



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

**Corso di Laurea Magistrale in Storia delle Arti
e Conservazione dei Beni Artistici**

TESI DI LAUREA

**L'EVOLUZIONE BIZANTINA
DELL'ICONOGRAFIA
PALEOCRISTIANA**

**Influenze orientali nell'arte musiva
veneziana del '200**

Relatore: Ch. ma Prof.essa Giordana Trovabene

Correlatore: Ch. mo Prof. Sergio Marinelli

Laureando: Luca Lacchin

Matricola: 816899

Anno Accademico

2012 - 2013

INDICE

PREMESSA	4
CAPITOLO 1	
NASCITA E GENESI DELL'ICONOGRAFIA: DALL'ETÀ PALEOCRISTIANA ALLA PRIMA ETÀ BIZANTINA	7
1.1: LA NASCITA DELL'ICONOGRAFIA PALEOCRISTIANA	7
1.2: LA CONTAMINAZIONE CON MODELLI CONTEMPORANEI	14
1.3: GENESI DELL'ICONOGRAFIA BIZANTINA	19
CAPITOLO 2	
ASPETTI STORICO-TEOLOGICI DELLE PROBLEMATICHE ICONOGRAFICHE: I CONCILI	28
CAPITOLO 3	
LA COMPOSIZIONE DEI MODELLI ICONOGRAFICI MEDIOBIZANTINI	35
3.1: NASCITA E ORIGINE DELLA DECORAZIONE MEDIOBIZANTINA	35
3.2: LA FASE CLASSICA DEL SISTEMA DECORATIVO MEDIOBIZANTINO	48
3.3: LA FASE DI DECLINO	69
CATALOGO ICONOGRAFICO	72
CAPITOLO 4	
IL DODEKAORTON	82

4.1: LE DODICI GRANDE FESTE	82
CATALOGO ICONOGRAFICO	87
4.2: L'ANASTASIS	91
CATALOGO ICONOGRAFICO	111
4.3: L'ASCENSIONE	135
CATALOGO ICONOGRAFICO	148
4.4: LA PENTECOSTE	165
CATALOGO ICONOGRAFICO	176
CONCLUSIONI	190
BIBLIOGRAFIA	193
FONTI	193
STUDI	193
ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI E REFERENZE FOTOGRAFICHE	201
RINGRAZIAMENTI	223

PREMESSA

Con il presente elaborato ho voluto affrontare, attraverso lo studio dell'analisi artistica ed iconografica, quelle scene che dopo una prima formazione in epoca paleocristiana, hanno subito delle trasformazioni in epoca bizantina e che attraverso l'uso di iconografie simili, da riferirsi soprattutto ai territori periferici dell'Impero, sono giunte in ambito lagunare.

Ho cercato di focalizzare il mio lavoro su quelle scene che, dopo secoli di rappresentazioni, sono state fissate secondo canoni ben precisi alla fine del periodo iconoclasta, che hanno trovato un importante sviluppo nei cicli mediobizantini soprattutto nelle chiese e nei complessi monastici della Grecia e dei paesi balcanici e che infine sono giunte a Venezia grazie alla mediazione di quei maestri che hanno portato un proprio bagaglio iconografico.

Ho quindi analizzato tre scene principali, cercando dei riferimenti non soltanto musivi, ma che provenissero anche da ambiti differenti, come i grandi testi miniati o le opere in avorio prodotte dal V-VI secolo in poi. Dopo un determinato periodo si nota come l'uso di determinate iconografie sparisca a favore di altre; i teologi si soffermano su un determinato messaggio che la rappresentazione deve dare. Questo si nota soprattutto in ambito bizantino dove le scene vengono completamente trasformate e che dopo la crisi iconoclasta sono chiamate ad annunciare diversamente il messaggio religioso. Per secoli iconografie sono stati dei mezzi che venivano utilizzati per esprimere dei concetti, a cui i teologi spesso ricorrevano e che aveva una parte molto importante nel popolo.

Le stesse iconografie che la prima arte paleocristiana utilizza, non sono altro che modelli accessibili di provenienza pagana, che vengono presi in prestito e poi utilizzati per formare le prime immagini del cristianesimo. Successivamente invece nascono nuove iconografie che adattano nuovi modelli anche a temi diversi.

Si vede come i grandi maestri per realizzare i cicli musivi o ad affresco presi in questione abbiano attinto ad elementi appena formati, ma anche ad elementi più antichi che erano ancora in uso nell'ampio vocabolario iconografico cristiano.

Il primo capitolo tratta della genesi dell'iconografia paleocristiana, e di come i primi artisti cristiani abbiano attinto, modificando a volte il significato, a un serbatoio iconografico vastissimo, che andava dall'arte classica, alla nascente iconografia ebraica e infine all'arte imperiale, che dopo gli editti di tolleranza ebbe un ruolo sempre maggiore all'interno delle immagini paleocristiane.

Nel secondo capitolo ho approfondito le reazioni avute della Chiesa nei confronti delle immagini, che non hanno decorato i luoghi di culto fin dall'inizio. Attraverso dei concili ecumenici, la Chiesa Romana e soprattutto la Chiesa orientale guidata dall'imperatore e dai suoi vescovi, cercarono di porre un freno alle costanti eresie che colpirono l'Impero, fino ad arrivare alla crisi iconoclasta e alla sue conseguenze.

Il terzo capitolo affronta la formazione del sistema decorativo mediobizantino, che sulle ceneri dell'iconoclastia, dà vita ad una serie di iconografie nuove, che andranno poi a formare il sistema classico decorativo dei complessi monastici di XI secolo. Vedremo come, anche attraverso lo sviluppo delle scene cristiane di V e VI secolo, si formerà il dodekaorton, l'insieme delle dodici grandi feste della liturgia bizantina.

Dopo aver analizzato il dodekaorton, nel quarto capitolo verranno esaminate tre scene, l'Anastasis, l'Ascensione e la Pentecoste. Ogni scena inizia con un'Apolitikion, un Kontakion o un Eothinon, inni liturgici che venivano utilizzati nelle festività ortodosse. Le scene vengono trattate considerando i passi delle Sacre Scritture o dei Vangeli Apocrifi, per vedere poi come gli artisti a partire dall'epoca paleocristiana, svilupparono l'immagine, per poi arrivare ai maestri che lavorarono nei cantieri della basilica di San Marco, e che realizzarono una delle più importanti decorazioni monumentali venezino-bizantine. Vedremo come l'iconografia di questi secoli veniva utilizzata come mezzo per esprimere la Fede, e come si rapportava il

fedele con queste immagini. Cercheremo quindi di analizzare le influenze che i mosaici marciari ebbero dai modelli costantinopolitani, arrivati a noi attraverso importanti complessi ecclesiastici della Grecia, o di zone periferiche dell'impero come la Macedonia.

CAPITOLO 1

NASCITA E GENESI DELL'ICONOGRAFIA: DALL'ETÀ PALEOCRISTIANA ALLA PRIMA ETÀ BIZANTINA

1.1: LA NASCITA' DELL'ICONOGRAFIA PALEOCRISTIANA

Le prime immagini dell'arte cristiana non sono datate prima del II secolo. Da quel momento in poi i cristiani cominciarono a raffigurare immagini di carattere religioso. All'inizio del III secolo vengono datate le prime pitture catacombali, mentre per i primi sarcofagi cristiani con rilievi figurativi, bisogna attendere ancora mezzo secolo¹. Insieme a queste rappresentazioni di carattere funerario, bisogna anche accennare le pitture della domus ecclesiae e della sinagoga di Dura Europos, che sono datate anteriormente al 256, anno della presa della città da parte dei sassanidi².

In tutte le immagini che coprivano i muri e le volte delle catacombe, la resurrezione, la salvezza e la vita dopo la morte erano i temi più importanti, ma questi fino alla metà del II secolo erano temi collegati anche con il mondo pagano: non c'era traccia di iconografie tipiche cristiane nelle catacombe prima della fine del secolo³. La struttura di queste catacombe è piuttosto caratteristica: in esse, infatti, il soffitto e i muri sono suddivisi in zone ben definite, al cui interno erano raffigurate delle scene con diversi personaggi. Tra le figure più ricorrenti troviamo quella dell'orante, che allegoricamente simboleggia l'anima dei fedeli, e quella del buon

¹ Grabar 2011, p. 11

² Perkins 1973, pp. 6-7

³ Beckwith 1993, p. 21

pastore, una raffigurazione simbolica di Cristo. Per la loro raffigurazione i primi pittori cristiani hanno utilizzato una maniera graziosa ma leggermente sommaria, caratteristica che si ritrova in tutte le pitture catacombali, sia che si trattasse di figure singole, sia che si trattasse di piccole scene con più personaggi. Generalmente i personaggi sono tutti giovani e riproducono uno schema tipico e convenzionale, leggermente sbrigativo e poco attento ai particolari⁴. La volontà delle pitture catacombali non era quella di dare una reale descrizione della scena, ma si limitava ad accennare solo alcuni tratti di una persona o di un avvenimento, connotandoli però con un forte valore simbolico, in modo da colpire il fedele che poteva così riconoscere il soggetto dell'immagine. L'intenzione decorativa predominava sulla reale trasposizione dei fatti e questo a volte rendeva difficile distinguere fra le varie scene: ad esempio l'eccessiva brevità di una pittura raffigurante un banchetto rendeva difficile interpretare la scena e non permetteva al fedele di distinguere chiaramente a quale avvenimento il pittore alludesse⁵. Un problema di queste immagini-segno era proprio quello che raggiungevano il loro obiettivo solo se erano chiare, altrimenti erano facilmente fraintendibili. Questa mancanza di chiarezza si riscontra anche nelle scene di carattere narrativo, prive d'iscrizioni, che sono situate nelle catacombe sottostanti la Via Latina. Nonostante i loro limiti, a queste immagini-segno, va attribuito il grande merito di racchiudere al loro interno il senso generale di idee astratte che venivano così condensate in un'unica immagine.

Le immagini-segno maggiormente raffigurate all'interno delle catacombe sono quelle riferite al battesimo e alla comunione. Era inoltre molto presente il tema della Salvezza concessa da Dio ai fedeli più meritevoli, come si vede nella raffigurazione di Noè salvato dal Diluvio, nella salvezza d'Isacco mentre Abramo si appresta a sacrificare il figlio, i tre giovani nella fornace e a Daniele nella fossa dei leoni⁶. Questo tema della salvezza, posto accanto al sarcofago del defunto, indicava la volontà dei parenti di ottenere la redenzione per i loro cari defunti, secondo

⁴ Grabar 2011, pp. 12-13

⁵ Trattando la scena del banchetto, il fedele poteva non era in grado di distinguere fra la rappresentazione della Moltiplicazione dei pani, del Miracolo della Nozze di Cana, l'Ultima Cena o un pasto in Paradiso. Grabar 2011, p. 13

⁶ Van Laarhoven 1999, pp. 15-16

l'ideale del *commendatio animae*, ovvero attraverso l'intervento divino a favore del giusto. Preghiere di questo genere erano presenti anche nella liturgia ebraica come si può notare dalla grande ricorrenza nelle catacombe di episodi salvifici derivati dall'Antico Testamento.

La ricerca di redenzione era evidente anche quando le scene raffigurate erano quelle del battesimo o della comunione, infatti con questi due sacramenti si voleva indicare la natura cristiana del defunto in modo da garantirgli la salvezza. Nelle numerose scene del battesimo Cristo appariva la maggior parte delle volte con l'aspetto di un bambino sul quale sono raffigurate la mano di Dio e a volte anche la colomba, come citato nel Vangelo di Matteo. Questa raffigurazione serviva proprio a rappresentare l'ingresso del fedele nella comunità cristiana e la sua partecipazione ai sacramenti della Chiesa⁷. È sorprendente notare come fosse limitato, prima degli editti di tolleranza, lo spazio dedicato alla figura di Cristo. Il Salvatore appariva spesso come Buon Pastore che portava l'agnello, alludendo simbolicamente a Cristo salvatore dell'anima del fedele⁸. Il Buon Pastore è stato una delle raffigurazioni più significative nelle catacombe e le sue prime raffigurazioni, datate ai primi decenni del 200, sono poi rimaste in uso fino al VI secolo⁹. La scena aveva un significato anche per i non cristiani, per i quali era un simbolo morale di filantropia. Inoltre il pastore era comunemente rappresentato anche nelle ville dei pagani; esso rappresentava un ideale romantico di vita bucolica e dell'economia che nasceva con il lavoro nei campi¹⁰. Partendo quindi da un simbolo della morale comune si arrivò a creare l'immagine allegorica di Cristo.

Una scena dell'infanzia di Cristo molto presente è quella dell'Adorazione dei Magi. A volte questa immagine, vista la sua importanza, prendeva il posto dell'intero ciclo cristologico ad indicare l'incarnazione del Salvatore e la Redenzione che egli avrebbe portato a tutti gli uomini. Il tema della Redenzione a volte viene mostrato anche con l'immagine del Peccato originale raffigurante Adamo ed Eva. La

⁷ Ibid., p. 21

⁸ Grabar 2011, p. 15

⁹ Van Laarhoven 1999, p. 9

¹⁰ Beckwith 1993, p. 21

loro presenza sottolineava la necessità di una redenzione dell'uomo attraverso Cristo in conseguenza alla caduta del Peccato Originale. Spesso la scena della Caduta era messa in collegamento con il battesimo: probabilmente la volontà era quella di sottolineare come il Peccato Originale potesse essere cancellato attraverso il Battesimo¹¹.

L'iconografia che si ritrovava nelle catacombe e nei sarcofagi di III e IV secolo era molto simile e le varie scene non mostravano grandi differenze neanche a seconda della provenienza geografica. Man mano che le iconografie si arricchirono di nuovi particolari, questi andarono pari passo sia nelle pitture catacombali sia nelle rappresentazioni dei sarcofagi che restavano quindi strettamente accumulati, permettendo di datarli facilmente. L'iconografia decorativa si arricchisce e si differenzia ulteriormente nel IV secolo, dopo il trionfo del Cristianesimo, in quanto subisce differenti influenze culturali.

Fra i programmi iconografici funerari dei pagani e dei cristiani esistevano delle differenze essenziali. I pagani infatti spesso raffiguravano scene mitologiche, che avevano come tema centrale quello della morte. Esso era invece completamente assente nell'iconografia funeraria cristiana: la vittoria sulla morte di Cristo faceva escludere a priori questo tema. Inoltre l'iconografia cristiana si rapportava con la vita nell'aldilà molto più discretamente com'è evidente nella figura del Buon Pastore che trasporta l'agnello sulle spalle. Solo a partire dalla fine del IV secolo apparirono delle immagini in cui il fedele defunto era condotto nel paradiso. Entrambe le culture però sono accumulate dal tema centrale della salvezza che nelle sepolture pagane ricorre frequentemente con le scene delle fatiche di Ercole. L'idea della salvezza riconduce sempre al tema di una potenza divina che si dedica al bene dell'uomo¹².

Non dobbiamo dimenticare che le rappresentazioni cristiane furono eseguite da autori pagani, e che i committenti (magari appena convertiti) avevano una

¹¹ Van Laarhoven 1999, p. 21

¹² Grabar 2011, p. 19

grande familiarità con l'arte classica. Questo spiega in parte il motivo per il quale numerosi modelli risalenti all'epoca classica furono adattati alle nuove iconografie dai cristiani: la *pietas* romana era rappresentata con una donna dalle braccia sollevate, ma, con l'uso comune, aveva perso l'originale senso religioso. I primi artisti cristiani dell'epoca presero lo stesso modello della *pietas* romana per collegarlo alla figura dell'orante¹³.

Le immagini dei sacramenti molto ricorrenti nell'iconografia cristiana contengono un'affermazione del dogma. I riferimenti al dogma presenti nella prima iconografia cristiana però sono molto pochi rispetto alle figure allegoriche e alle rappresentazioni della salvezza. Esiste però, in un battistero del 230 costruito all'interno di una casa privata di Dura Europos, un ciclo di pitture murali volto a proclamare il valore dogmatico. Questo programma iconografico è particolare proprio per il rapporto che stabilisce fra i vari soggetti, infatti le immagini che rappresentano i dogmi del Peccato Originale e della Redenzione vengono fatte risaltare grazie alla loro disposizione e fra le due predomina proprio quest'ultima. Le immagini della navata della domus ecclesiae di Dura, sono dipinte con stili differenti in funzione della loro posizione: la fascia superiore contiene piccole figure abbozzate a grandi linee su fondo bianco, mentre, in quella inferiore sono presenti grandi immagini interamente dipinte in maniera solenne e regale. Questa caratteristica di conferire importanza diversa alle figure secondo la loro disposizione è una contaminazione pagana. Le immagini sono ancora più sorprendenti se si pensa che sono datate realizzate circa un secolo prima degli editti di tolleranza¹⁴.

Le scene della domus ecclesiae di Dura Europos mostrano marcate somiglianze con le pitture catacombali che nello stesso periodo venivano realizzate nella capitale dell'Impero. Queste pitture funerarie però erano caratterizzate dalle immagini-segno, poco narrative, mentre le pitture della città romana della Mesopotamia mostrano soggetti più narrativi. Questa narratività si riscontra anche nelle pitture cristiane dello stesso periodo realizzate a Napoli e a Nola. Secondo

¹³ Van Laarhoven 1999, pp. 25-26

¹⁴ Beckwith 1993, p. 39

Grabar non si tratterebbe quindi di una differenza geografica (Roma/Mesopotamia) ma di una differenza nella collocazione delle immagini, a seconda che queste venissero realizzate sotto terra (pitture catacombali) o in superficie (domus). Gli edifici in superficie erano, infatti, più accessibili e per questo le immagini tendevano ad essere più descrittive. Tema ricorrente in tutti questi cicli è quello della Salvezza dei fedeli, che viene concessa dalla potenza e dalla bontà divina. Il rapido sviluppo dell'arte cristiana può essere capito proprio prendendo in considerazione il suo carattere utilitaristico, spinto dalla volontà del fedele di avvicinarsi a Dio, piuttosto che voluto dalle autorità clericali¹⁵.

Il cristianesimo non era l'unica fede ad introdurre improvvisamente un'iconografia in quest'epoca. Anche la religione ebraica, dopo aver tralasciato le immagini sacre per molto tempo, riscopre l'uso delle immagini sacre. Le due culture, infatti, non erano immuni ad influssi reciproci: ad esempio i primi cristiani riprendevano le forme e i contenuti della sinagoga ebraica¹⁶. Le immagini-segno erano presenti, non solo nella prima arte cristiana, ma anche nell'iconografia ebraica, in cui si trovano immagini simboliche come il candelabro a sette braccia del Tempio e le palme del Paradiso. Queste potevano essere svincolate dal contesto liturgico e servivano a proclamare la religione ebraica in ogni luogo¹⁷.

A Dura Europos fu rinvenuta anche una sinagoga ebraica che presentava elementi decorativi simili alle pitture catacombali romane; quest'ultime però erano prevalentemente delle figure singole abbozzate in maniera sommaria, mentre le pitture della sinagoga ebraica erano grandi scene decorate con molti particolari. Questo dipendeva dal fatto che le immagini erano inserite in un luogo dove il culto era permesso: la religione ebraica era, infatti, concessa all'interno dell'Impero Romano, a differenza del cristianesimo, religione vietata e che dovrà aspettare la Pace della Chiesa per essere professata liberamente¹⁸.

¹⁵ Grabar 2011, p. 26

¹⁶ Ibid., p. 27

¹⁷ Van Laarhoven 1999, pp. 22-23

¹⁸ Lowden 2012, pp. 21-24

Le due iconografie, ebraica e cristiana, hanno origine nello stesso periodo, il III secolo circa. Mentre la religione ebraica era iconograficamente più evoluta, quella cristiana era più semplice, proprio per raggiungere tutte le parti dell'Impero e avvicinare il maggior numero di persone alla nuova fede. Una delle città dove le due religioni convivevano pacificamente, influenzandosi l'un l'altra, era proprio Roma, ma dove l'iconografia cristiana risentiva maggiormente dell'influenza classica. A Dura e nelle zone tra il medio Oriente e la Persia, invece, l'arte sviluppata maggiormente era quella ebraica, e questo portò ad una forte competizione tra le due culture¹⁹.

