delle figure è piuttosto statica e la loro espressività rimane contenuta. Domina una policromia che contribuisce alla sontuosità della scena. Stilisticamente distante è il mosaico del Pantocrator in trono fra l'imperatore Costantino IX Monomachos¹⁴ e l'imperatrice Zoe, entrambi genuflessi, situato nella galleria di santa Sofia (datato prima metà del XI sec.). Il volto di Cristo è magro e allungato, i lunghi capelli e la barba di colore bruno sono disegnati accuratamente, esaltando i minimi particolari. Colpisce la riproduzione del volto, carica di connotati classici e la resa naturale delle figure. La fronte è assai alta; gli occhi sono il centro attrattivo dello sguardo dello spettatore-

¹³ Probabilmente furono trasferite dopo l'incendio di Mosca nel 1547.

¹⁴ Si notano le modifiche effettuate nelle tessere musive che formano il capo di Costantino, terzo marito di Zoe, come possibile sostituzione.

fedele. La bocca è alquanto carnosa e il naso viene sottolineato in tutta la sua lunghezza da un'ombratura formata da piccolissime tessere. Il corpo è coperto da un manto blu arricchito da sottili bande d'oro. I drappeggi della veste seguono linee simmetriche e si sviluppano con l'intenzione di descrivere i lineamenti del corpo nel suo movimento. (Fig. 8)

In alcuni casi la figura del Pantocrator si presta alle scene di raffigurazioni votive, come nel caso dell'affresco (del 1535) nella cappella funeraria della chiesa della Dormizione del monastero di Humor in Moldavia, in cui trova conferma il linearismo dell'umanesimo bizantino, che ritrae il boiardo Teodoro Bubuiog mentre offre il modello della chiesa al Cristo per intercessione della Vergine. (Fig. 9)

Troviamo il Cristo Pantocrator in trono anche nei raffinatissimi mosaici in Sicilia (XII sec.) – eseguiti da maestranze bizantine che seppero riproporre le reminescenze del classicismo bizantino – nella cupola della chiesa della santa Maria dell'Ammiraglio, detta la Martorana (XII) e nella controfacciata della cappella Palatina, qui affiancato dai santi Pietro e Paolo.

Il tipo del Salvatore in trono tra le potenze riprende la tipologia del Pantocrator assiso sul trono – con la mano destra in atto di benedire mentre nella sinistra tiene il Vangelo, dispensatore di vita ed eterno vincitore della morte – inserita in una dimensione cosmica della gloria e manifesta in Cristo “il Signore del Cosmo e della Storia”. Ordinariamente questo tipo iconografico appartiene alla composizione dell'iconostasi delle chiese ortodosse, dove occupa il posto centrale nell'ordine della *Deesis*, mentre si incontra con minore frequenza come singola icona. Le vesti di Cristo sono di solito dorate oppure in una tonalità splendente di porpora, che rimanda al simbolo della luce. Egli è seduto in trono, generalmente inserito in un quadrato rosso, inscritto a sua volta in un ovale blu, che simboleggia l'eternità e il cielo. Ai quattro lati del trono sono raffigurati i simboli dei quattro evangelisti. Come esempio del Salvatore tra le potenze celesti citiamo una maestosa raffigurazione della metà del X sec. nella chiesa Tokali Kilise (la nuova chiesa) in Cappadocia. (Fig. 10)

Infine, il tipo iconografico di Cristo Re Sommo sacerdote in trono¹⁵ accoglie elementi dai due precedenti tipi figurativi: il Cristo porta abitualmente

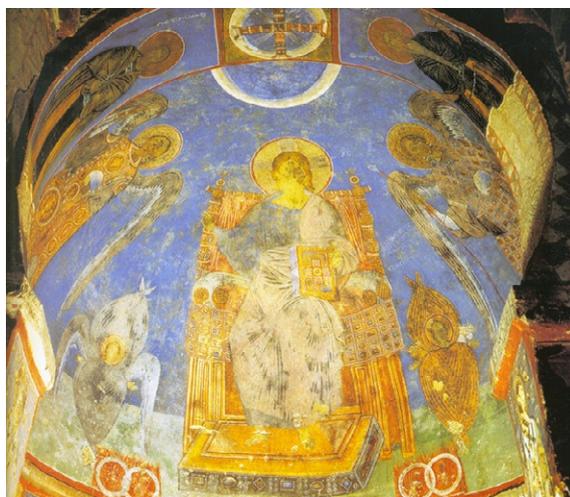


Fig. 10 Affresco - abside settentrionale - Tokali Kilise (Nuova chiesa).

Sl. 10 Tokali Kilise (Нова црква), фреска у северној апсиди.

¹⁵ “Combatteranno contro l’Agnello e l’Agnello li vincerà, perché egli è il Signore dei signori e il Re dei re; e vinceranno anche quelli che sono con lui, i chiamati, gli eletti e i fedeli” (Ap 17, 14), “...e sulla veste e sulla coscia porta scritto questo nome: Re dei re e Signore dei signori” (Ap 19, 16).