¹⁹ Grabar 2011, pp. 33-34

1.2: LA CONTAMINAZIONE CON MODELLI CONTEMPORANEI

Nella realizzazione dell'opera era importante attenersi a regole rigide, riducendo al minimo le influenze personale degli artisti. Tutti gli elementi appartenevano ad un vocabolario ristretto, che era ben chiaro nella mentalità artistica dell'epoca. Questo valse anche per l'iconografia cristiana, che attinse, come abbiamo visto, ad elementi classici romani e alle iconografie ebraiche che si stavano formando contemporaneamente.

L'iconografia cristiana usava delle scene abituarie: le immagini che sceglieva per raffigurava simbolicamente il Cristo o la Vergine erano disposte in un atteggiamento consueto, come in piedi o sedute. Si serviva degli stessi schemi dell'iconografia pagana, sottolineando l'uso di un linguaggio artistico comune nella creazione delle due iconografie. Come accennato precedentemente, una delle figure più importanti tra i primi cristiani era quella dell'orante: non si trattava di una figura iconografica nuova, ma riprendeva l'allegoria pagana della *pietas*; all'epoca senza ulteriori elementi non si sarebbe stati capaci di capire a quale delle due figure l'artista si riferisse²⁰.

Uno dei primi problemi che gli artisti cristiani affrontare fu quello di collegare i diversi personaggi ad un volto, visto che dopo più di due secoli, non si conoscevano ritratti con le loro vere sembianze. Per questo motivo, Cristo, e in genere tutte le figure maschili, come i profeti o i discepoli, venivano raffigurati con visi espressivi e distinti, senza barba o con differenti tipi di barba. Gli artisti traevano spunto dalla raffigurazione dei saggi presenti in epoca imperiale. Veniva usato uno schema dove tutte i personaggi venivano raffigurati con le sembianze di adolescenti e senza barba. Questa particolare iconografica annullava la reale età dei personaggi, collocandoli fuori dalla loro epoca temporale e rendendo la scena sempre attuale.

²⁰ Ibid., p. 36

Questo serviva anche per rendere eterni le loro figure e i loro valori. Un altro modo per esprimere questo concetto di eternità era quello di rappresentare la figura con le sembianze di un uomo maturo, barbato e con una folta chioma, aspetti che sottolineavano la sua potenza. Questa divenne poi l'immagine tipica della rappresentazione della Maestà di Cristo, simbolo di onnipotenza e onnipresenza²¹.

Anche per la disposizione dei personaggi all'interno di una scena venivano usati degli schemi precisi e già esistenti nell'arte pagana. Inizialmente i personaggi erano tutti uguali, raffigurati senza barba e quindi difficilmente distinguibili. Successivamente s'iniziò a disporre i personaggi dal più vecchio al più giovane, caratterizzando i loro volti, come succede nelle rappresentazioni degli apostoli.

Le influenze d'iconografie classiche sono molte: una delle figure più riutilizzate fu quella del buon pastore, che viene assimilata prima dall'arte funeraria pagana e poi anche da quella cristiana. Questa particolare iconografia ebbe un ruolo principale anche grazie alle Sacre Scritture, facendo riferimento al passo del buon pastore del Vangelo di Giovanni²². Gli artisti cristiani spesso prendevano spunto dal repertorio pagano, senza però attribuire un particolare valore ai loro temi. Affermare che l'arte pagana abbia dato origine alle cristiane rischia però di essere troppo semplicistico, si trattava, infatti, di immagini comuni usate indistintamente in diverse culture e presenti nell'immaginario artistico collettivo.

²¹ Van Laarhoven 1999, p. 33

²² «In verità, in verità vi dico: chi non entra nel recinto delle pecore per la porta, ma vi sale da un'altra parte, è un ladro e un brigante. Chi invece entra per la porta, è il pastore delle pecore. Il guardiano gli apre e le pecore ascoltano la sua voce: egli chiama le sue pecore una per una e le conduce fuori. E quando ha condotto fuori tutte le sue pecore, cammina innanzi a loro, e le pecore lo seguono, perché conoscono la sua voce. Un estraneo invece non lo seguiranno, ma fuggiranno via da lui, perché non conoscono la voce degli estranei». Questa similitudine disse loro Gesù; ma essi non capirono che cosa significava ciò che diceva loro. Allora Gesù disse loro di nuovo: «In verità, in verità vi dico: io sono la porta delle pecore. Tutti coloro che sono venuti prima di me, sono ladri e briganti; ma le pecore non li hanno ascoltati. Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvo; entrerà e uscirà e troverà pascolo. Il ladro non viene se non per rubare, uccidere e distruggere; io sono venuto perché abbiano la vita e l'abbiano in abbondanza. Io sono il buon pastore. Il buon pastore offre la vita per le pecore.». Gv 10,1-11

Dopo gli editti di tolleranza, contrariamente a quanto ci si poteva aspettare, l'arte cristiana non si sviluppò e non si arricchì immediatamente, ma continuò ad utilizzare tecniche e modelli dell'epoca precedente. Con gli editti di tolleranza i cristiani disposero di nuove aree adibite al culto e alla liturgia, ma l'assenza di opere di quel periodo sembra rafforzare l'ipotesi che le chiese costruite subito dopo il 313 non fossero decorate con pitture o mosaici²³.

La corte imperiale inizialmente non diede un forte incentivo all'arte della nuova religione, e del primo periodo costantiniano l'unica innovazione iconografica è quella del monogramma di Cristo, volto a proteggere l'esercito imperiale, che si apprestava allo scontro finale contro Massenzio nella battaglia di Ponte Milvio del 312. Dal punto di vista simbolico questo era un aspetto molto importante: l'esercito affidava la vittoria e la sua salvezza nelle mani di Cristo. Il monogramma di Cristo fu la prima iconografia appositamente creata per un evento. L'iconografia funebre cristiana, rivolta alla salvezza del singolo individuo, lascia ora spazio ad un'iconografia religiosa universalistica.²⁴ L'iconografia trionfale di carattere cristiano a partire da Costantino e dei suoi eredi divenne uno dei temi principali: l'imperatore veniva acclamato come invincibile e la sua importanza veniva sancita rappresentandolo seduto in trono, schema un tempo riservato agli dei. L'imperatore veniva designato da Dio, che partecipava alla scena con una benedizione, simbolicamente rappresentata dalla sua mano che scendeva dal cielo. Si sanciva che l'autorità imperiale fosse imposta da Dio, il quale vegliava sulle sue azioni²⁵.

Al centro delle nuove raffigurazioni collegate all'iconografia imperiale, troviamo quella della glorificazione del monarca. Quest'aspetto inoltre servì a sancire il potere di Dio. Un chiaro esempio di ciò lo si trova nei mosaici dell'abside di San Vitale a Ravenna, dove Cristo è raffigurato troneggiante sul mondo, Signore di tutto l'Universo. La scena, nella quale sono presenti anche San Vitale e Sant'Ecclesio, prende chiaramente ispirazione dal cerimoniale della corte imperiale.

²³ Van Laarhoven 1999, p. 28

²⁴ Grabar 2011, pp. 43-44

²⁵ Bechwith 1993, p. 79

L'iconografia della Maestà di Cristo, nelle sue varianti più comuni, è un chiaro esempio di influenza imperiale: generalmente Cristo era rappresentato in piedi con in mano la croce, circondato dagli apostoli; questo era collegato alla figura dell'imperatore, che teneva in mano la lancia, di fronte alla sua corte. A queste immagini di Maestà di Dio, fanno riferimento anche le decorazioni spesso presenti negli absidi dei territori orientali dell'impero, e che hanno come tema quello della visione di Dio da parte dei profeti o degli apostoli, che prendono il posto dei generali dell'imperatore o della sua corte. Queste figure saranno spesso interpretate dagli apostoli o dalla Vergine, iconografia che poi darà vita alla scena dell'Ascensione²⁶.

Ma la Maesta di Cristo non fu l'unica scena che derivava dall'arte imperiale: anche l'Adorazione dei Magi e l'Entrata di Cristo a Gerusalemme vengono rivisti in quest'ottica. Entrambe queste scene erano descritte dai Vangeli, principale fonte d'ispirazione per gli artisti. Nelle raffigurazioni di queste scene si vedono però delle contaminazioni delle iconografie imperiali, ovvero l'offerta delle corone e dei doni da parte dei vinti, e il rituale della liberazione di una città appena conquistata dal sovrano. Immagini simili erano sempre state utilizzate dagli imperatori per proclamare il loro potere, e la loro supremazia sugli avversari sconfitti.

Quasi tutte le immagini risentivano dell'influsso dell'arte ufficiale romana, ramo che permetteva facilmente agli artisti cristiani di trovare similitudini tra la potenza dell'imperatore e la potenza di Dio. Inoltre, l'arte era sotto lo stretto controllo del potere imperiale che aveva reso il cristianesimo, la religione dell'Impero. Ma cavallo tra IV e V secolo l'arte cristiana non era più controllata esclusivamente dalla corte imperiale. Le alte cariche del clero si resero conto dell'utilità di controllare tale strumento e cominciarono a prendere sempre più controllo sulle forme iconografiche, cercando di realizzare scene più chiare e comprensibili²⁷.

²⁶ Grabar 2011, p. 48

²⁷ Ibid., pp. 49-50

Si assiste anche ad un grande sviluppo dell'iconografia legata ai tribunali e alle sentenze, derivante dall'arte ufficiale romana. Questa nasceva come glorificazione dell'esercito romano e dei suoi rappresentanti, che stabilivano l'ordine e la legge, dopo la conquista di una città. Ma gli artisti cristiani utilizzarono questa scena, non per glorificare gli esecutori delle condanne, ma per sottolineare le ingiustizie che i martiri, o numerose figure dell'Antico e del Nuovo Testamento, avevano subito. Vediamo quindi come gli artisti cristiani cambiarono totalmente il senso di questa iconografia, ponendo l'accento su come i condannati non fossero in realtà il nemico, ma solo le vittime della società²⁸.

Nel suo complesso l'adozione del cristianesimo come religione ufficiale dell'Impero Romano ha comportato un cambiamento profondo nel messaggio comunicato attraverso l'iconografia. Le pitture catacombali e di Dura Europos, erano un'espressione di un culto individuale, legato intimamente al fedele, che vedeva Cristo come fonte per una salvezza nell'eternità; invece, con l'avvento dell'iconografia imperiale, questo concetto intimo viene abbandonato in favore di un culto più collettivo, che raggiunge il suo apice nello stretto legame che c'è tra Dio e l'imperatore, e la potenza che li accomuna²⁹.

²⁸ Van Laarhoven 1999, pp. 38-39

²⁹ Grabar 2011, p. 55

1.3: GENESI DELL'ICONOGRAFIA BIZANTINA

L'arte bizantina si sviluppò apparentemente in continuità con lo stile e l'iconografia della tarda antichità. Per quanto riguarda quest'ultimo punto, l'arte bizantina nei primi secoli seguì quella tardo antica, ma l'integrò in modo particolare, in funzione della sua liturgia e del suo culto. Le immagini si rapportarono in maniera diversa con il fedele, e si svilupparono nuove iconografie e nuovi modelli tipici dei territori orientali. Nella liturgia bizantina, un ruolo particolarmente importante era attribuito ai momenti fondamentali della vita di Cristo, che rappresentati, davano vita a composizioni uniche, che mantenevano comunque un certo rapporto con le immagini che si erano affermate nei secoli precedenti. Un altro tema particolarmente sentito dal fedele bizantino era quello delle scene di natura dogmatica e teologica, con le diverse raffigurazioni di Cristo e della Vergine Maria³⁰.

Nell'843, con la sconfitta degli iconoclasti, dopo oltre un secolo di predominio dell'aniconicità, si ristabilì l'uso delle immagini sacre cristiane nella tradizione figurativa bizantina. Con il trionfo dell'Ortodossia, si faceva iniziare l'iconografia del periodo mediobizantino. Durante il IX secolo, l'aspetto più importante per la Chiesa bizantina, fu quello di dover riaffermare il culto delle immagini. Questo però non fu semplice, soprattutto nei territori periferici, o lontani rispetto la capitale: in Cappadocia e in alcune isole del Mar Egeo sono state scoperte delle decorazioni murali di tipo aniconico, con raffigurazioni di croci; queste potrebbero risalire al periodo successivo all'843, mostrando delle sacche di resistenza al culto ortodosso³¹. Gli studiosi però non sono completamente d'accordo sull'origine di queste pitture: potrebbero riprendere modelli precedenti, realizzati durante la crisi iconoclasta, o semplicemente non mostrare immagini figurative, che pur essendo permesse, non erano obbligatorie. Sembra strano però,

³⁰ Van Laarhoven 1999, p. 63

³¹ Grabar 2011, p. 156

secondo me, che un'artista, potendo esprimersi, alla fine della controversia, non abbia realizzato delle immagini di Cristo o della Vergine. La nuova dottrina ortodossa, che si riprese nel culto nel corso del IX secolo, permetteva la rappresentazione delle immagini sacre, in quanto ci si riferiva alle teofanie descritte nella Bibbia e nei Vangeli, come ad esempio visioni profetiche o avvenimenti come la Trasfigurazione. Non si correva più il rischio di cadere nell'idolatria. In seguito all'Incarnazione si poteva contemplare Dio, e conseguentemente, anche Gesù Cristo, la Vergine Maria e gli altri Santi³².

Questo era fondamentale per la religione bizantina: la rappresentazione di Cristo non era una semplice raffigurazione della sua natura umana, del suo aspetto corporeo. Lo stesso valeva per la Vergine e i santi. Le icone contenevano, al proprio interno, un'impronta della natura divina di Cristo, o dei soggetti rappresentati. La venerazione che si deve, è permessa proprio grazie alla presenza di questa piccola entità divina, ed è rivolta non al "pezzo di legno", all'aspetto materiale, ma alla presenza divina, di cui l'icona si compone. La presenza di un'icona raffigurante Cristo o della Vergine, all'interno di un luogo, simboleggiava la loro presenza all'interno dello stesso³³.

Le raffigurazioni adottate in questo primo periodo successivo al ripristino del culto delle icone, erano piuttosto limitate. Sostanzialmente il gruppo si riduceva alle rappresentazioni di Cristo, della Vergine, e dei servitori di Dio. Tra le caratteristiche principali dello sviluppo iconografico del periodo c'è il tentativo di rimanere nei limiti del programma, limitato ma completo, e che riaffermava nel piano della salvezza terrena, la presenza dei santi. Inoltre l'iconografia bizantina non seguiva uno dei concetti che invece guidavano l'arte occidentale e la sua iconografia: la funzione pedagogica. Solamente durante la dinastia paleologa gli iconografi provarono a realizzare un tipo simile di iconografia, non lasciando mai però la linea giuda contemplativa, a loro tanto cara.

³² Bechwith 1993, pp. 178-180

³³ Schatz 1999, p. 86

Un altro aspetto particolare è quello che gli Ortodossi, che uscirono vincitori nell'843, non inventarono una nuova iconografia originale, ma ripresero ad utilizzare molte delle iconografie che si utilizzavano prima del periodo iconoclasta (e che quindi erano vecchie più di secolo). Questo si può affermare grazie anche all'analisi delle monete coniate dai primi imperatori che seguirono il ripristino del culto delle immagini: le rappresentazioni di Cristo mostrano un'iconografia che riprendeva i canoni degli inizi dell'VIII secolo, con formule che riprendevano il simbolismo imperiale³⁴.

Cristo doveva esser raffigurato come il Sovrano degli Imperatori, il Signore dell'universo. E per far ciò al meglio, gli iconografi bizantini svilupparono una significativa evoluzione iconografica, più originale rispetto alle prime rappresentazioni. Alla fine dell'IX secolo, risalgono due sermoni chiarificatori su questa nuova iconografia, che andava sviluppandosi a Costantinopoli. Il primo sermone era di Fozio, patriarca costantinopolitano (858-867, 877-886), mentre il secondo apparteneva all'imperatore Leone VI detto il Saggio (886-912). I nuovi sistemi decorativi erano strutturati secondo un'accurata selezione di soggetti, con una collocazione precisa all'interno della luogo di culto, che simboleggiava il regno divino. Questo nuovo sistema doveva esser pensato per una determinata tipologia di chiesa, quella a croce inscritta e cupolata; nella cupola prevedeva la raffigurazione dell'immagine di Cristo, mentre l'abside doveva esser decorato dalla figura della Vergine Theotokos con il bambino. La descrizione della chiesa costituiva la parte centrale del sermone. Il pavimento era composto da lastre bianche con intarsi di marmi colorati. Il sermone dell'imperatore Leone VI mostra numerose affinità con quello di Fozio³⁵. Il patriarca inoltre completava la descrizione: la raffigurazione di Cristo nella sommità della cupola doveva trasmettere la sua potenza sull'universo e su tutte le cose che stavano di sotto ad esso, mentre la figura della Theotokos, generalmente in posizione orante, doveva pregare per il mondo intero, e intercedere per l'umanità. La Chiesa assumeva simbolicamente

³⁴ Grabar 2011, p. 159

³⁵ Antonopoulou 1997, p. 241

l'aspetto di un microcosmo, e la disposizione al suo interno avveniva in ordine gerarchico. I sermoni e le omelie del patriarca Fozio e dell'imperatore Leone VI mostrano come che questo nuovo schema che si stava sviluppando nel IX secolo, non si ritrovava in precedenti modelli, questo perché la chiesa bizantina prima di quell'epoca era di un'altra forma architettonica, alla quale questo nuovo sistema non si sarebbe adattato³⁶.

Le distruzioni degli edifici di culto a Bisanzio, avvenute nel corso dei secoli e culminate con la conquista turca della città, spingono allo studio di questi modelli in altre zone dell'impero, con complessi monastici che risalgono all'XI e XII secolo. Solo in questi casi riusciamo a trovare delle decorazioni che riproponevano il modello iconografico sviluppatosi nel secolo precedente. Come vedremo meglio in seguito le decorazioni più complete si trovavano in Grecia, nei complessi monastici di Hosios Lukas in Focide, nelle vicinanze di Delfi, della Nea Moni nell'isola di Chios (Mar Egeo) e di Dafni, nella vicinanze di Atene. Altri casi più provinciali si potevano trovare anche nell'odierna Macedonia (F.Y.R.O.M.), in edifici comunque legati alla committenza della famiglia imperiale. Qui, le immagini delle scene evangeliche riflettevano la verità celeste. Nel complesso monastico di Hosios Lukas le pareti interne della chiesa erano decorate con numerose figure di monaci e santi, ritratti in uno stile molto austero³⁷.

Lo sviluppo dell'iconografia mediobizantina portò ad una completa e intensa decorazione dell'interno della Chiesa. Questo modello, che descriverò più esaurientemente nel capitolo seguente, fu poi utilizzato nelle chiese di Bisanzio e dei territori ortodossi ancora per secoli, subendo solo leggere modifiche a livello iconografico. In alcuni casi questo sviluppo mostrava dei modelli anche più antichi, a volte paleocristiani, che però venivano "medievalizzati" e "bizantinizzati". Uno dei casi più importanti è quello della scena dell'"Eucarestia"³⁸.

³⁶ Beckwith 1967, 69

³⁷ Lazarev 1981, p. 150

³⁸ Grabar 2011, p. 161

Nei secoli successivi al conflitto iconoclasta, le icone della Vergine Maria e di Cristo ottengono una grande popolarità, diventando riferimenti centrali del repertorio iconografico bizantino. In quest'epoca, infatti, venivano predilette le figure isolate e frontali.

Dal punto di vista iconografico la figura della Vergine trae le proprie origini nelle rappresentazioni femminili della tarda antichità; queste sarebbero poi state riproposte nelle scene sulla vita della Theotokos. La Madre di Dio veniva rappresentata generalmente in posizione frontale, o leggermente rivolta verso il bambino, mostrandolo allo spettatore. Quest'iconografia s'ispirava in particolar modo alle raffigurazioni dell'imperatrice in trono. Così la figura della Vergine veniva rappresentata come la Regina dei Cieli, e la Madre di Dio. Veniva affiancata dagli apostoli o dalle schiere celesti, mentre la figura dell'imperatrice romana era circondata dai dignitari di corte. La rappresentazione richiamava l'iconografia ufficiale delle Impero tardo antico, attingendo anche ad altre scene che poi vennero utilizzate per la raffigurazioni dell'Adorazione dei Magi. Tra fine V secolo, e inizi del VII, l'immagine della Vergine inizia a caratterizzarsi, staccandosi dalle fonti tardo imperiali. L'immagine, in seguito alla controversia delle icone, si caratterizzò, assumendo più significati e venendo utilizzata in diversi contesti, come la Vergine Hodigitria o la Blachernitissa³⁹. Questa evoluzione nel periodo classico mediobizantino è ben evidente nei mosaici di Hosios Lukas. Verso la metà dell'XI secolo, l'immagine della Vergine subisce una radicale trasformazione, tendendo ad umanizzarsi, come si può osservare nei mosaici di Dafni. La Vergine perde la sua staticità e la sua freddezza imperiale, per diventare simbolo della maternità di Dio: questo veniva espresso tramite la scena dell'allattamento, un tema che era già presente nel VI secolo in Egitto, ma che fu poco presente nel medioevo Bizantino, caratterizzato invece da una vasta rappresentazione della Theotokos che intercede tra gli uomini e Dio⁴⁰. Questo viene espresso mediante la Vergine in atteggiamento orante, o con la Vergine che mostrano un atteggiamento di preghiera indicando il

³⁹ Ibid., p. 162

⁴⁰ Van Laarhoven 1999, p. 66

Bambino. Tutte queste iconografie s'inserivano nell'importate culto mariano adottato dagli ortodossi.

Una cosa simile avvenne per le icone che raffiguravano Gesù Cristo, esse infatti esprimevano la stessa potenza, lo stesso principio di nobile grandezza e staticità. Tale principio era già espresso a partire dal IV secolo, nelle decorazioni dei sarcofagi, dove Cristo veniva raffigurato in trono secondo i modelli degli imperatori romani. Questa particolare iconografia veniva chiamata del Cristo Cosmocratore, per differenziarla dall'iconografia del Pantokrator tipica del periodo bizantino. Queste nuove immagini derivano dalle iconografie del Cosmocratore presenti nel Basso Impero, ma si differenziano leggermente tra VIII e IX secolo per la presenza di diversi tratti fisici e dalla volontà degli iconografi di evocare Cristo e Dio nella stessa immagine⁴¹. Il Cristo Pantokrator fu senza dubbio l'apice dell'iconografia mediobizantina. Come abbiamo visto con la Vergine, anche l'immagine di Cristo si caratterizzò attraverso l'uso di diverse iconografie: il Cristo Emanuele, l'Antico di Giorni, e le scene narrative. Queste particolari raffigurazioni iniziarono un lento declino alla fine del XII secolo, sotto la dinastia dei Paleologi.⁴²

Il culto bizantino riconosceva molta importanza alle immagini dei santi, e soprattutto durante il primo periodo mediobizantino, nelle chiese si trovavano moltissimi ritratti di monaci, vescovi e altri personaggi legati alla liturgia bizantina.

Assunsero maggiore importanza le immagini di carattere narrativo che riprendevano fedelmente gli scritti dell'Antico Testamento, i testi dei Vangeli, canonici e apocrifi, o i testi delle vite dei santi. Queste particolari raffigurazioni, presenti già alla fine dell'antichità, erano presenti in tutto l'impero, mostrando scene simili sia a Bisanzio che in Occidente. Come vedremo più dettagliatamente nel capitolo successivo, nei territori bizantini si sviluppò un ciclo di scene narrative

⁴¹ "Chi vede me, vede colui che mi ha mandato". Gv 12, 45

⁴² Grabar 2011, p. 164

collegate tra loro, le quali rappresentavano le dodici feste principali della liturgia bizantina⁴³.

Le illustrazioni narrative trovarono un ampio utilizzo nella miniatura attenendosi però al principio della verosomiglianza, infatti, si attenevano all'avvenimento in questione evitando di contaminare l'immagine con influenze teologiche, poetiche o con commenti realizzati dai Dottori della Chiesa orientale, limitandosi ad una semplice narratività.

Solo verso la fine del medioevo ci fu un nuovo sviluppo iconografico che comportò la realizzazione di nuove scene, che non trovavano riferimenti e modelli in epoca antica. Il periodo mediobizantino aveva utilizzato delle iconografie presenti anche prima del secolo iconoclasta e che si rifacevano a modelli tardo antichi. Tra queste sono le raffigurazioni della Deesis e in seguito anche quella del giudizio universale⁴⁴.

Nella scena della Deesis il Cristo in trono è accompagnato dalla Vergine e da San Giovanni Battista. Questa rappresentazione, che diventò successivamente una delle più importanti nell'iconografia bizantina, intercedeva in sostegno del fedele. Cristo veniva raffigurato seduto come un sovrano, riprendendo modelli imperiali. Generalmente la Deesis era posizionata sopra le porte d'ingresso, e spesso prendeva il posto dell'immagine del Giudizio Universale⁴⁵.

L'iconografia del Giudizio si definì solo a partire dall'XI secolo: l'esempio più antico lo troviamo nella chiesa Ton Chalkeon di Salonicco. L'immagine pur conservando la sua struttura originale, si arricchì di altri elementi nel corso dei secoli. Una delle peculiarità di questa iconografia fu quella della disposizione su registri sovrapposti con l'utilizzo di diversi modelli provenienti anche da scene cristiane antecedenti al periodo mediobizantino. Questi registri prevedevano una disposizione gerarchica, e seguivano un principio di assialità con le figure più

⁴³ Bechwith 1993, p. 229

⁴⁴ Lazarev 1981, p.135

⁴⁵ Grabar 2011, p.172

importanti raffigurate al centro di essi. Nella parte superiore intorno al Cristo seduto in trono erano presenti gli apostoli, che erano chiamati al giudizio degli uomini; nel registro inferiore era raffigurata la Croce e i simboli della Passione, con Adamo ed Eva in ginocchio, a sottolineare la redenzione: Cristo morto sulla croce e resuscitato ha salvato tutto il genere umano, compresi i due progenitori. Molto importante era la presenza della Psicostasia, la pesatura delle anime, che veniva rappresentata con un angelo con in mano una bilancia. Ogni persona veniva giudicata individualmente per le sue azioni. La parte destra della raffigurazione era occupata dai peccatori: questi accompagnati da San Paolo erano poi trascinati negli Inferi attraverso un imponente fiume di fuoco. Come avveniva anche in riferimento alle scene di Cristo e della Vergine, le immagini del Giudizio Universale erano fedeli trasposizioni delle scritture evitando contaminazioni teologiche. Nelle Scritture però non era presente un unico passo in cui era trattato il Giudizio Universale, per questo furono utilizzate diverse scene che unite assieme definivano il concetto del Giudizio. Questa immagine quindi racchiudeva aspetti descrittivi, ma anche aspetti astratti e irrazionali⁴⁶.

Verso la fine del periodo mediobizantino si assistette ad un radicale cambiamento dell'iconografia bizantina: le scene non rappresentavano più una rigida trasposizione delle Scritture, ma si ampliarono mediante l'introduzione di nuove influenze teologiche⁴⁷. Questo avvenne soprattutto nelle decorazioni monumentali periferiche come nei cicli di Santa Sofia di Ohrid o Santa Sofia di Kiev. Tuttavia si trattò di un cambiamento isolato che non si consolidò nella cultura iconografica dell'XI secolo troppo ancorato ad una descrizione lineare degli avvenimenti. Solo a cavallo tra XIII e XIV secolo, durante l'epoca Paleologa si assistette ad un moltiplicarsi delle iconografie di questo tipo, che servivano ad arricchire le scene narrative collegate ai personaggi classici⁴⁸. Queste nuove iconografie abbandonavano l'ideale per il quale non era possibile raffigurare immagini che si discostavano troppo dalle scritture: come vedremo

⁴⁶ Ibid., p. 173

⁴⁷ Lazarev 1981, p.136

⁴⁸ Grabar 2011, p. 176

successivamente una serie di concili aveva limitato l'uso delle rappresentazioni simboliche di Cristo, limitando la sua raffigurazione alla forma umana. Lo spirito che aveva guidato l'iconografia bizantina pre-iconoclasta e che aveva condotto poi al periodo mediobizantino e alle sue raffigurazioni, era stato completamente superato.

CAPITOLO 2

ASPETTI STORICO-TEOLOGICI DELLE PROBLEMATICHE ICONOGRAFICHE: I CONCILI

Nei primi secoli del cristianesimo pare ci fosse una forte avversione all'utilizzo delle immagini nei luoghi sacri, e a testimoniare quest'atteggiamento si può prendere ad esempio il canone 36 del concilio di Elvira, tenutosi nel 300 circa, in cui si stabiliva che all'interno dei luoghi per il culto non vi dovessero esserci pitture⁴⁹.

A partire dal IV, ma soprattutto nel V secolo, l'arte cristiana superò lo stallo nel periodo precedente, diventando sempre più utilizzata nella decorazione delle chiese. Grazie al maggior utilizzo l'iconografia sviluppò continuamente antichi modelli e nuovi soggetti.

La presenza di diverse opinioni sull'utilizzo delle immagini, ci è dato anche da Gregorio Magno, papa tra 590 e 604, che negli anni finali del VI secolo, scrisse due lettere contro il vescovo Sereno di Marsiglia, colpevole di aver fatto togliere le immagini dalla cattedrale e di averle distrutte⁵⁰. In queste lettere papa Gregorio magno difendeva l'uso delle immagini religiose per la loro funzione didattica.

La Chiesa cercò di intervenire spesso sulle tematiche dell'immagine collegata all'arte sacra: tra gli interventi più significativi dobbiamo ricordare il Concilio Quinisesto, detto anche Trullano, che ebbe luogo nel 692 a Costantinopoli. Il concilio è così denominato *Quinisextum* perché viene considerato un'aggiunta e un completamento al V e VI concilio ecumenico, tanto che dalla chiesa orientale viene ancora recepito come tale. Il Concilio si svolse all'interno di una sala cupolata

⁴⁹ Aubert 1995, p. 79

⁵⁰ Bernardi 2007, p. 53

(appunto *trullos*) del palazzo imperiale, sotto la benedizione dell'imperatore Giustiniano II (685-695 e 705-711)⁵¹. Le decisioni prese dal concilio non vennero però mai ascoltate dalla Chiesa occidentale: vi parteciparono 220 vescovi ma nessun legato papale e l'imperatore cercò invano di far ratificare l'operato del concilio ai papi⁵²; Sergio I (687-701) si oppose alle pretese orientali. Giustiniano II allora decise di usare la forza, spedendo a Roma il protospatario Zaccaria con l'ordine di arrestare il papa, che venne però salvato dagli eserciti italici⁵³.

I canoni che affrontarono nello specifico la tematica delle immagini sacre sono tre:

- Il canone 73 riguarda la posizione della Santa Croce, che non deve mai esser dipinta per terra, affinché non venga calpestata.
- Il canone 100 vuole prendere le distanze dall'arte profana, un'arte che secondo il concilio corrompeva l'anima.
- Il canone 82 che ci mostra più chiaramente il senso stesso che la chiesa orientale assegnava alle immagini sacre.

Quest'ultimo in particolare recita:

“In talune pitture delle sante immagini si rappresenta, indicato a dito dal Precursore, un agnello che è figura della grazia e che sotto la Legge ci ha prefigurato il vero Agnello, Cristo nostro Dio. Anche se noi, secondo la tradizione della Chiesa, veneriamo le antiche figure e le ombre come simboli e prefigurazioni della verità, preferiamo tuttavia la grazia e la verità stesse che abbiamo ricevuto come compimento della Legge. E affinché questa perfezione stia davanti agli occhi di tutti anche nelle pitture, noi disponiamo che d'ora in avanti nelle immagini, al posto dell'antico agnello vengano dipinti tratti umani di Cristo nostro Dio che prende su di sé i peccati del mondo. Da ciò noi capiamo la profondità dell'abbassarsi del Verbo di

⁵¹ Schatz 1999, p. 81

⁵² Ibid., p. 82

⁵³ Ravegnani 2006, p. 74

*Dio e veniamo così condotti a ricordarci della sua vita nella carne, della sua passione, della sua morte salvifica e della salvezza che ne è derivata per il mondo*⁵⁴.

In queste parole si fissa quindi il principio secondo il quale l'immagine debba rappresentare esclusivamente l'aspetto umano del Cristo, fissando il valore realistico a scapito del carattere simbolico dell'immagine⁵⁵.

Confrontando i due concili, seppur con le dovute precauzioni visto i contesti in cui furono indetti, vediamo che a Elvira (300 ca) verso le immagini si ha un atteggiamento negativo; il Concilio Quinisesto (692) mostra invece un mutamento: le pitture sacre nelle chiese sono concesse, purché si sostituiscano i simboli con le raffigurazioni reali.

Nell'Oriente cristiano prende poi il via la delicata questione iconoclasta che non è possibile affrontare in questa sede in modo esauriente: mi limito ad accennare solo alcuni dei punti focali, utili alla causa delle immagini.

L'iconoclastia (dal greco *eikón* "immagine" e *kláo*, "spezzo") indica la pratica utilizzata per più di un secolo (730-843) di distruggere le immagini sacre⁵⁶. E' un periodo ancora non molto chiaro e molto complesso, anche a causa della distruzione sistematica delle opere ad essa favorevole operata dai vincitori⁵⁷. La controversia sulle immagini, non era del tutto nuova nell'oriente bizantino; iniziò ufficialmente nel 730, ma le basi erano già state messe nel 726, quando l'imperatore Leone III (717-741) si dichiarò contrario alla venerazione delle immagini e rimosse l'immagine di Cristo dalla porta della Chalke, nel palazzo imperiale⁵⁸. Inizialmente si vollero proibire solo soprattutto le immagini dell'Antico Testamento, successivamente anche quelle Cristologiche⁵⁹.

⁵⁴ Bernardi 2007, p. 54

⁵⁵ Ibid., p. 54

⁵⁶ Re 1999, pp. 171-173

⁵⁷ Ravegnani 2006, p. 79

⁵⁸ Della Valle 2007, p. 77

⁵⁹ Schatz 1999, p. 83

Le persecuzioni verso gli iconoduli continuarono e si inasprirono anche con il successore di Leone III Isaurico, il figlio Costantino V Coprónimo (741-775) che continuò l'opera iniziata dal padre, perseguitando i monaci, ultimo baluardo a difesa delle immagini. Costantino decise inoltre di consolidare la sua azione convocando un Concilio a Hieria nel 754, dove 338 vescovi, appartenenti solamente al patriarcato di Costantinopoli⁶⁰, condannarono la creazione e il culto dell'immagine, promulgando l'iconoclastia come dottrina ecclesiale della Chiesa d'Oriente⁶¹. Il concilio volle fregiarsi del titolo di ecumenico, ma risultò invece essere un sinodo acefalo in quanto non fu presente nessun patriarca (non vi parteciparono patriarchi orientali o delegati del Papa, inoltre anche la sede di Costantinopoli era vacante, con il patriarca Anastasi appena deceduto)⁶². Sappiamo che Costantino V distrusse le immagini con temi sacri all'interno della chiesa della Theotokos alle Blacherne, rimpiazzandole con una decorazione aniconica ricca di elementi floreali e animali⁶³

Con il Concilio di Hieria, l'iconoclastia fissava chiaramente le sue tesi: secondo il dogma cristiano in Cristo coesistevano in egual misura, la natura umana e la natura divina; rappresentando in un'immagine la sua rappresentazione umana o la sua rappresentazione divina, ci si sarebbe scontrati con due eresie del passato: monofisismo e nestorianesimo. Si affermò che un'immagine per essere considerata tale doveva avere la stessa sostanza di ciò che vi era raffigurato. In Questo modo l'immagine di Cristo risultava essere idolatrica⁶⁴. Il Concilio inoltre affermò che l'unica immagine di Cristo dovesse essere la forma eucaristica, mentre tutte le altre raffigurazioni non rappresentassero che un'anticipazione illegittima della realtà futura⁶⁵.

⁶⁰ Ibid., p. 84

⁶¹ Aubert 1995, pp. 80-81

⁶² Hertling 2001, p. 155

⁶³ Andaloro 1999, p. 186

⁶⁴ Bernardi 2007, p. 56

⁶⁵ Schatz 1999, p. 84

Tra gli iconoduli che reagirono con maggior vigore al nuovo culto iconoclasta si può citare Giovanni Damasceno, un teologo di origine siriana, che nel primo discorso della sua opera Difesa delle immagini sacre scrive:

“L'immagine è una copia che riproduce il modello originario avendo contemporaneamente anche una qualche differenza rispetto ad esso”⁶⁶.

Un'altra sua precisazione è quella che le immagini non devono essere adorate, ma esclusivamente venerate, in quanto l'adorazione è un gesto solamente divino⁶⁷.

Un affievolimento delle persecuzione e della distruzione delle immagini avvenne sotto il regno di Leone IV (775-780), figlio di Costantino V, anche grazie all'imperatrice consorte Irene, che dopo il 780, resse il trono imperiale con il figlio Costantino VI. Nel 784 scrissero al papa, Adriano IV, con l'intenzione di concilio ecumenico che ripristinasse il culto delle immagini sacre⁶⁸.

Il secondo Concilio di Nicea venne infine convocato nel 787, e vi parteciparono all'incirca 365 vescovi, di provenienza esclusivamente bizantino-costantinopolitana⁶⁹. Da Roma, come legati papali giunsero solamente due presbiteri⁷⁰. Durante il concilio si riaffermò la legittimità del culto delle immagini, in quanto le immagini fanno parte della tradizione della Chiesa⁷¹.

Viene inoltre affermato che:

“Noi manteniamo tutte le tradizioni della Chiesa, tramandate per iscritto quanto realmente, senza sostituirle con innovazioni. Una di queste tradizioni è la pittura di immagini sacre. Poiché essa si accorda con la tradizione del Vangelo, ci è utile per rafforzare la fede nella vera e non fittizia incarnazione della parola di Dio e per portarci così grande giovamento. [...] Pertanto noi definiamo con ogni

⁶⁶ Damasceno 1983, p. 38

⁶⁷ Bernardi 2007, p. 57

⁶⁸ Schatz 1999, p. 85

⁶⁹ Aubert 1995, p.82

⁷⁰ Schatz 1999, p. 85

⁷¹ Bernardi 2007, p. 58

*accuratezza e precisione che, come il segno della croce, degna di venerazione e dispensatrice di vita, anche le venerabili e santi immagini sacre, fatte di colori, tessere di un mosaico o di altro materiale corrispondente debbano essere poste nelle chiese, sugli oggetti di culto, sui paramenti liturgici, sulle pareti e sulle tavole, nelle case e sulle strade, a onore di Dio*⁷².

Durante il secondo Concilio di Nicea venne invalidato il concilio di Hieria in quanto non vi avevano partecipato il papa o suoi legati e i patriarchi orientali. Si separano due concetti fondamentali: per le immagini si sancisce la venerazione o proskynesis, mentre l'adorazione è riservata solo a Dio e a Cristo⁷³.

L'immagine quindi tornò ad essere un oggetto di venerazione, senza che il fedele ritorni nell'idolatria.

La questione iconoclasta non fu definitivamente superata con il secondo Concilio di Nicea, sotto il regno dell'imperatore Leone V l'Armeno (813-820) ci fu un ritorno all'iconoclastia. Ad esso rispose Teodoro Studita, asserendo che l'immagine cristiana rappresenta la persona raffigurata nell'icona, e non la sua natura.

Passo fondamentale lo troviamo inserito nella Patrologia Graeca:

*"Il modello archetipo non è nell'icona secondo la sua essenza, altrimenti anche l'icona si chiamerebbe archetipo e l'archetipo icona [...] piuttosto, il modello archetipo è presente nell'icona a causa della somiglianza alla persona"*⁷⁴.

La fine dell'iconoclastia avvenne definitivamente nell'843 grazie all'imperatrice Teodora co-reggente con il figlio Michele III, che depose il patriarca Giovanni Grammatico di fede iconoclasta per l'ortodosso Metodio. Nel marzo 843 venne convocato un sinodo che proclamò il ritorno del culto delle immagini e il definitivo trionfo dell'ortodossia⁷⁵.

⁷² Schönborn 1988, pp. 178-179

⁷³ Schatz 1999, p. 87

⁷⁴ Gambino 2000, p. 40

⁷⁵ Ravegnani 2006, pp. 89-90

Questo excursus storico, che analizza uno dei periodi più importanti, sia per l'impero bizantino, sia per la sacralità delle immagini, l'Occidente viene solo in parte toccato dalle vicende che divisero l'Oriente. In Occidente l'immagine assunse un significato diverso: l'immagine era una raffigurazione divina, che doveva essere finalizzata per comprendere il mistero di Dio e dei dogmi cristiani (Gregorio Magno e le sue lettere a Sereno di Marsiglia del 600 circa)⁷⁶.