Fig. 11 Icona lignea - chiesa di santi Arcangeli di Sarajevo

Sl. 11 Црква Св. Арханђела у Сарајеву, икона.

abiti e copricapo episcopali, con motivi ornamentali dorati di ineguagliabile ricchezza inseriti nelle vesti e con l'elaborata decorazione della mitra, tempestata di pietre preziose.

L'immagine del Cristo Re Sommo sacerdote in trono trovò diffusione a partire dalla fine dell'XI secolo¹⁶ in tutto il territorio dei Balcani, e si riscontra frequentemente anche nell'arte postbizantina. La raffigurazione di Cristo seduto sul trono e avvolto da abiti e copricapo episcopali si ricollega alle raffigurazioni solenni degli imperatori bizantini. Spesso la ricchezza e la preziosità delle vesti contrasta con la mitezza e la modestia espressa dal volto solenne, per sottolineare in questo modo la duplice natura di Cristo: la definizione giovannea di Re dei re e la sua bontà a servizio dell'umanità.

Di grande ricchezza e variazione stilistica è l'icona despótica (XVIII sec.) dell'iconostasi di santa Caterina del Sinai. Nell'immagine, dipinta dal monaco Geremia di Creta nel 1778, il Cristo Re indossa un sontuoso abbigliamento carico di effetti cromatici; il trono è lussuosamente ricoperto di un cuscino purpureo che contiene le insegne dei quattro evangelisti. Attenzione meritano anche le analoghe raffigurazioni inserite nelle iconostasi delle cappelle laterali del *katholikon*¹⁷. Si nota una distanza stilistica dell'icona ospitata nella cap-

¹⁶ La diffusione di questo tipo iconografico è sostenuta anche dal bisogno della popolazione oppresse sotto la dominazione turca di attribuire una regalità al Cristo in mancanza di quella politica.

¹⁷ Dedicata ai santi Cosma e Damiano, santa Marina e a san Giacomo Adelfotheo. Nelle due prime raffigurazioni il Cristo è inserito nella composizione della *Deesis*.

pella dei santi taumaturghi, in cui la sontuosità rimane assai contenuta, limitata all'abbondanza del rosso porpora. L'icona della cappella di santa Marina presenta un eclettismo stilistico carico di virtuosismi. L'artista elabora con grande abilità tecnica i messaggi iconografici della scuola cretese e accenna la maniera gotica con una sensibilità piuttosto manieristica. Il Cristo indossa una toga che termina in un elaborato pizzo, la stola (*epitrachilio*) è decorata con una serie di croci e completata da una corta ma accurata frangia. Il mantello (*phelonio*) è ornato da una varietà di motivi geometrici nei toni del rosso mentre sono interamente ricoperte in oro le soprammaniche (*epimanichia*). La mitra realizzata in oro presenta un ornamento ricco di frastagli preziosi, degni di una corona imperiale. Infine è raffigurata in oro brillante anche l'aureola, simbolo della luce divina apparsa ai fedeli. Assai più convenzionale è l'icona despotica appartenente alla cappella dedicata a Giacomo Adelfotheo, che riprende l'iconografia di quella incontrata nell'iconostasi del *katholikon*.

Stilisticamente distante da questi esempi è l'icona lignea (prima metà del XVII sec.), proveniente dalla chiesa dei santi Arcangeli di Sarajevo, attribuita alla scuola di Gorgije Mitrofanović. Essa presenta un'estrema eleganza del modellato e una ricchezza cromatica, ottenuta da calde tonalità di rosso in contrasto con le sfumature del verde e del blu, ulteriormente esaltata dallo sfondo dorato. Il Cristo Re Sommo sacerdote è ritratto giovane, con il viso elegantemente magro, il naso allungato, gli occhi leggermente concavi, le labbra carnose. Il volto è coperto da una barba corta ma folta, mentre i capelli lisci, della stessa tonalità della barba, ricadono dietro le spalle. (Fig. 11)

Il Cristo in trono compare poi in una delle più utilizzate composizioni iconografiche: quella della *Deesis*¹⁸ (o della più complessa *Grande Deesis*).

Lo schema tipico della *Deesis* prevede il Cristo come figura centrale, accompagnato ai lati dalla Vergine e da Giovanni Battista in atteggiamento di supplica a Dio per l'umanità. Anche qui si tratta, come ha ben documentato Grabar¹⁹, della ripresa di un tema iconografico imperiale, con il Cristo che prende il posto dell'imperatore e la Vergine e il Battista quello dei dignitari in supplica all'imperatore.

Si tratta di un tema che trova la sua collocazione "naturale" sull'architrave nelle iconostasi, inizialmente accompagnato da figure di angeli e di apostoli e successivamente da scene tratte dal ciclo cristologico e mariano²⁰, formando così quella che viene detta la *Grande Deesis*²¹. Tuttavia l'iconografia della *Deesis* assunse un'interpretazione assai più ampia e complessa, e si presenta con grande frequenza anche in altre parti della chiesa, così come in icone votive.

In alcune parti orientali dell'impero bizantino, tra cui la Cappadocia e la Georgia, la *Deesis* viene di solito collocata nello spazio absidale, mentre non compare quasi mai in questo spazio nelle chiese costantinopolitane e del territorio ellenico (tranne che nelle cappelle funerarie oppure in piccole chiese).

¹⁸ Dal greco Δέσις che significa supplica, intercessione.

¹⁹ André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Variorum Reprints, Londra, 1971.

²⁰ Le icone sono chiamate "festive".

²¹ Rappresentata sia su singole icone sia su pannelli lignei.



Fig. 12 Deesis - chiesa della Madre di Dio - monastero Zaum.

Sl. 12 манастир Заум, Деизис

Un esempio è la decorazione della chiesa dei santi Apostoli (metà del XIII sec.) del Patriarcato di Peć, conforme alle cappelle funerarie di Costantinopoli, in cui l'affresco della *Deesis*, di intenso espressionismo drammatico e ieraticità delle figure, occupa la conca absidale. Altri esempi sono le *Deesis* (del XII-XIII sec.) della Cattedrale della Trasfigurazione del Salvatore nel monastero del Salvatore Miroza a Pskof e quella, tematicamente complessa, della chiesa di san Giorgio a Nakipari (XII sec) in Georgia, caratterizzata da una forte impronta profetica, evocata da molteplici elementi come: la mandorla che richiama la luce divina secondo i profeti²², le milizie celesti composte da cherubini, serafini, tetramorfi, le ruote raffigurate alle spalle della Vergine e di Giovanni.

Nell'eclettismo iconografico della *Deesis* merita attenzione l'icona intitolata *Alla tua destra la Regina*²³ (seconda metà del XIV sec.) di provenienza serba, oggi inserita nell'iconostasi della cattedrale della Dormizione nel Cremlino a Mosca. L'impronta data dai volumi solidi e dal linearismo deciso, è piuttosto monumentale. Il dominio assoluto dell'oro dello sfondo e delle vesti alternato da tonalità rosse e associato con la raffigurazione di gemme preziose, offre un suggestivo ritratto di regalità. Molto simile è l'iconografia affrescata nella chiesa della Madre di Dio nel monastero di Zaum (XIV sec.) sul lago di Ohrid in Macedonia, in cui la calma e la dolcezza descritta nel volto di Cristo convive con l'eccesso del lusso reso attraverso raffigurazione delle vesti dorate e ricoperte in oro. (Fig. 12)

Una grande ricchezza stilistica si incontra nella pittura postbizantina russa, come nel caso dell'icona (XVIII sec.) inserita nell'iconostasi della chiesa

²² Is 6,1; Ez 1,26; Ap 4,3.

²³ Inserire salmo 44 45

Fig. 13 Deesis di Nikolaos Ritsos
chiesa di s. Arcangeli di Sarajevo.

Sl. 13 Црква Св. Арханђела у
Сарајеву, Deesis .



della Trasfigurazione del monastero russo di Kizhi, nella regione della Karelia, dove l'eclettica figura di Cristo Salvatore tra le potenze, in cui i manierismi neogotici convivono con le reminescenze dell'arte di Andrei Rublev è ormai lontana dalla ieraticità bizantina. (Fig. 13)

Grande varietà di interpretazione di questa composizione si riscontra anche nelle icone portatili, tra cui ricordiamo quella inclusa tra le dodici suggestive scene di santi e il ciclo cristologico di Nikolaos Ritsos (fine XV sec.) custodita della chiesa dei santi Arcangeli a Sarajevo e la singolare *Deesis* (XVIII sec.) sovrapposta all'immagine della Trinità, proveniente dalla Siria, oggi custodita in una collezione privata in Libano, in cui l'oro è l'elemento dominante della scena, mentre la solenne figura di Cristo, anch'essa ricoperta di oro e di rosso porpora è seduta sul trono finemente dorato.

Ефthалиа Рентеци

ПАРАДИГМАТСКА ВРЕДНОСТ ПРИКАЗА КОНСТАНТИНА НА ХОМОНИМНОМ
ЛУКУ У ФОРМИРАЊУ ИКОНОГРАФИЈЕ ХРИСТОСА НА ПРЕСТОЛУ

У иконографији Константиновог лука, долази до упоређивања стилистичке античке уметности са радикалним мотивима иновативног уметничког израза, што најављује долазак хришћанске уметности на исток и запад.

Овај прилог има за циљ да понуди обимније штиво на тему радикалног стилистичког прелаза који је присутан на луку, што ће представљати завршни израз у току векова који следе, а у оквиру уметности средњег века и византијског периода.

Значај присутног прелаза који се проучава у овом раду, и посебно, улога слике, овде није представљена функцијом *mimesis*-а већ пре са симболичком и трансценденталном интерпретацијом у, најпре, дидактичке сврхе.

Приказ Константина и његов утицај на иконографију Христа на престолу биће пажљиво проучаван, путем испитивања низа уметничких сведочанстава векова који су следили.