In Oriente invece, l'immagine si caricò di un concetto, quello della rivelazione; se questo non viene tenuto in considerazione molte raffigurazioni diventano incomprensibili, perché svuotate della loro carica.

Con il Concilio Quinisesto l'immagine di Cristo doveva essere rappresentata realisticamente, doveva risaltare la sua forma umana e non quella simbolica, in modo tale da mostrare la verità. Con il secondo Concilio di Nicea venne stabilito che l'immagine dovesse esser venerata, non tanto come immagine, ma come soggetto: si venera la persona raffigurata nell'immagine⁷⁷.

Nell'arte dell'Occidente, l'immagine cristiana, era pensata per aiutare a cogliere, anche agli analfabeti o alle persone di bassa estrazione sociale, il messaggio salvifico che Dio, tramite gli apostoli, aveva annunciato per ognuno di noi⁷⁸.

⁷⁶ Bernardi 2007, p. 59

⁷⁷ Ibid., p. 66

⁷⁸ Ibid., p.67

CAPITOLO 3

LA COMPOSIZIONE DEI MODELLI ICONOGRAFICI MEDIOBIZANTINI

3.1: NASCITA E ORIGINE DELLA DECORAZIONE MEDIOBIZANTINA

La pittura del periodo macedone fu una delle più pure creazioni dello spirito ecclesiastico mediobizantino. Gli artisti bizantini per la resa delle figure si rifecero all'antica produzione classica, che permetteva loro di usare modelli plastici. La pittura monumentale classica di questo periodo, prese il posto della scultura a tutto tondo, che fu praticamente abbandonata durante la controversia iconoclastica. Ma non possiamo ancora dire se le applicazioni delle correzioni prospettiche del IX secolo furono una diretta trasmissione della teoria proveniente dal mondo greco, oppure di una rinascenza spontanea di questa sfera artistica.

L'elemento greco era solo uno dei numerosi fattori che andavano a comporre il nuovo sistema decorativo mediobizantino. Questo però giocò un ruolo molto importante, soprattutto per quanto riguarda la resa formale delle immagini. Ma la decorazione monumentale mediobizantina era soprattutto una concezione spirituale⁷⁹.

La concezione centrale del sistema poteva essere riassunta come l'identità dell'immagine con il suo prototipo. La realtà delle figure nel naos veniva concepita

⁷⁹Concina 2002, p. 159

attraverso un realismo che poteva esser definito magico. Questo realismo doveva trarre le sue origini nella scultura idolatrica, che fece le sue prime apparizioni nell'arte religiosa dell'ellenismo orientale, probabilmente dei Parti, o più in generale nell'arte iranica. L'origine della frontalità ieratica, come unico modo per rappresentare una presenza sacra, sembrerebbe provenire dai territori mesopotamici o Iraniani. Una delle prime rappresentazioni in pittura di figure sacre raffigurate frontalmente, si trovano, non a caso, lungo l'Eufrate, ai confini con la Mesopotamia, nella città di Dura Europos. L'elaborazione del modello antico, l'arte sacra dell'impero dei Parti, venne inserita nella cosmologia spaziale della chiesa bizantina⁸⁰.

Questo si sviluppò da una teoria rappresentativa che si approfondì a partire dal periodo iconoclasta. Il fattore greco e quello orientale, furono le principali fonti del sistema mediobizantino. Quando, nel IV secolo, le chiese cristiane vennero per la prima volta decorate con immagini monumentali, gli elementi caratterizzanti provenivano anche da altre sfere. Gli schemi, che si svilupparono dalla produzione musiva pavimentale, attraverso la rappresentazione d'immagini sceniche, furono applicati alle volte, alle navate, alle cupole, o alle absidi, come nei mosaici delle chiese romane di Santa Costanza, Santa Maria Maggiore e Santa Pudenziana. Ma il semplice mosaico o l'affresco erano solo una parte della decorazione; erano elementi secondari che s'inserivano in un articolato sistema architettonico e plastico. Le due principali pareti della navata, che dopo l'abside, conservavano la maggior parte delle decorazioni, erano indipendenti l'una con l'altra, come le facciate di due chiese diverse. L'architettura aperta della basilica non permetteva una connessione formale tra le due opposte pareti. Nessun elemento permetteva all'osservatore di rendersi conto che le due pareti fossero il confine di uno spazio chiuso. Niente lo induceva a guardare da una parete all'altra; egli seguiva il semplice

⁸⁰Demus 1976, p. 43-44

andamento narrativo delle immagini frammentarie. Questa successione lo guidava nella parete sinistra da ovest verso est e poi sulla parete destra da est verso ovest⁸¹.

Nel corso del V secolo si sviluppò l'uso di nuovi principi decorativi. Le semplici sequenze di scene storiche iniziò a trasformarsi, dando vita a nuove concezioni più complicate, comprendendo ad esempio le rappresentazioni del Nuovo e del Vecchio testamento⁸².

Le figure disposte ai lati opposti della navata vengono così collegate e messe in relazione tra loro, in modo da rispecchiare la narrazione delle scene raffigurate. Il mosaico copre la maggior parte della superficie piana. Le articolazioni architettoniche e plastiche, i rilievi sulle pareti, scompaiono e una nuova articolazione è introdotta sulla superficie mosaicata. Tutte le pareti e le volte che non erano decorate con raffigurazioni sceniche, erano abbellite con cornici o composizioni ornamentali. Nei pannelli figurativi i corpi diventano più grandi e meno impacciati, si arricchiscono di nuovi particolari e di nuove ambientazioni paesaggistiche. Le figure nell'abside iniziano a dominare sull'interno della basilica. L'osservatore è guidato da figura a figura da movimenti ritmici. La cupola, per esempio, è ora concepita come un'unità omogenea e allo stesso tempo connessa con il resto della decorazione.

Gli apostoli nel battistero Neoniano a Ravenna sono rappresentati come grandi figure che camminano intorno alla cupola in due file opposte, guidati da San Pietro e San Paolo. Se si guarda la scena da un punto di vista mediobizantino, la decorazione della cupola risulta essere scarna e inconsistente. Tra gli apostoli ci sono dei candelabri floreali ornamentali che non hanno nessuna interpretazione iconografica. Non c'è nessuna connessione formale tra gli apostoli e il medaglione con il Battesimo di Cristo posto sulla sommità della cupola che è fissato come un emblema, in un'elaborata cornice che richiama un mosaico pavimentale antico. La scala è differente e il medaglione è separato dagli apostoli. L'intero sistema

⁸¹Lowden 2012, pp. 138-139

⁸²Beckwith 1993

decorativo della cupola non è altro che una ripresa di un sistema decorativo parietale di una basilica, che include anche le arcate della navata. Il V secolo è ancora vincolato alla decorazione basilicale. Per decorare la sommità di una cupola, venivano adattate le decorazioni delle navate delle basiliche, con conseguenti difficoltà di adattamento, che sono ancora visibili⁸³.

Durante il VI secolo questo sistema venne perfezionato. Il battistero degli Ariani a Ravenna era un primo passo verso una decorazione più funzionale. Le raffigurazioni di palme prendevano il posto dei candelabri tra gli apostoli, che erano sempre guidati da Pietro e Paolo, che convergevano verso il simbolo dell'Hetimasia, che dava alla processione un nuovo significato. Nessun monumento sopravvissuto di V secolo poteva essere guardato come un diretto prototipo basilicale delle cupole dei due battisteri. Ma la decorazione della navata di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, datata più di mezzo secolo dopo rispetto al battistero Neoniano, dava in parte l'idea del prototipo che doveva essere stato utilizzato come guida. I mosaici sono di VI secolo e, seppur in parte mutilati, offrivano il più consistente esempio di una decorazione funzionale di un interno basilicale⁸⁴. Due lunghe file di figure maschili da una parte e femminili dall'altra sono rappresentate nelle due opposte pareti della navata in una processione cerimoniale verso l'altare, dove la Vergine e Cristo sono seduti in trono a ricevere i loro omaggi. Questi martiri e sante donne che partono simbolicamente da Classe per Ravenna muovendosi verso il centro dell'abside, e incarnando l'unità ritmica formale delle colonne e delle arcate con la loro processione. Le figure statuarie dei profeti, tra le finestre, accentuano questo ritmo. La decorazione musiva di VI secolo si era finalmente fusa insieme alle altre tecniche decorative, ancora occasionalmente usate singolarmente come decorazioni durante tutto il V secolo. Gli elementi plastici non erano più utilizzati e rimanevano solo come articolazioni architettoniche. L'intero muro era ricoperto da mosaici. Le scene della vita di Cristo, disposte sopra le finestre, illustravano un primo sistema di piccole immagini narrative. Erano collocate in due cicli iconografici

⁸³ Lazarev 1981, p. 134

⁸⁴ Rizzardi 2011, pp. 88-89

opposti, dove il primo illustrava la vita e i miracoli di Cristo⁸⁵, e il secondo, la sua Passione. Entrambi seguono la sequenza direzionale della chiesa, verso est.

Non ci sono decorazioni di VI secolo meglio preservate di un edificio a pianta centrale paragonabili a quelle del decoro longitudinale di Sant'Apollinare Nuovo. Quello che conosciamo della decorazione del complesso dei Dodici Apostoli a Costantinopoli non chiarisce l'evoluzione di epoca giustiniana di questa tipologia d'edificio. Per capire i nuovi sviluppi decorativi delle chiese a pianta centrale durante il VI secolo, dobbiamo analizzare piccoli monumenti provinciali o decorazioni frammentarie⁸⁶. Di questo gruppo l'esempio più importante è la chiesa di San Vitale a Ravenna, dove solo la decorazione musiva del presbiterio è stata completamente preservata. Non c'è nessuna unità compositiva nel sistema decorativo, nessuna uniformità nella dimensione delle figure, o degli altri motivi, a causa delle differenti dimensioni dei pannelli in cui sono inserite le figure. Lungo tutta la decorazione si trovavano una gran quantità di motivi floreali, che indicavano la volontà degli artisti di decorare l'architettura e non l'intenzione di creare, attraverso un sistema pittorico, una visione religiosa attraverso le immagini⁸⁷. Questi motivi sono delle reminiscenze delle decorazioni ellenistiche. Il loro utilizzo si inseriva nella fase, politica e culturale, della *Renovatio* ideale dell'Impero Romano.

Le poche cose che conosciamo sulla decorazione bizantina, nel VII e nel primo VIII secolo, sembrano riprendere il sistema giustiniano.

Ma una nuova tendenza, già presente nei secoli precedenti, sembrava emergere più chiaramente nel corso della fine del VI, durante il VII, e nei primi anni dell'VIII secolo: questa era l'idea della rigida frontalità come espressione della solenne presenza di personaggi sacri e, la possibilità di mettersi in relazione con loro, attraverso le immagini. Le figure dei mosaici di Sant'Apollinare in Classe sembrano rinunciare ai piccoli movimenti, per preferire una rigida frontalità, anche se inserite in rappresentazioni sceniche. Una cosa simile si poteva trovare anche

⁸⁵ Ibid., 90

⁸⁶ Demus 1976, pp. 48-49

⁸⁷ Rizzardi 2011, p. 131

nelle figure di VII secolo della chiesa di San Demetrio a Salonicco. Questa “sacra” frontalità doveva avere un ruolo molto importante nella decorazione bizantina di quel periodo. Le vecchie composizioni narrative che sopravvivono fino all’epoca giustiniana sono, alla fine, rotte da una nuova rigidità. Una nuova arte focalizzata sul linearismo si sviluppa in sostituzione delle decorazioni parietali antiche. Le nuove raffigurazioni austere e frontali erano destinate a diventare un importante fattore della composizione decorativa post-iconoclasta. Ma questi nuovi elementi non sono abbastanza sviluppati da creare un nuovo sistema decorativo. Il VII e l’VIII secolo non producono un nuovo impeto per la creazione di una nuova unità formale. Questo periodo continuava a vivere nel passato, ancora sotto l’eredità iconografica e artistica dell’età giustiniana, che poco a poco si stava trasformando. L’influenza dei nuovi elementi fu a primo impatto negativa, ma servì a rompere i sistemi decorativi precedenti⁸⁸.

L’avvento dell’iconoclastia ruppe del tutto queste reminiscenze della tradizione, pulendo il terreno per una nuova partenza. In questo periodo non scomparve tutta l’attività artistica, furono messe al bando solo le rappresentazioni di tipo religioso: le altre attività, come la decorazione degli edifici con soggetti profani o l’abbellimento delle chiese con motivi zoomorfi o floreali proseguì, venendo anzi, intensificata. Per questi nuovi schemi gli artisti iconoclasti s’ispirarono a due modelli: la secolare arte dell’antichità e l’arte non rappresentativa dell’Iran e della prima epoca islamica. La maggior parte delle decorazioni di quest’epoca è andata distrutta, ma in parte è possibile ricostruirla grazie alle fonti letterarie⁸⁹. Questi elementi orientali ed ellenistici hanno creato una delle più belle decorazioni architettoniche del periodo: la Grande Moschea degli Omayyadi di Damasco, le cui decorazioni risalgono ai primi decenni dell’VIII secolo⁹⁰. Mai prima d’ora questi contrastanti elementi furono portati così vicini l’uno all’altro, arrivando quasi a perdere il loro carattere originale. L’arte che produsse questi mosaici non era ibrida: era una sintesi della sfera della decorazione

⁸⁸Beckwith 1993, pp. 236-237

⁸⁹Talbot-Rice 1966, p.64

⁹⁰Hattstein&Delius 1986, p. 155

non realistica e dell'arte non rappresentativa. Gli influssi iconoclasti apportarono delle modifiche anche agli schemi delle decorazioni sacre: l'unico soggetto religioso permesso in questo periodo fu la croce. In qualche caso la croce rimpiazzava le figure preesistenti, specialmente quelle di Cristo e della Vergine nell'abside. La croce, riccamente decorata s'inseriva perfettamente nelle grandi nicchie dorate delle absidi bizantine. Le tessere color oro, che servivano a far risplendere di luce le chiese, iniziarono a ricoprire tutte le superfici verticali e curve degli edifici di culto. L'oro, brevemente, acquistò un supremo valore coloristico e di potere. Fu in questo periodo, e in questa maniera, che le chiese furono convertite in scrigni dorati, pronte a ricevere i nuovi schemi che stavano per essere creati con la fine della controversia iconoclasta.

Quando l'arte figurativa a scopo religioso fu nuovamente incoraggiata e resa possibile, le prime rappresentazioni a essere ammesse nelle chiese furono figure isolate, rimanendo per molto tempo gli unici elementi figurativi nelle decorazioni post-iconoclastiche. La Vergine nell'abside, Cristo e gli angeli nella cupola, gli apostoli, i profeti e i santi nel naos e altre rappresentazioni simboliche come l'Hetimasia, divennero gli elementi chiave della decorazione di IX secolo. Le rappresentazioni sceniche, ad eccezione dell'Ascensione e della Pentecoste nella cupola erano ancora escluse. Il ritorno al culto delle immagini incentrava sul ritratto il nuovo schema iconografico. La figura della Vergine riprese il suo posto nella decorazione dell'abside principale, sostituendosi alla croce, come si può vedere nella chiesa della Koimesis di Nicea, simbolo del trionfo delle immagini sull'iconoclastia.

Nel nuovo sistema decorativo l'accento era posto sull'idea della Trinità e la sua relazione con l'Incarnazione e il ruolo della Theotokos, la madre di Dio. Un esempio di questa nuova fase decorativa sono i mosaici dell'abside della chiesa di Santa Sofia a Salonicco dove è rappresentata la Vergine in trono (FIG.1). Questi mosaici, insieme a quelli della cupola, dove era rappresentata l'Ascensione, erano datati alla fine del IX secolo. Secondo Demus, il mosaico dell'abside con la Vergine è

probabilmente più antico e sarebbe la testimonianza di un breve periodo iconofilo sotto l'imperatrice Irene (797-802) alla fine dell'ottavo secolo⁹¹. La scena nella cupola, con la rappresentazione dell'Ascensione anziché del Pantokrator, sembra più arcaica delle figure nell'abside anche se di epoca successiva. Questo a sottolineare probabilmente la situazione provinciale di Salonicco in quanto il nuovo schema, con la raffigurazione di Cristo dominatore di tutte le cose, non aveva ancora trovato posto nel sistema decorativo di questa chiesa. Nell'immagine della Vergine nell'abside le idee sulla correzione prospettica non sono ancora presenti, mentre nella decorazione della cupola, era quasi completamente sviluppata la correzione prospettica tipica del periodo mediobizantino. La strana figura del Cristo rappresentata seduta al centro della cupola (FIG.2) appare chiaramente all'osservatore e non in maniera distorta.

Le decorazioni di Nicea e di Salonicco non sono completamente conservate e non mostrano caratteri di omogeneità. Non abbiamo, in effetti, una completa ed omogenea decorazione per le chiese di IX e primo X secolo.

Si stava sviluppando un modello architettonico dove l'oro era l'elemento prevalente nelle zone più alte dell'edificio e le pareti erano decorate con marmi multicolorati, che servivano inoltre a spezzare la decorazione musiva. Ci fu un'importante cambio di ruolo del mosaico nella decorazione dell'insieme: l'elemento che nel sistema decorativo giustiniano era destinato a ricoprire l'intero interno del luogo liturgico con varie forme e colori, adesso diventava grazie anche all'influenza dell'iconoclastia, l'elemento più importante dell'interno della chiesa, anche se frammentato dall'architettura⁹².

La prima decorazione delle chiese bizantine di epoca macedone si sviluppò ponendo le basi per i nuovi modelli che vennero utilizzati nei secoli seguenti⁹³. Le singole figure che erano inserite nel naos erano riconfermate, nella nuova iconografia, come icone di magico realismo. Il passo successivo fu quello di

⁹¹Demus 1976, p. 53

⁹²Lazarev 1981, p. 131

⁹³Concina 2002, pp. 162-163

includere, in nuove scene, diverse figure, non tanto per creare delle composizioni vere e proprie dal carattere narrativo, quanto per sottolineare attraverso queste figure la verità dogmatica, come nelle scene dell'Ascensione o della Pentecoste. Nacquero nuove immagini simboliche in corrispondenza a determinate scene. Alcune scene si ridussero a rappresentazioni frammentarie e simboliche, come nel caso della Deesis, che era generalmente raffigurata con l'uso dei tre medaglioni, che mostravano in fila le teste di Cristo, della Vergine e di Giovanni Battista.

Le composizioni delle cupole, con le scene dell'Ascensione e della Pentecoste, potrebbero aver avuto dei precedenti con decorazioni della prima epoca bizantina e cristiana. Per queste raffigurazioni non si sarebbe dovuto cercare però nella capitale, dove, ad esempio, la cupola della chiesa di Santa Sofia era decorata con elementi che richiamavano l'architettura, ma nei territori cristiani più orientali. Le cupole delle chiese palestinesi erette sopra i luoghi, in cui secondo la tradizione erano avvenute l'Ascensione e la Discesa dello Spirito Santo, molto probabilmente accoglievano scene musive che richiamavano a questi due eventi. Le immagini su queste cupole, come ricostruito dalle iscrizioni e dalle piccole ampolle palestinesi dei pellegrini, dovevano rappresentare, quanto più fedelmente, questi eventi proprio nei luoghi in cui erano avvenuti.

Il sistema decorativo austero di IX secolo non poteva rimanere immutato per lungo tempo. La rinascita dell'ellenismo, che fece la sua apparizione nelle illustrazioni miniate dei manoscritti, si estese anche ad altre sfere artistiche, portando schemi, più flessibili e animati, per un programma decorativo che sembrasse più umano e comprensibile⁹⁴. Soprattutto gli elementi greci, dal X secolo, iniziarono a trasformare la rigida austerità della decorazione: la tendenza principale fu quella di connettere le semplici figure attraverso soluzioni ottiche, per poi, infine, realizzare rappresentazioni sceniche sotto forma d'icone delle feste⁹⁵. Questi schemi gradualmente si arricchirono a loro volta con la crescita del numero delle rappresentazioni sceniche, che crebbero durante l'XI e il XII secolo. Nel complesso

⁹⁴Cutler&Nesbit 1986, pp. 113-115

⁹⁵Velmans 2006, 103

monastico di Hosios Lukas, datato ai primi anni dell'XI secolo, troviamo quattro immagini delle festività nel naos, nella Nea Moni di Chios, datata metà XI secolo, otto, mentre a Dafni, della fine dell'XI secolo, tredici. Il numero delle scene, collocate invece nel narthex delle tre chiese, mostra un incremento parallelo. Allo stesso tempo la rappresentazione di singole figure diminuì (150 figure circa a Hosios Lukas, meno di 50 a Dafni)⁹⁶.

Hosios Lukas mostra il più rigido sistema iconografico di tutti i monumenti sopravvissuti: la disposizione dei mosaici è perfettamente simmetrica con l'asse est-ovest della chiesa. Anche gli elementi delle scene secondarie, nelle zone meno importanti dell'edificio, sono in relazione con quest'asse. Le due cappelle ai lati dell'abside principale esprimono un'importante principio: Cristo è presentato come la fine e il compimento della Chiesa ebraica e come l'inizio di quella cristiana. I mosaici delle due cappelle sono un piccolo programma elaborato dell'insieme, ma i particolari mostrano quanto intricato e complesso il programma fosse in generale⁹⁷.

Lo schema contiene figure che sembrano provenire da reminiscenze della prima epoca bizantina, e si possono sicuramente definire arcaiche, da un punto di vista dell'XI secolo⁹⁸.

Appartenevano a questo gruppo, originalmente, quattro immagini tratte dal Vecchio Testamento: nella cappella sud (FIG.3) si possono trovare le scene di Daniele nella fossa dei leoni e i tre fanciulli di Babilonia (FIG.4). Queste due immagini dovevano simbolicamente prefigurare la Resurrezione di Cristo. Possiamo supporre che le due scene della cappella nord (oggi perdute) fossero due prefigurazioni della sua Passione, con immagini di Melchisedec e di Abramo, che simbolicamente erano un richiamo del suo sacrificio⁹⁹. Simile a questo caso, il parallelismo fu creato con le scene della Crocifissione e dell'Anastasis nella sezione

⁹⁶Demus 1976, p. 56

⁹⁷Lazarev 1981

⁹⁸Beckwith 1993

⁹⁹Demus 1976, p. 57

ovest del narteca¹⁰⁰. In altri cicli dell'XI secolo, la connessione tra scene del Vecchio e Nuovo testamento era rilevata solo da figure singole o da medaglioni; in Hosios Lukas questo tema viene trattato esplicitamente come nei primi schemi paleocristiani¹⁰¹.

L'elemento caratterizzante nel programma decorativo di Hosios Lukas non è né l'arcaismo delle sue scene né il suo significato teologico ma il suo carattere provinciale e soprattutto monastico, che viene illustrato dalla raffigurazione di un gran numero di santi che erano venerati localmente. Queste figure ricordano che, Hosios Lukas, pur essendo una fondazione imperiale, era un monastero molto distante da ogni centro urbano. Il suo carattere monastico e "rustico" era chiaramente manifestato nello stile della decorazione. L'intero complesso è pervaso da uno spirito di austerità monacale, particolarmente chiara nei colori. Lo stile della decorazione del narteca di Hosios Lukas è più flessibile e intimo, ed è una conseguenza delle dimensioni minori dell'area del complesso. Gli artisti che vi lavorarono mostrano una sensibilità maggiore e probabilmente dovevano provenire da Costantinopoli. Le scene della Crocifissione e dell'Anastasis, entrambe collocate su basse lunette piane, mostrano un audace disegno con curve espressive e gestualità. Le curve del corpo di Cristo nella Crocifissione (FIG.5) producono una tensione che nel naos era colmata dalla curvatura delle nicchie¹⁰². I colori nei mosaici del narteca sono più leggeri rispetto a quelli nel naos, ma non perdono la severa dignità che sembrava essere una nota peculiare delle decorazioni dei primi anni dell'XI secolo¹⁰³.

Il complesso della Nea Moni di Chios mostra un nuovo sviluppo decorativo. Come Hosios Lukas era una fondazione imperiale, ma i suoi mosaici sono di una generazione successiva rispetto a quelli di monastero della Focide. Chios, isola del mar Egeo era più vicina alla capitale, e i maestri che vi lavorano provenivano molto

¹⁰⁰Kartsonis 1986, p. 216

¹⁰¹Bettini 1939, p. 42

¹⁰²Ibid., p. 43

¹⁰³Lazarev 1981, p. 132

probabilmente da Costantinopoli¹⁰⁴. La piccola chiesa non aveva un vero e proprio transetto, solo piccole nicchie, mostrando un sistema più semplice soprattutto se si guardano i cicli secondari di singole figure o medaglioni. Dal punto di vista architettonico è molto particolare: essendo di forma ottagonale, la cupola (che è andata distrutta) poggia su otto nicchie anziché quattro¹⁰⁵. Il naos è una creazione unica, un esempio unico dell'architettura e della decorazione mediobizantina. Ma nella sua originalità, è una realizzazione dell'idea di un interno omogeneo centralizzato, simmetrico, ricoperto da marmi multicolori e con le volte scintillanti ricoperte d'oro. Le nicchie, quattro in asse e quattro negli angoli, sono decorate con scene cristologiche. Le quattro nicchie d'angolo sono strette e profonde e la loro composizione deve aver presentato più di qualche difficoltà per gli artisti. Le nicchie dell'asse sono più ampie e spaziose e contengono le immagini delle quattro grandi feste: Natività, Battesimo, Crocifissione e Anastasis. In queste scene comparvero un più ampio numero di figure, alcune delle quali non erano necessarie da un punto di vista iconografico, come gli spettatori nell'immagine del Battesimo. Inoltre gli elementi paesaggistici giocavano un ruolo molto importante. Le icone sono ricche non solo nei contenuti ma anche nei colori. Alcuni elementi, come San Giovanni Battista nella scena del Battesimo, Salomone e il Battista nell'Anastasis o il centurione nella Crocifissione, mostrano che gli artisti dovessero avere ben chiari i canoni prospettici, tipici della decorazione mediobizantina di XI secolo. La composizione è animata anche da medaglioni con i principali santi e monaci¹⁰⁶.

I resti di altre decorazioni della metà dell'XI secolo aggiungono altri elementi molto interessanti; la decorazione della chiesa di Santa Sofia di Kiev, eseguita prima del 1054, deve esser stata realizzata usando come modello quella della Nea Moni di Chios¹⁰⁷.

¹⁰⁴Mouriki 1985, p. 45

¹⁰⁵Matthiae 1964, 12

¹⁰⁶Ibid., p.13

¹⁰⁷Concina 2002, p. 174

Anche i mosaici di Dafni, un'altra fondazione regia, illustrano uno sviluppo successivo nel quale le considerazioni decorative dello spazio sono diventate più importanti che il principio di successione gerarchico¹⁰⁸.

Scene meno importanti come la nascita della Vergine o l'Adorazione dei Magi sono collocate sopra la Crocifissione e la Resurrezione, lungo le pareti del transetto. Una nuova tendenza narrativa si vede nel ciclo mariano del narcece: due scene consecutive, l'Annuncio ad Anna e il messaggio in sogno a Gioacchino, sono fuse in un'unica composizione continua. Gli elementi di derivazione ellenistica, che erano stati soppiantati dalla frontalità orientale per almeno cinque secoli, fanno il loro ritorno in una nuova ondata di ellenismo. L'ideale di eleganza ellenistica rimpiazza gradualmente le composizioni ieratiche. L'originale fervore degli iconoduli ha trionfato; la nuova arte sta lasciando gli ambienti monacali in favore dei cicli ellenistici di corte. I mosaicisti dimenticarono di essere al servizio dei monaci, diventando artisti versatili¹⁰⁹.

¹⁰⁸Lowden 2012, pp. 251-253

¹⁰⁹Demus 1976, p. 58

3.2: LA FASE CLASSICA DEL SISTEMA DECORATIVO MEDIOBIZANTINO

Solo ultimamente si è iniziato a considerare il monumento ecclesiastico come un complesso lavoro artistico. Le qualità formali di ogni immagine, la struttura di ogni figura, sono diventate alla fine gli aspetti di principale interesse. Nell'arte bizantina le chiese, soprattutto per quelle concepite nel periodo classico mediobizantino, assumevano il significato simbolico di un microcosmo; tutto era collegato, tutto aveva un suo perché, una determinata posizione¹¹⁰. Se si consideravano le scene come lavori isolati, le decorazioni monumentali bizantine perdevano parte del loro valore essenziale¹¹¹. Queste non erano create come figure indipendenti: la principale preoccupazione dei creatori (soprattutto a livello teologico) era quella di creare un rapporto armonico tra le immagini, la loro cornice architettonica e il loro osservatore¹¹². Nel caso della decorazione delle chiese, le singole scene fanno parte di un organico e difficilmente indivisibile insieme, costruito per far risaltare certi principi fissi. Nel periodo classico dell'arte mediobizantina, ovvero dalla fine del IX alla fine dell'XI secolo, questi principi sembrano formare un insieme consistente, nel quale certe caratteristiche sono permesse e quasi necessarie, mentre altre, considerate non obbligatorie o non in relazione, non sono presenti. Questo sistema decorativo, non strettamente formale, era composto più dal suo significato teologico che da quello artistico¹¹³. Ma l'aspetto, iconografico e formale, non era altro che un diverso modo per sottolineare un singolo principio, che doveva esser definito. Questa relazione tra le immagini era sicuramente più forte nell'arte medievale bizantina rispetto a quella occidentale. La completa realizzazione dello schema formale iconografico

¹¹⁰ Demus 1976, p. 3

¹¹¹ Beckwith 1993, p. 232

¹¹² Demus 1976, p. 3

¹¹³ Lazarev 1981, pp. 128-129

permetteva all'osservatore di entrare in contatto con le immagini, di vederle nella loro potente interezza. L'arte religiosa bizantina aboliva tutte le chiare distinzioni tra il mondo della realtà e quello dell'apparenza. Gli esempi più vicini alla realizzazione di questo principio sono le decorazioni musive dei grandi complessi monastici sorti nel corso dell'XI secolo¹¹⁴.

Quello che appare in particolar modo è il limitato repertorio d'immagini, che viene riproposto in ogni singola chiesa. Ma a Bisanzio esisteva anche un'altra corrente decorativa, che non trovava espressione nella pittura monumentale ma si ispirava soprattutto alla letteratura religiosa popolare, a volte allegorica, come si vede nelle decorazioni dei salteri o delle composizioni liturgiche¹¹⁵. Poche libertà erano lasciate agli artisti che adornavano, con pitture ieratiche, le chiese bizantine del periodo centrale. Agli occhi di un osservatore occidentale, le immagini bizantine non avrebbero suscitato lo stesso tipo di emozione che invece avrebbero suscitato in un Romano¹¹⁶. Il punto d'interesse era piuttosto la combinazione dei singoli elementi della decorazione, la relazione tra questi e la loro relazione nell'insieme. Solo così potremmo capire il risultato della decorazione monumentale bizantina¹¹⁷. Le singole figure erano più o meno standardizzate dalla tradizione, il problema per i teologi e per gli artisti era quello di costruire uno schema intero. Questo non solo per il contenuto delle figure, ma anche per la loro qualità formale; in questi schemi decorativi tutte le parti erano visibili all'osservatore: gli artisti dovevano rappresentare la formula centrale della teologia bizantina, il dogma cristologico, insieme con la sua implicazione nell'organizzazione rituale della liturgia bizantina.

Tutte le immagini dovevano essere in relazione con il dogma centrale¹¹⁸: la rappresentazione di Cristo nei suoi diversi aspetti, della Vergine, degli angeli, dei profeti, degli apostoli e dei santi seguiva una precisa disposizione gerarchica all'interno del microcosmo tipico della chiesa bizantina. I cicli storici e i soggetti

¹¹⁴ Ibid., p. 129

¹¹⁵ Talbot-Rice 1966, p. 45

¹¹⁶ I bizantini si ritenevano Romani, definendosi così per tutta la loro storia. Fino al XV secolo per indicare l'Impero Bizantino si utilizzava il termine di Rhomania. Ravegnani 2006, p. 7

¹¹⁷ Demus 1976, p. 4

¹¹⁸ Concina 2002, p. 159

tratti dal Vecchio odal Nuovo testamento, dagli Apocrifi o da altre Sacre Scritture, erano inseriti in questo sistema gerarchico, non per il loro indipendente valore narrativo, quanto per il ruolo di della testimonianza in relazione alla verità del dogma centrale¹¹⁹. Ogni singola figura era pensata in questo senso e l'arte pittorica mediobizantina si sviluppava come dottrina in connessione con il dogma cristologico. Questa dottrina si era sviluppata durante la controversia iconoclastica dell'VIII e del IX secolo. La relazione tra il prototipo e l'immagine è analoga a quella che esiste tra Dio padre e Cristo, suo figlio. Questo processo di emancipazione dell'immagine "santificò" la stessa come archetipo. Il prototipo, in accordanza con le idee neoplatoniche, diventò quasi necessario¹²⁰.

Uno dei punti su cui si scagliarono con maggior vigore gli iconoclasti durante la controversia delle immagini fu l'impossibilità di rappresentare Cristo: ogni sua rappresentazione avrebbe raffigurato solo la sua natura umana, cadendo nell'eresia del Nestorianesimo. Rappresentando invece le sue due nature, si sarebbe corso il rischio di cadere nell'eresia del monofisismo. Ma con il ripristino del culto delle icone, gli iconoduli ritornarono a rappresentare immagini sacre: non solo era di nuovo possibile raffigurare Cristo (senza cadere in qualche eresia) ma lo si sarebbe rappresentato nella sua incarnazione. Questa non sarebbe potuta esser raffigurata se non completa, percependo Gesù sotto forma di uomo. Il fatto che un'immagine di Cristo poteva esser creata, forniva una prova della reale e completa incarnazione. Una sua raffigurazione dipinta diventava una reale testimonianza della sua incarnazione, proprio come la liturgia della Settimana Santa era una riproduzione della sua Passione¹²¹.

Tre principali idee emergono da questo ragionamento sulla dottrina delle immagini, diventando di vitale importanza per tutta la storia dell'arte bizantina:

- L'immagine, se creata nella "giusta maniera", era una magica figura del prototipo in relazione con esso.

¹¹⁹ Ibid., pp. 5-6

¹²⁰ Lazarev 1981, p. 130

¹²¹ Bernardi 2007, pp. 56-57

- La rappresentazione di una sacra persona è una valevole forma di venerazione.
- Ogni immagine ha un suo posto in una gerarchia, evoluta e chiara¹²².

Per avere questa magica identità con il prototipo, l'immagine doveva essergli simile: doveva avere i caratteri delle Sacre Persone e le fonti utilizzate dovevano essere autentiche. In caso di rappresentazioni sceniche, si sarebbero dovute utilizzare le Sacre Scritture. L'osservatore doveva percepire un verismo astratto, governato da un'iconografia sacra, fissata da regole precise. Per la rappresentazione di singole figure, il verismo dei ritratti doveva esser riferibile a caratteristiche fisiche, uno schema generale e una forma naturale. Le rappresentazioni narrative e sceniche, invece, dovevano essere plausibili con le azioni che queste stavano raffigurando¹²³.

La seconda idea riguardava la venerazione delle immagini; queste non erano astratte, dovevano essere in relazione con l'osservatore. Poter percepire la sua identità magica era possibile solo dal fedele. Era proprio questo particolare che distingueva l'icona dall'idolo. Per stabilire una relazione con l'osservatore, e ricevere la sua venerazione, l'immagine deve essere visibile, comprensibile, facile da riconoscere e facilmente interpretabile¹²⁴. Le figure singole dovevano essere identificate chiaramente, o con attributi agiografici o attraverso delle iscrizioni. Queste dovevano essere raffigurate frontalmente, in modo tale da relazionarsi nel miglior modo possibile con l'osservatore. Nelle scene narrative, che potevano altresì essere accompagnate da un'iscrizione, i particolari non dovevano sviare dal tema principale della raffigurazione. Le figure principali di norma dovevano occupare la maggior parte della scena, e le azioni che esse compivano dovevano essere chiaramente decifrabili. Le diverse figure erano inserite in gruppi diversi, chiaramente visibili all'occhio e all'anima dell'osservatore. Lo schema compositivo

¹²² Demus 1976, pp. 6-7

¹²³ Ibid., p.7

¹²⁴ Beckwith 1993, p. 235

che meglio rispondeva a queste necessità era quello della rappresentazione simmetrica¹²⁵. Il modo più naturale per raffigurare una relazione tra due o più personaggi su una superficie piana era di rappresentarli in un severo profilo¹²⁶; in questo modo le figure sarebbero state faccia a faccia e il loro aspetto e i loro gesti avrebbero fatto capire l'intento. Ma questo avrebbe alterato la loro relazione con l'osservatore. Nelle scene più importanti, come l'Annunciazione o il Battesimo, la Trasfigurazione e le altre scene del dodekaorton, le figure più importanti sono tutte rappresentate frontalmente¹²⁷. Ma per altre scene, dove l'azione era il tema principale, questo risultava impossibile. In casi come questi, o per i personaggi minori nelle scene principali, gli artisti bizantini cercarono attraverso degli espedienti di ovviare al problema¹²⁸. Venne introdotta la raffigurazione a tre quarti, combinando tutte le attitudini (azione, profilo, attitudine, rappresentazione sacra, frontalità); questo divenne il principale modo per rappresentare le persone nell'arte bizantina. Ciò permetteva di esprimere l'azione, la relazione tra i personaggi, e soprattutto porsi con l'osservatore frontalmente. Con queste iconografie le figure rappresentate in rigido profilo perdevano ogni collegamento con l'osservatore: conseguentemente nell'arte ieratica delle icone, questa particolare raffigurazione fu utilizzata solo per le persone malvagie, per le forze del male come Satana durante le tentazioni, o Giuda Iscariota durante l'ultima cena e il tradimento. Dal punto di vista realizzativo, i maestri bizantini disegnavano solo mezza parte del viso, con un solo occhio. Questo rendeva la figura illeggibile all'osservatore, che non riusciva a vedere l'anima della persona¹²⁹. Le figure maligne non dovevano ricevere venerazione dall'osservatore, e non doveva sembrare che queste lo stessero osservando: la teoria iconografica e la paura del maligno andavano a braccetto. Questi aggiustamenti servivano a mostrare contatto e salvare le figure dal sembrare singoli personaggi. Si cercò quindi di mostrare la relazione tra le figure in modo tale da non farle sembrare immagini di singoli personaggi. Questo avveniva anche nel

¹²⁵Velmans 2009, p. 32

¹²⁶Demus 1976, p. 8

¹²⁷Lazarev 1981, p. 132

¹²⁸Demus 1976, p. 8

¹²⁹Ibid., p.9

rappresentare scene narrative in collegamento tra loro e per stabilire una relazione di continuità con la scena seguente¹³⁰.

Nella decorazione monumentale gli artisti bizantini, per ovviare al problema, realizzarono queste scene all'interno di nicchie o su superfici curve. Qui le figure riuscivano ad essere rappresentate con il viso completamente visibile, sia in posizione frontale che di tre quarti. Disposte su lati opposti della curvatura, all'osservatore sembravano esser rappresentati frontalmente. Gestii, movimenti limitati e non vistosi erano sufficienti a creare un contatto con l'osservatore. Una gran parte dello sfondo dorato poteva esser lasciato vuoto, circondando le figure con un'aura di santità. Questo spazio dorato nel periodo mediobizantino non era un simbolo di infinito; era necessario per lasciare sufficiente spazio alle figure¹³¹. Inoltre l'oro permetteva alla luce di propagarsi all'interno delle nicchie e creare giochi di luci e ombre sui personaggi raffigurati, formando plasticità. Le distanze tra le figure, immerse nello spazio dorato, serviva a creare una sorta di drammaticità nelle figure, anche senza una parvenza di violenza.

Secondo l'iconografia bizantina le scene stavano l'una con l'altra in relazione gerarchica; di conseguenza dovevano esprimere questa relazione (che doveva esser chiara anche all'osservatore). Le immagini più importanti occupavano le parti più elevate della chiesa. Ma un sistema gerarchico decorativo, che si basava sui principi organizzativi della chiesa, poteva essere espresso solo mediante uno schema architettonico che permetteva una disposizione di questo tipo, nella quale le immagini potessero presentarsi¹³².

Una decorazione propriamente narrativa (come lo si intenderebbe in una chiesa occidentale) potrebbe esser posizionata su qualsiasi superficie. Ma nelle chiese bizantine il programma decorativo necessitava di uno sviluppo *ad hoc*: questo per gli edifici del periodo mediobizantino è la chiesa a croce inscritta con una

¹³⁰Beckwith 1993, p. 229

¹³¹Lazarev 1981, p. 130

¹³²Demus 1976, p. 10

cupola centrale¹³³. La configurazione di questo tipo architettonico fu un processo lento, e la soluzione finale sembra esser stata trovata solo attraverso correzioni e idee applicate a modelli diversi. Il principio essenziale di questo schema architettonico porrebbe le prime basi nel VI secolo; gli architetti si trovarono ad operare su diverse possibilità: la pianta centrale cupolata, l'ottagono, le basiliche con cupola centrale, le piante semi-basilicali. Nei secoli precedenti le chiese si svilupparono con piante diverse: per le principali era in uso il modello costantiniano di basilica a cinque navate¹³⁴.

Lo sviluppo di un modello a croce inscritta cupolata, oltre al sistema architettonico, trova dei riferimenti anche sul piano teologico: tale chiesa doveva soddisfare le necessità liturgiche e gli ideali estetici che stavano formandosi. Il modello finale, completamente formato alla fine del IX secolo circa, fu poi in uso per secoli, mostrando poi solo leggere varianti¹³⁵. Tre absidi (a volte solamente due) erano posizionate a est, mentre uno spazio longitudinale separava la chiesa dall'entrata a ovest. Uno dei punti di forza di questo modello era proprio l'elasticità delle sue possibilità. La configurazione delle volte rimaneva invariabile: le immagini del mondo celeste stavano sopra la sfera terrestre. Tutto il complesso era sovrastato dall'imponenza della cupola. Era qui che l'osservatore antico (ma anche quello moderno) rivolgeva il primo sguardo, per poi abbassarlo fino al livello sottostante¹³⁶. Questo processo di percezione era voluto e riprendeva i caratteri estetici dell'architettura bizantina. La chiesa era equilibrata, le forze bilanciate. La concezione estetica gerarchicamente riprendeva le sfere della vita bizantina.

Il sistema di volte in una chiesa a croce inscritta era un ottimo "contenitore" per un sistema iconografico disposto gerarchicamente. Ogni immagine trovava la sua giusta posizione, in base alla sua importanza e alla sua santità. I mosaici trovano la migliore sistemazione proprio nelle volte; le immagini erano messe in risalto, e la tecnica ieratica usata dai maestri bizantini era l'ideale per imprimere nella coscienza

¹³³ Ibid., p. 11

¹³⁴ Lazarev 1981, p. 133

¹³⁵ Concina 2002, p. 161

¹³⁶ Velmans 2006, p. 103

dell'osservatore una determinata serie di concetti¹³⁷. Tecnicamente il mosaico è più sicuro e solido su una superficie curva. Inoltre i mosaici posti su superfici curve sono meglio conservati rispetto a quelli su superfici piane. Sulle superfici piane, non si riesce ad esprimere tutta la tensione che si esprimerebbe tramite una superficie curva. Le decorazioni musive del periodo mediobizantino trovarono il proprio posto nelle lunette e nelle volte; questo influenzò inoltre la sagoma dei pezzi di pietra usati per la realizzazione del mosaico: questa superficie non permetteva l'uso delle grandi tessere usate nei mosaici parietali della prima epoca cristiana. Le nicchie nelle quali erano inseriti i mosaici medio bizantini richiedevano piccole tessere, disposte insieme e su più linee che riempivano le figure. La tensione delle figure era accentuata dalla curvatura della superficie. Queste raffigurazioni, inoltre non erano bidimensionali, le figure si aprivano all'osservatore. Questa volontà di realismo nello spazio si sviluppò nella pittura bizantina quando la scultura orientale morì, come risultato della controversia iconoclasta. La qualità spaziale propria della scultura venne trasportata e sviluppata nella pittura monumentale bizantina. La decorazione monumentale bizantina diventò di fatto l'erede della scultura monumentale.

La zona inferiore della chiesa a croce inscritta e cupolata era decorata con lastre marmoree di colori diversi, che arrivavano a coprire la maggior parte della superficie verticale delle pareti delle chiese, lasciando alla decorazione musiva, solo zone prestabilite come le nicchie o le cupole, che all'osservatore risaltavano come gioielli incastonati nel marmo (FIG.6)¹³⁸. Anche per questo particolare le decorazioni delle chiese siciliane o di Venezia non mostrano una totale uniformità agli schemi bizantini essendo completamente rivestite di mosaici.

Queste relazioni erano governate, nel periodo mediobizantino tra X e XI secolo, da principi formali e teologici: la chiesa bizantina era in primo luogo un'immagine del Kosmos, che contiene cieli, paradiso e mondo terrestre in ordine gerarchico¹³⁹. Dall'alto, la cupola simboleggiava il cielo, massima espressione della

¹³⁷Beckwith 1993, p. 232

¹³⁸Demus 1976, p. 14

¹³⁹Lazarev 1981, p. 132

divinità, poi il paradiso, e infine le zone terrestri nella parte inferiore. Più in alto era posta la scena, più, secondo la liturgia bizantina, era sacra¹⁴⁰.

La seconda interpretazione vede la chiesa da un punto di vista topografico. Questa è concepita come zone rapportate alla vita dei Cristo. Ogni parte della chiesa s'identificava come qualche posto della Terrasanta. La disposizione delle immagini permetteva al fedele un pellegrinaggio simbolico nei luoghi sacri semplicemente contemplando le immagini.

Il terzo tipo d'interpretazione simbolica si basa sul calendario dell'anno liturgico cristiano. Da questo punto di vista la chiesa diventa un'immagine del ciclo delle festività che accompagnavano la liturgia, con le icone disposte secondo le sequenze delle festività ecclesiastiche. La relazione tra le singole scene non avviene temporalmente e narrativamente (con scene disposte in ordine cronologico) ma simbolicamente, secondo il tempo simbolico del ciclo liturgico. Questo ciclo non è variabile, e si ripete ogni anno, durante il quale, in corrispondenza della festività, l'immagine viene venerata. Nella decorazione bizantina l'elemento temporale è simbolico ed è collegato con il simbolismo topografico dell'edificio e strettamente connesso con gli elementi spaziali¹⁴¹. Il passare del tempo è scandito e convertito in un ricorrente movimento circolare che gira attorno ad un centro statico.

Queste due concezioni di tempo corrispondono a due tipi di architettura dominante, il tipo basilicale occidentale, con movimento ritmico dall'entrata all'abside, dall'inizio alla fine, e il tipo bizantino caratterizzato dalla struttura centrale e cupolata che non ha una forte e enfatizzata direzionalità, ma che prevede un movimento circolare attorno al centro della chiesa¹⁴².

I tre sistemi d'interpretazione delle chiese del periodo mediobizantino, il cosmico gerarchico, il topografico e il liturgico cronologico, s'inseriscono così bene nella chiesa a croce inscritta bizantina, che devono esser stati elaborati proprio per

¹⁴⁰ Demus 1976, p. 15

¹⁴¹ Ibid., p. 16

¹⁴² Lazarev 1981, p. 132

questo tipo di chiesa. Difficilmente un sistema così complicato già in uso per altre tipologie di luoghi di culto sarebbe potuto esser trasportato su questo tipo di chiesa¹⁴³.

L'articolazione nella decorazione musiva delle chiese di periodo mediobizantino è sostanzialmente una tripartizione: il livello più importante ed elevato sono i Cieli, poi a seguire il Paradiso o Terra Santa e infine il mondo terrestre. Le tre zone, una volta entrati in una chiesa, sono facilmente distinguibili agli occhi dell'osservatore: la prima trova posto nella cupola e nelle volte più alte, includendo anche la conca absidale, la seconda nelle nicchie e nelle decorazioni delle pareti e infine la terza, che trova collocazione nelle volte secondarie e nella parte inferiore del muro interno. Queste zone, oltre ad una separazione artistica, sono divise anche dalle cornici di pietra o stucco, che corrono lungo tutto l'edificio¹⁴⁴.

La parte superiore, la sfera celeste del microcosmo della Chiesa, viene riservata alle rappresentazioni delle santità più importanti, Cristo, la Vergine Maria, gli angeli, o scene che si credono ambientate nei cieli¹⁴⁵. L'arte bizantina, a partire dal IX secolo, per poi proseguire nel X e nell'XI, utilizzò sostanzialmente solo tre modelli per la decorazione musiva delle cupole: l'Ascensione, la Pentecoste, o il Cristo Pantokrator. Questa rigidità negli schemi, in particolare, distingue in modo molto chiaro l'arte mediobizantina dall'arte che possiamo definire italo-bizantina¹⁴⁶.

Sotto l'imperatore Giustiniano (527-565) a Costantinopoli venne costruita la chiesa dei Santi Apostoli; qui, secondo le fonti antiche, nelle cinque cupole dovevano esser rappresentate cinque diverse scene, che facevano parte di un unico ciclo narrativo, che era presente in tutto l'edificio di culto. A partire dal IX secolo però, la decorazione delle cupole contenne soltanto rappresentazioni nelle quali i personaggi erano a figura intera e, soprattutto, chiamati ad esprimere un valore dogmatico. I tre modelli, sopra menzionati, a partire dalla fine del periodo

¹⁴³ Demus 1976, p. 16

¹⁴⁴ Ibid., p. 17

¹⁴⁵ Mango 1978, p. 124

¹⁴⁶ Lazarev 1981, 132

iconoclasta subirono solo leggere modifiche, soprattutto formali; l'Ascensione, la Pentecoste e il Cristo Pantokrator continuarono ad essere i soggetti principali nella decorazione delle cupole delle chiese mediobizantine. Sulla loro sommità, all'interno generalmente di un medaglione, venivano raffigurati il Cristo ascendente in cielo (Ascensione), il trono preparato per l'Hetimasia (Pentecoste) o il busto del Pantokrator¹⁴⁷. Le figure potevano esser rappresentate in piedi o sedute su troni riccamente decorati. La cupola, da un punto di vista spaziale, era un'ottima posizione dove inserire figure interne, che venivano avvicinate alla realtà dell'osservatore. Movenze particolari delle vesti, o dei gesti (soprattutto nelle cupole dov'era rappresentata la scena dell'Ascensione) creavano un movimento ritmico, quasi una danza, a cui partecipavano i personaggi nella parte inferiore della cupola¹⁴⁸. Gli sguardi, i gesti, e figure intermedie come gli alberelli d'ulivo nell'Ascensione o i raggi di luce nella Pentecoste, aprivano lo sguardo dell'osservatore verso il centro della cupola. Il medaglione centrale era così disposto da poter apparire direttamente alla vista lungo l'asse ovest-est, con le parti inferiori che facevano da corollario. Ma non erano solo le figure principali, iconograficamente parlando, ad esser disposte lungo la vista di questo asse ovest-est, offrendo all'osservatore una visione ieratica dell'insieme: la Vergine Maria con gli angeli e gli apostoli Pietro e Paolo nell'Ascensione, Pietro e Paolo seduti in trono e raffigurati frontalmente nella Pentecoste e gli arcangeli e i profeti con il Pantokrator. La parte della cupola, che era visibile dall'osservatore, aveva la funzione di facciata, e serviva a guidare il suo sguardo verso la scena presente nel clipeo¹⁴⁹.

Gli artisti bizantini si sono sempre imbattuti però in difficoltà realizzative, soprattutto dal punto di vista formale, in particolar modo nella realizzazione delle figure intere nella sommità della cupola: una figura rappresentata a dimensioni intere e frontalmente, qui non poteva esser rappresentata senza l'aiuto di una

¹⁴⁷ Demus 1976, p. 17

¹⁴⁸ Beckwith 1993, p. 234

¹⁴⁹ Demus 1976, p. 18

prospettiva illusionistica che era sconosciuta però nella pittura bizantina¹⁵⁰. L'immagine, all'osservatore, sarebbe sembrata distorta. Questo risultato è stato aggirato dagli artisti dell'epoca inserendo le figure all'interno di clipei o mandorle, come nella scena dell'Ascensione, dove Cristo, generalmente inserito in un medaglione, era sorretto da degli angeli. Questo stratagemma però venne meno nel periodo classico mediobizantino; la decorazione dell'Ascensione, inserita in una cupola, fu abbandonata in favore della raffigurazione del Cristo Pantokrator, che, nella sua mezza-figura racchiusa in un medaglione, offriva meno difficoltà. Un discorso simile si ebbe con le decorazioni nelle cupole della Pentecoste: i simboli dell'Hetimasia, racchiusi in un clipeo, offrivano una soluzione più semplice, e continuarono ad esser raffigurati¹⁵¹. Le figure all'interno delle composizioni, si muovevano nello spazio in base alle dinamiche della visione dell'osservatore. La concezione dello spazio nella pittura coincideva con questo principio base dell'arte mediobizantina.

Le tre scene della decorazione delle cupole, Ascensione, Pentecoste e Pantokrator, erano difficilmente rappresentate in tre cupole dello stesso edificio: questo trova riscontro solo in un edificio periferico, come la chiesa di San Marco a Venezia¹⁵². La ragione di ciò sta nel fatto che nell'evoluzione artistica bizantina, lo schema della cupola del Pantokrator, andava a sostituire l'Ascensione. Nel periodo post-iconoclasta l'immagine del Cristo dominatore di tutte le cose divenne il principale programma per la cupola, e l'uso di una chiesa con schema architettonico a due cupole, andava ad escludere l'ascesa di Cristo nei cieli. Questa situazione si trova anche nel katholikon della chiesa di Hosios Lukas (FIG.7) dove nella cupola principale viene proposto il Pantokrator mentre nella cupoletta del bema si trova una rappresentazione della Pentecoste, che racchiude sotto di sé il santuario e l'altare principale. Questo non voleva illustrare un evento storico o un collegamento al ciclo delle festività, ma intenzionalmente voleva richiamare l'allegoria di una

¹⁵⁰Lazarev 1981, p. 134

¹⁵¹Ibid., p. 135

¹⁵²Velmans 2006, p. 104

divina ispirazione della Chiesa ai preti che officiavano sotto la cupoletta¹⁵³. Da un punto di vista simbolico, sugli officianti discendeva lo Spirito Santo, chiamando loro alla continuazione dell'evangelizzazione. Questo diventava più chiaro nelle chiese in cui non era presente una cupola sopra l'altare: in questo caso venivano raffigurati i simboli dell'Hetimasia.

Nell'evoluzione decorativa mediobizantina, lo schema nella cupola del Pantokrator riprendeva quello dell'Ascensione, che veniva spesso inserita nelle scene del ciclo delle festività della Chiesa, e connessa con altre scene narrative all'interno del più ampio programma decorativo. Un esempio di ciò si può trovare nella chiesa della Nea Moni di Chios¹⁵⁴.

Il nartece nelle chiese mediobizantine era uno spazio appartenente alla sfera celestiale. Quest'aspetto era marcato dalla presenza di un Cristo Pantokrator (FIG.8)(FIG.9) sopra la porta principale, e dalla presenza di una o due cupolette dove solitamente erano rappresentati l'Emanuele e la Vergine. Alla sfera celeste apparteneva anche la conca dell'abside principale: nelle chiese a croce inscritta mediobizantine qui trovava posto una rappresentazione della Vergine, che poteva essere seduta su un trono oppure raffigurata in piedi. Nel periodo successivo alle distruzioni iconoclaste sembra però esser stata preferita la sua figura in piedi, generalmente in atteggiamento orante o di Hodigitria. Questo può esser accaduto perché, prima e durante il periodo iconoclasta, la Vergine in trono poteva essere oggetto d'idolatrie. Ma nel corso del X e dell'XI secolo, quando questa controversia fu definitivamente superata, gli artisti reintrodussero la sua iconografia seduta in trono. A partire dal IX secolo, molto spesso la Vergine Maria era rappresentata da sola nella conca dorata dell'abside, con angeli adoranti disposti nelle nicchie o nelle volte sopra il santuario, in connessione sia con l'Hetimasia della Pentecoste, sia con

¹⁵³ Demus 1976, p. 20

¹⁵⁴ Matthiae 1964, p. 12

la Vergine¹⁵⁵. Questi, nel XII e XIII secolo però furono spostati all'interno della conca stessa, per sottolineare ed esaltare la sua figura seduta in trono.

Esisteva un altro tipo di decorazione absidale, che mostrava Cristo nella conca. Questa era molto frequente nel periodo pre-iconoclasta, ma è sopravvissuta dopo la controversia soprattutto nelle provincie. A Bisanzio e nei territori greci, questa particolare decorazione fu usata solo dopo il X secolo nelle chiese longitudinali senza cupola, dove l'abside assumeva una posizione di rilievo ed era il luogo più sacro. Ma nelle chiese cupolate l'abside era "solo" il secondo luogo più importante (il primo era la cupola principale), diventando il luogo dove poter rappresentare la Vergine, gerarchicamente, inferiore solamente a Cristo¹⁵⁶.

La seconda delle tre zone del microcosmo della chiesa bizantina era dedicata alla vita di Cristo, mostrata all'osservatore attraverso le immagini dei cicli delle festività liturgiche. Il ciclo delle feste fu gradualmente sviluppato dalla selezione di un'ampia gamma di scene e serie narrative provenienti dal Nuovo Testamento.

La terza è ultima divisione della decorazione centralizzata della chiesa mediobizantina era collocata nella zona inferiore dell'edificio di culto. Non conteneva nessuna immagine di carattere scenico: si trattava di singole figure che formavano il coro degli apostoli, dei martiri, dei patriarchi e dei profeti, che caricavano il naos con loro aura sacra. Queste figure erano distribuite secondo due principi iconografici che erano complementari tra loro: il primo era quello del rango e della funzione delle figure sacre, il secondo, quello della sequenza del calendario liturgico. Santi e patriarchi erano disposti nell'abside principale o nelle sue vicinanze, in ordine gerarchico, dai patriarchi del nuovo testamento, ai profeti fino ai Dottori della chiesa dei primi secoli della cristianità. I martiri invece trovavano collocazione nel naos. Una terza categoria di figure comprendeva i monaci, che erano collocati nella parte occidentale della chiesa, posti a guardia del nartece e del

¹⁵⁵Velmans 2006, p. 104

¹⁵⁶Talbot-Rice 1966, p. 47

naos¹⁵⁷. A volte gli imperatori canonizzati erano collocati nel nartece. Ma quest'ordine non era da considerarsi rigido e poteva variare a seconda di diverse cause, come, ad esempio, la dedizione delle chiese, la fondazione o il tipo architettonico.

Una delle varianti principali si trovava nelle chiese con cupola centrale, senza grandi pennacchi a sostegno, e solo stretti triangoli, dove erano sistemate, per ovvie ragioni di spazio, solo figure singole. Queste quattro figure erano sempre ed invariabilmente i quattro evangelisti, seduti sui loro troni, nell'atto di scrivere i loro vangeli¹⁵⁸.

Variabile era la sistemazione delle singole figure nelle chiese mediobizantine; non c'erano rigide regole estetiche che governavano la maniera in cui essi potevano esser rappresentati. Questo poteva avvenire a seconda delle differenti architetture e dal diverso significato iconografico. Le figure potevano essere suddivise in quattro gruppi principali:

- Figure sedute.
- Figure intere rappresentate frontalmente.
- Busti.
- Medaglioni.

Le figure sedute in trono venivano collocate sulle superfici curve: le uniche immagini che potevano essere raffigurate sedute erano Cristo, la Vergine e gli evangelisti. I primi due, collocati nell'abside, rispetto all'osservatore, erano sempre raffigurati frontalmente. Gli evangelisti generalmente erano in posizione obliqua, con vista a tre quarti¹⁵⁹.

Le figure in piedi erano poste lungo le pareti verticali dell'edificio, sui fornic e sui piedritti degli archi. La regola principale era che queste figure fossero rappresentate stanti, frontali. A Bisanzio non furono mai ritrovate delle figure

¹⁵⁷ Demus 1976, p. 26

¹⁵⁸ Talbot-Rice 1966, p.134

¹⁵⁹ Eastmond 2013, p. 124

disposte lungo l'asse delle volte o nei soffitti a volta, una particolarità spesso presente nelle pitture parietali di epoca romanica o nei mosaici bizantini di San Marco a Venezia. Le superfici su cui queste figure apparivano dovevano permettere una chiara unione con l'osservatore, permettendo alle immagini di entrare in connessione con lui, sia fisicamente che spiritualmente. Le figure intere erano per la maggior parte rappresentate frontalmente, a meno che non facessero parte di un gruppo, e a volte, come gli angeli, che pur essendo in figure isolate, erano spesso rappresentati in relazione con le immagini di Cristo o della Vergine¹⁶⁰. Gli angeli per questo motivo erano spesso resi con il corpo girato verso questa direzione. Un'altra eccezione erano le file degli apostoli disposti nell'abside come nei mosaici di Monreale o nel nartece come a Hosios Lukas, dove le dodici singole figure degli apostoli erano dislocate su diversi pilastri e gli archi, raccolti in gruppi omogenei e rappresentati in posizione obliqua. È importante notare che tutti i movimenti puntavano verso l'immagine del Cristo Pantokrator, posto sopra la lunetta della porta principale, che collegava il nartece al naos¹⁶¹.

Successivi, in ordine di dignità, erano le mezze figure o i busti: questi apparivano esclusivamente in posizione verticale, nelle architetture più piccole, che permettevano delle rappresentazioni limitate, come i parapetti, lunette, e piccole nicchie. I mezzibusti erano posizionati su uno sfondo completamente dorato. Difficilmente si trovano nel periodo classico mediobizantino, eccezion fatta per gli angeli nelle rappresentazioni sceniche della crocifissione, o nei ritratti di santi stiliti: il loro corpo era reso con un mezzobusto che emergeva sopra una colonna, come se fossero stati piantati su essa.

Le restanti parti dell'edificio, specialmente le volte a croce, i piccoli parapetti o altre piccole parti delimitate da cornici, erano celebrati con i medaglioni. Questa particolare decorazione figurativa ha trovato ampio utilizzo soprattutto nelle vele delle volte a croce. La sagoma del medaglione aveva però la necessità di un supporto lineare o una cornice nella quale sarebbe apparsa come "ancorata" e non

¹⁶⁰Lazarev 1981, p. 133

¹⁶¹Velmans 2009, p. 33

fluttuante nel vuoto. Questo era il motivo per il quale i medaglioni difficilmente si trovavano su grandi pareti vuote ed erano sempre racchiusi in cornici, triangoli o elementi simili.

Nell'austero sistema decorativo di Hosios Lukas, le figure nei medaglioni erano raffigurate frontalmente, rigidamente, con la stessa resa formale utilizzata per le figure intere. A Dafni invece, questa resa ieratica frontale aveva smesso di essere l'elemento formale principale delle figure. Qui furono introdotte le raffigurazioni a tre quarti o oblique, dovute ad una nuova concezione decorativa che trattava le figure come se fossero elementi pittorici¹⁶².

Nelle tre zone in cui è suddivisa la chiesa bizantina, la decorazione è diversa secondo l'idea di azione espressa nell'immagine e nella concezione dell'immagine stessa. Una figura eterna domina tutta la parte superiore dell'edificio, attraverso una resa frontale ed escludendo ogni elemento narrativo. Qui l'osservatore è chiamato alla contemplazione.

Nella zona sottostante, quella intermedia, l'elemento storico e quello senza tempo, sono combinati in accordanza con le caratteristiche peculiari delle immagini delle festività liturgiche, che simultaneamente espongono all'osservatore l'evento storico, marcando una stazione dell'infinito ciclo del calendario liturgico. In questa zona le figure sono collocate in modo tale da offrire un'ampia immagine al fedele. Le singole figure sono arricchite di particolari simbolici, che aiutano a completare il senso narrativo della rappresentazione. La scena della Natività spesso offre elementi secondari, come l'Adorazione dei Magi o l'Annuncio ai pastori che ne completano lo schema iconografico¹⁶³.

Le immagini delle decorazioni delle chiese mediobizantine sono spesso in relazione l'un l'altra, saldate insieme non solo attraverso concetti teologici o

¹⁶²Demus 1976, p. 27

¹⁶³Demus 1976, pp. 27-28

iconografici, ma anche da un punto di vista formale, che creava un'omogenea unità visiva¹⁶⁴.

I principi usati per questo scopo portarono all'eliminazione della deformazione della prospettiva. Il più ovvio di questi principi doveva adattare la dimensione dell'immagine e delle figure a seconda della loro altezza e seconda del punto di vista dell'osservatore. Di conseguenza, per il variegato sistema decorativo, esistevano diverse scale e proporzioni: esistevano le proporzioni per le scene delle festività, per le figure in piedi, per le figure nei medaglioni e via così.

Esistevano casi nella decorazione monumentale bizantina, dove immagini di uguale dignità e importanza, appartenenti al singolo ciclo omogeneo, erano collocate l'una sopra l'altra per ragioni di spazio. Questo adattamento era utilizzato in tutte le parti più strette dell'edificio, come le pareti della cappella laterale del duomo di Monreale. Queste non potevano essere viste da un angolo normale, ma solo dall'immediato livello inferiore. Se la parete fosse stata suddivisa in fasce decorative di uguale altezza, quella superiore sarebbe apparsa più piccola e più stretta rispetto quella inferiore. Ma nella decorazione bizantina l'adattamento di questa unità spaziale avrebbe fatto apparire all'osservatore le decorazioni della stessa misura.

Questo espediente era usato solo negli spazi più piccoli. Il principio bizantino dello sfalsamento della dimensione di livelli sovrapposti per ragioni prospettiche non era praticato nell'Europa Occidentale. Qui, le pareti erano divise in fasce di eguale altezza o in fasce disposte in accordanza con un'organica idea di crescita, dove le scene più pesanti e più larghe erano poste in basso mentre le più leggere e le più strette erano poste in alto. Qui incontriamo una fondamentale differenza di due diverse concezioni di decorazione: quella occidentale architettonica e organica, che illustra le idee di sviluppo, peso e equilibrio, e quella bizantina, ottica e gerarchica, con l'aspirazione principale di preservare la dimensione essenziale dell'immagine dalla distorsione ottica. Le proporzioni delle singole figure erano

¹⁶⁴Lazarev 1981, p. 132

sotto l'effetto di questo processo. Le immagini dei mosaici mediobizantini sono spesso descritte negli studi come opere mistiche, come pitture ascetiche e allungate¹⁶⁵. Nella realtà, comunque, le proporzioni di queste figure erano in armonia con il punto di vista dell'osservatore. Seppur visti dal basso, esse apparivano in proporzioni normali. Il fedele bizantino doveva essere più abituato a queste distorsioni ottiche rispetto all'osservatore moderno, che vede i mosaici analiticamente, correggendo in automatico le distorsioni della prospettiva.

Nelle decorazioni bizantine i pittori anticipavano le distorsioni che sarebbero apparse alla vista dal basso, correggendo di conseguenza le figure. Aggiustavano le proporzioni anche a seconda delle superfici curve sulle quali le immagini erano dipinte¹⁶⁶. E' interessante notare che gli apostoli seduti nella cupoletta della Pentecoste del bema di Hosios Lukas (FIG.10) non mostrano nessuna di queste distorsioni preventive. Il motivo di questa resa è dovuto dal fatto che la cupoletta era collocata al di sopra del santuario, una zona inaccessibile all'osservatore. Gli apostoli potevano esser osservati solo da lontano, da ovest visto che il santuario era chiuso sugli altri lati. Nei mosaici absidali era presente un altro tipo di distorsione preventiva: le figure poste all'interno delle nicchie semicircolari dell'abside principale sarebbero apparse all'osservatore, che poteva vederle solo dal centro della chiesa, molto ridotte in larghezza e conseguentemente molto più piccole¹⁶⁷.

Nei casi in cui era iconograficamente possibile, e che ammettevano sia la visione da lontano che da vicino, la correzione interessava le figure vicine al bordo delle nicchie semicircolari. Le due nicchie semicircolari del nartece di Hosios Lukas, dove sono rappresentate le scene della Lavanda dei piedi (FIG.11) e dell'Incredulità di San Tommaso (FIG.12) offrono un importante esempio. Nella prima, la figura vicino alla cornice destra è rappresentata mentre sta camminando nella scena, verso il centro del pannello. Un apostolo sul bordo sinistro della nicchia, è

¹⁶⁵Velmans 2009, p. 34

¹⁶⁶Lazarev 1981, p. 132

¹⁶⁷Demus 1976, p. 31

raffigurato mentre si leva i sandali, ma la sua figura è in una posizione strana, in parte tagliata dalla cornice¹⁶⁸.

Sottolineare queste distorsioni correttive fa parte del principio dominante dell'iconografia mediobizantina: la figura è collocata in forte relazione con l'osservatore. Ogni aggiustamento è preso affinché a lui le figure non appaiano distorte.

Negli edifici di culto occidentali le immagini erano assoggettate alle leggi della prospettiva in modo tale da farle apparire come corpi reali se visti da una visione dal basso. Si creava così un'illusione spaziale, mentre gli artisti bizantini aspiravano a eliminare le irregolarità visive dello spazio. Il risultato nella pittura occidentale era una dimostrazione della realtà, mentre nelle chiese bizantine si cercava di preservare la realtà dell'immagine. Solo le parti dell'edificio di culto nelle quali l'osservatore bizantino non poteva entrare erano presentate a lui con proiezioni fisse. Ma queste proiezioni erano connesse con il resto della chiesa. Eliminando gli effetti della prospettiva nello spazio, gli artisti bizantini erano capaci di dominare l'ambiente con immagini cariche di purezza e sacralità. L'osservatore delle decorazioni bizantine, che vedeva le immagini non distorte anche se molto distanti da lui, si sentiva sollevato al loro livello, alzato da terra, posto in cui l'osservatore occidentale era invece ancorato. Le decorazioni delle chiese mediobizantine rivelavano la loro suprema qualità solo nel loro ambiente, nello spazio nel quale per il quale erano state create¹⁶⁹.

A questo ambiente apparteneva anche la luce. L'artista usava la luce reale per le immagini, permettendo gli effetti dello spazio tra le figure e l'occhio dell'osservatore. Questa poteva essere resa attraverso l'uso di tessere dorate, che erano disposte non solo per riprodurre un ricco effetto coloristico ma anche per illuminare le icone colorate, come nelle profonde nicchie sotto le cupole di Hosios Lukas e Dafni. Nelle ore notturne, l'intero interno era illuminato da centinaia di

¹⁶⁸ Ibid., p. 32

¹⁶⁹ Lazarev 1981, p. 134

candele e lampade, che creavano moltissimi riflessi sulla superficie. Ma gli artisti bizantini non utilizzavano solo la luce dell'oro; veniva utilizzata anche la luce diretta, che entrava dalle finestre disposte lungo le pareti della chiesa, nel tamburo della cupola e nelle absidi. Gli artisti regolavano gli effetti della presenza di minore o maggior luce attraverso l'uso di più chiare o più scure sfumature di colori. I colori principali erano più o meno fissati da regole iconografiche. L'oro era il colore dominante della composizione, ma la maggior parte delle figure vestiva colori chiari, in modo tale da rendere l'idea della purezza immateriale, e permettere agli artisti di modellare le forme, attraverso l'uso di tessere di altri colori. La tripartizione della chiesa vedeva l'uso di colori più chiari nelle zone più elevate dell'edificio¹⁷⁰. La fascia intermedia si caratterizzava per una più ampia gamma di colori utilizzati per rappresentare le scene del ciclo delle festività liturgiche, ma escludendo le tonalità più cupe, mentre la zona inferiore della chiesa, quella dominata dal coro dei santi, permetteva l'uso di tonalità più scure, con i monaci o i patriarchi che erano spesso raffigurati in abiti con tonalità di marrone, verde, blu e viola. Anche attraverso l'uso dei colori si cercava di sottolineare la struttura gerarchica dell'intera decorazione.

¹⁷⁰Demus 1976, 35

3.3: LA FASE DI DECLINO

Il sistema classico mediobizantino fu confinato ad un periodo relativamente breve e ad una parte centrale dell'Impero Bizantino. Come tutte le fasi classiche, si trattò solo di un episodio. E come tutti i sistemi classici, quello mediobizantino conteneva al suo interno i primi segni di dissoluzione.

Questa dissoluzione fu facilitata da diversi fattori: il primo di questi fu la decorazione ad affresco, che rimpiazzò gradualmente la decorazione a mosaico nelle chiese¹⁷¹. Questo fu naturale risultato del diffondersi dell'arte Metropolitana nelle province e al graduale impoverimento del mondo bizantino. In qualche caso, come nella chiesa di Santa Sofia Kiev, troviamo una decorazione mista tra mosaico e pittura parietale, dove la cupola e la parte centrale dell'edificio con l'abside era decorato a mosaico, mentre le altre decorazioni del transetto e delle parti secondarie dell'edificio erano ad affresco. Analogamente, una cosa simile succedeva nei monasteri del Monte Athos: qui il mosaico era ristretto a singole icone, come l'Annunciazione o la Deesis, e il resto della decorazione principale era realizzata la pittura¹⁷². La sostituzione del mosaico per l'affresco, o la sua diluizione, portò a risultati diversi. La separazione tra le lastre marmoree e il mosaico, uno dei risultati artistici principali delle chiese mosaicate, non poté continuare; la decorazione ad affresco invadeva la totalità delle chiese. Questo perché l'affresco tendeva a creare una superficie continua, interrotta solo dalle cornici dipinte o lapidee. Questa grande superficie non poteva essere messa a confronto con gli schemi del sistema classico. Con la decorazione ad affresco si venivano a creare cicli narrativi continui che correivano lungo l'edificio su diverse file. Queste non corrispondevano più alle tre classiche zone della decorazione musiva mediobizantina, e l'elemento narrativo, che prima era riservato nella zona centrale della tripartizione, invade tutte le altre.

¹⁷¹Lazarev 1981, p. 135

¹⁷²Demus 1976, pp. 61-62

Un altro fattore fu il graduale riemergere nel tardo periodo mediobizantino di architetture a pianta basilicale o con pianta longitudinale. Anche nei casi dove la pianta a croce inscritta con la sua cupola dominante fu preservata, lo spazio verticale non poteva avere lo stesso effetto di distribuzione dell'intera decorazione¹⁷³. Le chiese a pianta basilicale tendevano ad avere una decorazione narrativa. Non avevano nicchie e non avevano un'articolazione per singole icone. La disposizione organica prevedeva pitture lungo le pareti, disposte su lunghe strisce decorative suddivise da cornici verticali dipinte in scene narrative. Queste scene illustravano il Vecchio e il Nuovo testamento. Il ciclo narrativo cessò di essere parte di un sistema gerarchico e divenne l'oggetto di maggior interesse. Inoltre l'unità del sistema decorativo mediobizantino non era abbastanza articolata per essere applicata a una chiesa con pianta basilicale. L'osservatore di uno schema decorativo basilicale doveva seguire la linea di continuità narrativa da ovest a est e nell'altra parete da est a ovest. Non poteva osservare simultaneamente più scene a parte quelle verso l'abside. L'osservatore era forzato ad avanzare lungo la navata in modo da seguire la successione delle scene, e che, grazie agli elementi architettonici, assumeva una successione ritmica. Le pitture delle figure individuali vennero a ridursi, la loro collocazione iconica indipendente non permetteva di stabilire una connessione ritmica con il resto delle decorazioni¹⁷⁴. In ogni figura un movimento formale da sinistra verso destra doveva accompagnare l'osservatore alla prossima scena. Il paesaggio doveva permettere alla composizione di connettere più scene consecutive in un ciclo, per marcare la connessione del tempo e per sottolineare una continuazione spazio-temporale. In alcuni casi il paesaggio era usato per creare l'impressione del movimento stesso.

In questi cicli narrativi una nuova arte stava emergendo, un'arte compositiva diametralmente opposta alla quieta e statuaria grafica dell'era medio bizantina

¹⁷³ Ibid., p. 62

¹⁷⁴ Lazarev 1981, p. 136

classica. Un altro fattore che portò alla sua dissoluzione, e che trasformò il sistema decorativo ieratico, fu l'influenza dell'arte provinciale a partire dal XII secolo¹⁷⁵.

¹⁷⁵Demus 1976, p. 63

CATALOGO ICONOGRAFICO

LA COMPOSIZIONE DEI MODELLI ICONOGRAFICI

MEDIOBIZANTINI

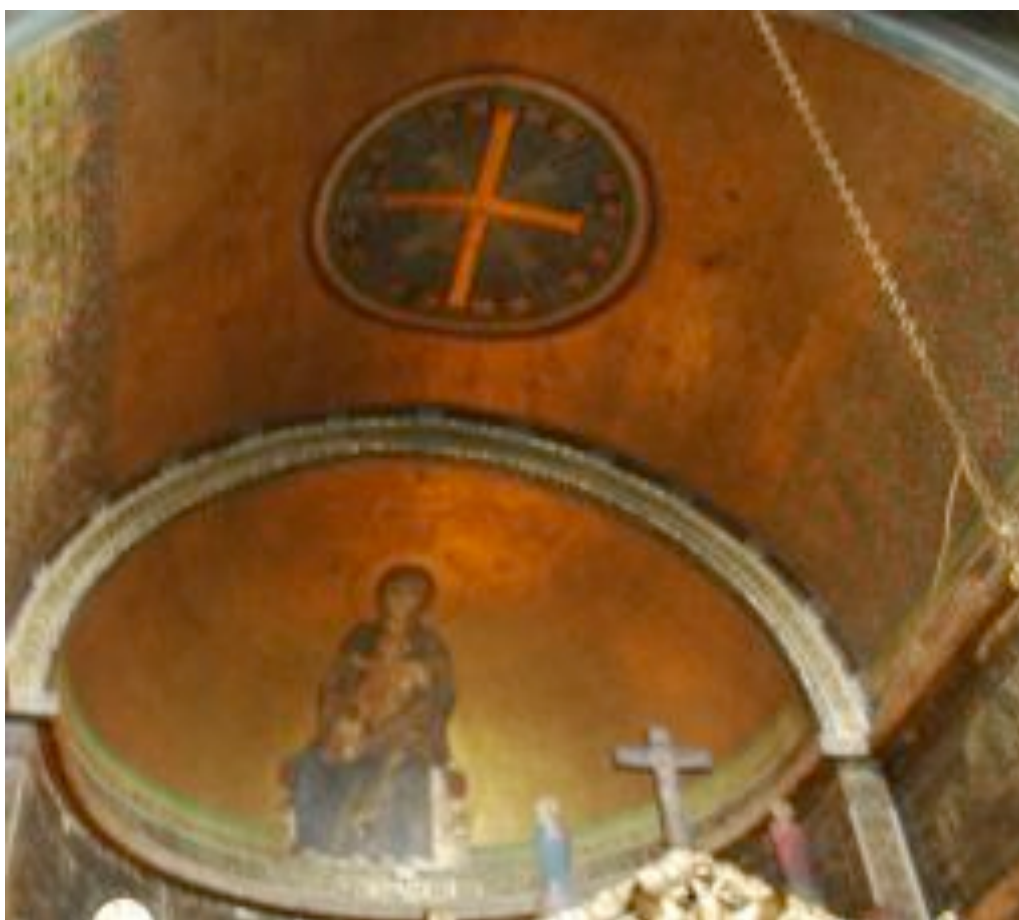


FIG.1: Theotokos nell'abside di Santa Sofia, Salonicco.



FIG.2: Cupola dell'Ascensione di Santa Sofia, particolare di Cristo, Salonicco.



FIG.3: Cappelletta sud del katholikon, Hosios Lukas.



FIG.4: Cappelletta sud del katholikon, particolare delle scene di Daniele nella fossa con i leoni e dei tre fanciulli di Babilonia, Hosios Lukas.



FIG.5: Crocifissione, Hosios Lukas.



FIG.6: Interno del katholikon, Hosios Lukas.

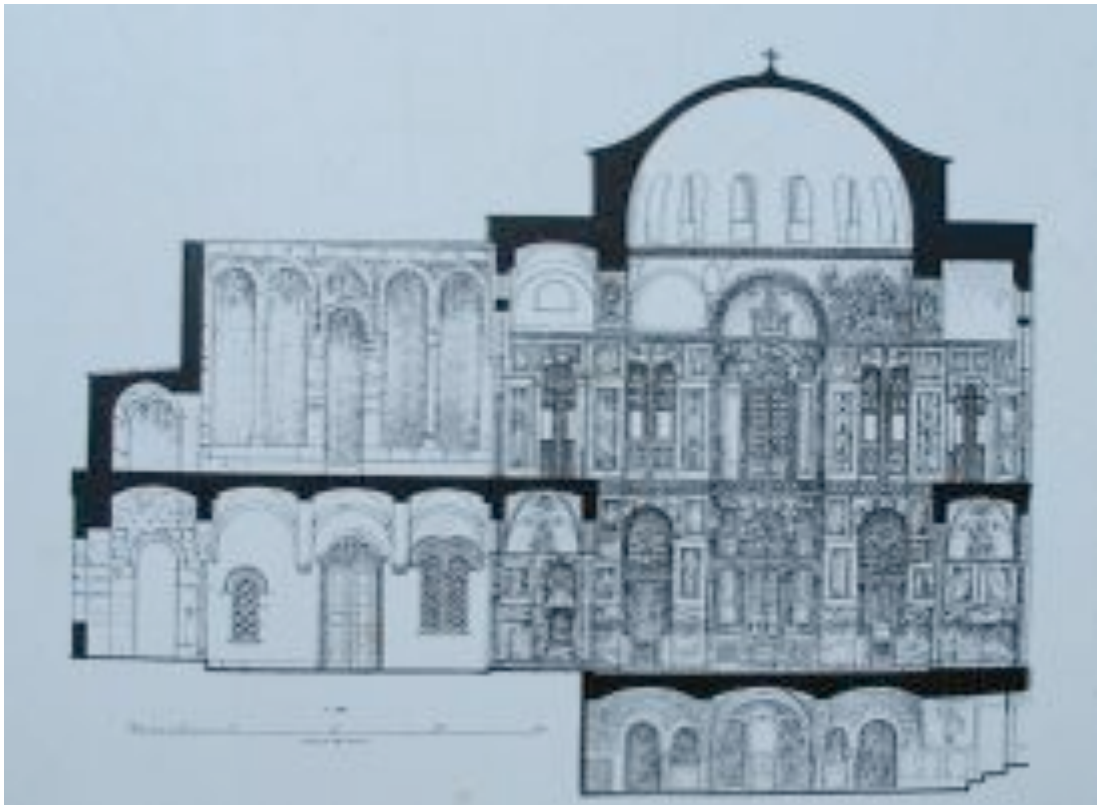


FIG.7: Sezione di Hosios Lukas.



FIG.8: Portale d'accesso al katholikon, Hosios Lukas.



FIG.9: Pantokrator nel portale d'accesso, Hosios Lukas.



FIG.10: Cupoletta della Pentecoste, particolare degli Apostoli, Hosios Lukas.



FIG.11: Lavanda dei piedi, Hosios Lukas.



FIG.12: Incredulità di San Tommaso, Hosios Lukas.

CAPITOLO 4

IL DODEKAORTON

4.1: LE DODICI GRANDI FESTE

Come accennato brevemente nel capitolo precedente, la seconda delle tre zone nelle quali era diviso il microcosmo ecclesiastico della chiesa di Dio, era occupato dalle rappresentazioni dei cicli delle principali festività liturgiche: questo ciclo di feste si sviluppò a partire dal IX secolo e comprendeva una selezione di scene narrative del Nuovo Testamento.

A Hosios Lukas, complesso monastico datato agli inizi dell'XI secolo, sono presenti quattro icone delle feste nel naos, più altre quattro situate nel narcece (8). Nella Nea Moni di Chios, datata a metà del secolo, sono raffigurate vi sono otto scene nel naos e altre 8 nel narcece (12). Infine a Dafni, complesso datata alla fine dell'XI secolo, sono presenti tredici icone delle feste nel naos, mentre nel narcece sono raffigurati un ciclo figurativo sulla Vergine e un altro sulla vita di Cristo¹⁷⁶. Il numero delle feste raffigurate all'interno di questi cicli ha quindi un numero variabile: generalmente sette, dieci, dodici o sedici scene. Al momento del pieno sviluppo di questa iconografia, nel XII secolo, si arrivò anche a diciotto scene rappresentate¹⁷⁷. Ma il ciclo classico del periodo mediobizantino, e quindi di XI secolo, comprendeva dodici feste, e per questo era chiamato Dodekaorton: Annunciazione, Natività, Presentazione al Tempio, Battesimo, Trasfigurazione, Resurrezione di Lazzaro, Entrata a Gerusalemme, Crocifissione, Anastasis,

¹⁷⁶Matthiae 1964, p. 13

¹⁷⁷Concina 2002, p. 160

Ascensione, Pentecoste e Koimesis (la Dormizione della Vergine). Questo ciclo fu spesso accompagnato da una serie di cicli decorativi collegati, come quello della Passione di Cristo, dove venivano elaborate alcune scene della vita terrena di Cristo, generalmente l'ultima cena, la lavanda dei piedi, il tradimento di Giuda, la discesa dalla croce e l'apparizione agli apostoli con l'incredulità di San Tommaso. Un altro sviluppo del ciclo originale si ebbe con l'aggiunta delle storie dell'infanzia di Gesù, o cicli sulle sue parabole o i suoi miracoli. Questi cicli "aggiuntivi" sono facilmente riconoscibili e le scene della Passione di Cristo vengono trattate alla pari delle dodici feste canoniche¹⁷⁸. Il graduale allargamento delle serie delle scene cristologiche nel naos portò ad una parziale dissoluzione del ciclo liturgico delle feste: le icone apparivano secondo una narrativa illustrativa, che conteneva solo alcuni elementi caratteristici dei programmi gerarchici decorativi di X e XI secolo¹⁷⁹. Questi particolari che sopravvissero al XII e ai secoli successivi sono le separazioni dei cicli dei miracoli da quelle delle festività liturgiche, l'enfatizzazione del carattere simbolico delle scene della Crocifissione e dell'Anastasis come due punti chiave del ciclo cristologico. A parte queste reminiscenze, il XII secolo mostra una tendenza verso un ritorno al carattere narrativo tipico del periodo pre-iconoclasta. Questo sviluppo prese piede facilmente grazie al fatto che le icone dei cicli cristologici non erano ancora stati trattati diffusamente dalla pittura murale, trovando campo solo nella pittura di piccola scala, come nelle icone portatili o nelle miniature¹⁸⁰. Solamente nelle profonde nicchie curve e nei pennacchi delle grandi chiese mediobizantine di XI secolo, queste scene assumono un contorno caratteristico della composizione spaziale¹⁸¹.

L'angelo annunziante, nella scena dell'Annunciazione, è separato dalla Vergine, che è raffigurata frontalmente: la distanza spaziale tra le due figure esprime il tema dell'incontro di due differenti sfere. Un altro modo di rappresentare frequentemente la scena dell'Annunciazione nelle chiese mediobizantine è molto

¹⁷⁸ Demus 1976, p. 26

¹⁷⁹ Concina 2002, p. 161

¹⁸⁰ Cutler&Nesbit 1986, p. 112

¹⁸¹ Beckwith 1993, p. 234

particolare: vengono raffigurati l'angelo sulla sinistra e la Vergine sulla destra nei due lati dell'arco trionfale (FIG.13), con le due figure separate dall'apertura dell'arco. In questo modo, gran parte della Chiesa è inclusa nell'immagine¹⁸².

Nella scena della Natività (FIG.14), il paesaggio concavo, con la grande apertura della grotta nel mezzo, è adeguatamente fissato nella cavità spaziale della nicchia nella quale è situata.

La scena della Presentazione di Gesù Cristo al Tempio (FIG.15), inserita nella nicchia, permette di opporre due gruppi di figure, con il bambino nel mezzo.

Nell'icona della Trasfigurazione (FIG.16), i profeti Mosè e Elia sono rivolti verso Cristo, in venerazione, senza tuttavia abbandonare la loro posa semi-frontale.

Per la loro forma, difficilmente si trovarono all'interno delle nicchie, le scene dell'entrata di Cristo a Gerusalemme, della Crocifissione e dell'Anastasis: queste necessitavano di una superficie piana ed erano perciò spesso inserite nel transetto o nel narcece. Un altro motivo per il quale queste ultime rappresentazioni, con l'aggiunta della discesa dalla croce, non trovano posto nelle nicchie è che le lunghe aste e i bracci della croce risulterebbero distorti e contorti se raffigurati su una superficie curva. Per queste ragioni si ha l'impressione che il punto di vista dell'osservatore fosse in effetti la considerazione dominante nell'arte monumentale bizantina, come altrettanto lo erano le forme e l'aspetto spirituale della scene raffigurate. Dalla sua prospettiva e posizione si determinava la disposizione compositiva della figura. Questo diventa chiaro se si analizzano le composizioni delle icone delle feste nelle profonde nicchie angolari dei complessi di Hosios Lukas e Dafni¹⁸³.

Le figure principali, Cristo e la Vergine Maria, erano sempre invariabilmente rappresentati mentre guardano verso questo asse centrale, verso l'osservatore. Questo è il motivo per il quale nella scena rappresentata in una delle nicchie del

¹⁸²Korunosvki&Dimitrova 2006, p. 80

¹⁸³Demus 1976, p. 27

naos, la Presentazione al Tempio di Hosios Lukas, la direzione narrativa della decorazione, da sinistra verso destra, è rovesciata. Senza quest'accorgimento Maria sarebbe sembrata allontanarsi dall'osservatore, e camminare verso l'esterno della Chiesa. La stessa cosa vale per la scena del Battesimo (FIG.17)¹⁸⁴. Tutte le composizioni decorative sono disposte in modo tale che le figure principali siano posizionate nella metà delle nicchie triangolari, disposte nell'angolo destro dell'asse principale. Ma questa non era l'unica disposizione richiesta dalla composizione delle scene collocate nelle profonde nicchie triangolari del naos: vista la presenza di sole quattro nicchie, solo un numero ristretto di scene del calendario liturgico, le più comprensibili, sarebbero state utilizzate¹⁸⁵. Anche se non c'era nessuna regola fissa per decidere quali di queste scene dovessero essere collocate nelle nicchie, diversi fattori influenzavano la scelta: il primo di questi era l'architettura della chiesa, che incideva moltissimo nella scelta del numero delle icone che potevano esser collocate nel naos. Il secondo fattore riguardava il carattere formale della composizione: erano preferite le scene che più si prestavano ad una superficie curva. Terzo e ultimo fattore (ma non meno importante) erano le considerazioni teologiche: doveva esser considerato il rango e la dignità delle icone e inoltre, una certa sequenza doveva esser osservata, in sintonia con il calendario liturgico¹⁸⁶.

Le scene che non trovarono collocazione all'interno delle nicchie del naos furono spostate in parti secondarie della chiesa, come il transetto, se presente, o il narcece. Queste scene venivano posizionate in lunette racchiuse da cornici lapidee o decorative, incastonate nei rivestimenti marmorei delle pareti. Le scene della Crocifissione e della Resurrezione tendevano ad essere messe in relazione tra loro, la Koimesis, cioè la dormizione della Vergine, generalmente veniva rappresentata sopra la porta principale o sul muro ovest del naos. Nelle chiese in cui non erano presenti nicchie o pennacchi nel naos, l'intero ciclo evangelico doveva essere rappresentato nel transetto: questa disposizione divenne il tipo dominante nelle chiese a partire dal XII secolo. I cicli decorativi secondari non erano molto numerosi

¹⁸⁴ Demus 1976, p.24

¹⁸⁵ Velmans 2006, p. 103

¹⁸⁶ Demus 1976, p.25

nel periodo classico dell'arte mediobizantina: essi comprendevano solamente storie della vita della Vergine (generalmente collocate nel narcece) e poche altre scene Veterotestamentarie. Queste però non avevano un significato illustrativo o narrativo ma funzionavano come prototipi tipologici e profetizzanti, ed erano collocate nelle cappelle laterali del santuario.

CATALOGO ICONOGRAFICO

IL DODEKAORTON



FIG.13: Annunciazione, San Giorgio di Kurbinovo.



FIG.14: Natività, Hosios Lukas.



FIG.15: Presentazione di Gesù bambino al Tempio, Hosios Lukas.



FIG.16: Trasfigurazione, Dafni.



FIG.17: Battesimo di Cristo, Hosios Lukas.

4.2: L'ANASTASIS

“Cristo è risorto dai morti; con la morte ha sconfitto la morte e a coloro che giacevano nei sepolcri ha fatto dono della vita”¹⁸⁷.

Recita così l'Eothinon, uno degli inni più ripetuti durante il periodo pasquale nella liturgia ortodossa.

Il termine Anastasis deriva dal greco e vuol dire resurrezione. Si tratta di una raffigurazione propria della tradizione bizantina, nella quale non si raffigura l'istante della resurrezione di Cristo, cioè il momento in cui sorge dal sepolcro con il vessillo della vittoria fra le mani, assunta invece dalla tradizione occidentale. L'iconografia canonica viene definita in ambiente bizantino, più specificatamente siriano-palestinese tra il V e il VI secolo¹⁸⁸, e la definizione certa della discesa agli inferi e l'ascesa del signore vittorioso nell'alto dei cieli si ebbe concilio di Costantinopoli del 553 e poi con quello di Nicea del 787¹⁸⁹.

Cristo, talvolta con una croce in mano, è raffigurato mentre trae dagli Inferi Adamo, Eva e gli altri personaggi della storia biblica; sotto i piedi del Salvatore si apre il nero abisso dell'Inferno, sullo sfondo del quale appaiono chiavistelli, chiavi e i battenti che sbarravano ai morti la via alla resurrezione. La discesa di Cristo negli inferi è uno degli eventi più misteriosi ed enigmatici della storia neotestamentaria. Ma nessuno dei vangeli canonici parla direttamente della discesa di Cristo agli inferi; tuttavia nel vangelo di Matteo, durante il racconto del Salvatore si ricorda che:

¹⁸⁷ Passarelli 2000, p. 19

¹⁸⁸ Schiller 1971, p. 13

¹⁸⁹ Kartsonis 1986, p. 5

“I sepolcri si aprirono e molti corpi di santi risuscitarono. E uscendo dai sepolcri, dopo la sua risurrezione, entrarono nella città santa e apparvero a molti.”

190

Le parole dell’evangelista rispecchiano la “fede pasquale” nella risurrezione dei morti, che pervade tutto il cristianesimo delle origini.

Ancora Matteo riporta le parole di Cristo sulla propria permanenza di tre giorni nelle viscere della terra:

“Allora alcuni scribi e farisei lo interrogarono: «Maestro, vorremmo che tu ci facessi vedere un segno». Ed egli rispose: «Una generazione perversa e adultera pretende un segno! Ma nessun segno le sarà dato, se non il segno di Giona profeta. Come infatti Giona rimase tre giorni e tre notti nel ventre del pesce, così il Figlio dell'uomo resterà tre giorni e tre notti nel cuore della terra.»¹⁹¹

Nella tradizione cristiana la storia del profeta Giona verrà guardata come un archetipo della discesa agli inferi di Cristo¹⁹².

Due importanti testi del Nuovo Testamento parlano apertamente della Discesa di Cristo negli Inferi: sono gli Atti degli Apostoli e la Prima lettera di San Pietro.

Negli Atti degli apostoli troviamo scritto:

“Uomini israeliti, ascoltate queste parole: Gesù il Nazareno, uomo cui Dio ha reso testimonianza di fronte a voi, con miracoli, prodigi e segni operati da Dio per mezzo di lui tra di voi, come ben sapete voi stessi; quest'uomo, dopo esser stato tradito, secondo l'immutabile disegno e prescienza di Dio, voi lo avete crocifisso e lo avete messo a morte; quest'uomo, Dio lo ha risuscitato, liberandolo dai lacci della morte, perché non era possibile che essa lo potesse trattenere.”¹⁹³

¹⁹⁰ Mt 27,52-53

¹⁹¹ Mt 12,38-40

¹⁹² Piussi 2008, pp. 474-476

¹⁹³ At 2,22-24

Poco dopo:

“Fratelli, mi sia lecito dirvi liberamente, a riguardo del Patriarca Davide, che egli morì e fu sepolto, e che il suo sepolcro esiste anche oggi presso di noi. Siccome egli era profeta e sapeva che Dio, con giuramento, gli aveva promesso che uno della sua stirpe doveva sedere sopra il suo trono, egli previde e annunciò la Resurrezione di Cristo, quando disse che questi non sarebbe stato abbandonato all’inferno, né la sua carne avrebbe veduto la corruzione. E costui è quel Gesù che Dio ha risuscitato: noi tutti ne siamo testimoni.”¹⁹⁴

Nella Prima lettera di San Pietro invece troviamo scritto:

“Anche Cristo ha sofferto una volta per i peccati, il giusto per gl’ingiusti, per ricondurci a Dio, ma messo a morte quanto alla carne, fu reso alla vita quanto allo spirito. Ed è con questo medesimo spirito che egli è andato a predicare agli spiriti in carcere; i quali erano stati un tempo increduli, quando al tempo di Noè, la pazienza di Dio si prolungava, mentre quello costruiva l’arca, nella quale poche persone, cioè soltanto otto, rimasero salve dall’acqua del diluvio. Quell’acqua era figura del battesimo, il quale ora fa salvi anche voi, non lavando le sozzure del corpo, ma domandando per voi a Dio una buona coscienza, mediante la resurrezione di Gesù Cristo.”¹⁹⁵

In questo passo notiamo subito due cose: la prima che la predicazione di Cristo agli inferi si rivolge a tutti peccatori, ovvero coloro che un tempo avevano rifiutato di credere, aprendo la via della salvezza a tutti gli uomini, e non solo ai giusti dell’Antico Testamento, la seconda è che il tema della resurrezione si sviluppa nel contesto della dottrina sul battesimo.

Fra gli altri testi del Nuovo Testamento che hanno attinenza con il nostro argomento vanno ricordate le parole di San Paolo sulla vittoria di Cristo sulla morte:

¹⁹⁴ At 2,29-32

¹⁹⁵ 1 Pt 3,18-21.

“Quando questo corpo corruttibile avrà rivestito l’incorrusione e questo corpo mortale avrà rivestito l’immortalità, allora avrà compimento la parola che fu scritta: «La morte è stata assorbita nella vittoria. O morte, dov’è la tua vittoria? O morte, dov’è il tuo pungiglione?» Il pungiglione della morte è il peccato, e la forza del peccato è la Legge. Ma sia ringraziato Iddio, che ci da la vittoria mediante il Signor Nostro Gesù Cristo!”¹⁹⁶

Con molta più ricchezza di particolari, il tema dell’Anastasis trova sviluppo nei testi della letteratura apocrifia. L’opera che principalmente narra la scena della Discesa agli Inferi è il Vangelo di Nicodemo. Il testo è attribuito a Nicodemo, discepolo di Gesù, risale al II secolo ed è scritto in greco. È composto da tre sezioni originariamente indipendenti tra loro: nell’ultima di queste, *la Descensus Christi ad inferos*, dal capitolo 17 al capitolo 29, riporta la testimonianza dei due figli del vecchio profeta Simeone, risuscitati da Cristo, che narrano al sinedrio il loro soggiorno negli inferi, la discesa di Cristo nell’Ade, il riscatto dei prigionieri e l’annientamento di Satana che avvenne dopo l’ingresso il Messia.

“Venne allora una voce che diceva: "Aprite le porte!". Udita questa voce per la seconda volta, l’Ade rispose come se non lo conoscesse, dicendo: "Chi è questo re della gloria?". Gli angeli del padrone gli risposero: "Un Signore forte e potente, un Signore potente in guerra! " A queste parole, le porte bronzee furono subito infrante e ridotte a pezzi, le sbarre di ferro polverizzate, e tutti i morti, legati in catene, furono liberati e noi con essi. Ed entrò, come un uomo, il re della gloria e furono illuminate tutte le tenebre dell’Ade.”¹⁹⁷

“ Mentre l’Ade così parlava con Satana, il re della Gloria stese la sua mano, afferrò e drizzò il primo padre Adamo; si rivolse poi a tutti gli altri e disse: Dietro di me voi tutti che siete morti a causa del legno toccato da costui! Ecco, infatti, che io vi faccio risorgere tutti per mezzo del legno della croce.”¹⁹⁸

¹⁹⁶ 1 Cor 15,54-57

¹⁹⁷ Apocrifo di Nicodemo 21,3

¹⁹⁸ Apocrifo di Nicodemo 24,1

Dagli scritti dei Padri orientali del II – III secolo non troviamo una dottrina sistematica ed elaborata in modo dettagliato sulla discesa agli inferi di Cristo: generalmente da essi viene toccato in relazione al dogma della Redenzione o della Resurrezione di Cristo. Troviamo riferimenti alla Discesa agli Inferi e alla Resurrezione in autori greci del II e III secolo come i santi Ignazio di Antiochia, Melitone di Sardi, Ireneo di Lione, Clemente di Alessandria e Origene¹⁹⁹.

Tra gli altri testi sull'Anastasis ci sono anche alcuni Inni di Romano il Melode, come quello del Trionfo della Croce:

*“La spada di fuoco non sbarra più le porte dell’Eden: a lei è subentrato, mirabile chiavistello, il legno della croce. Il pungolo della morte la vittoria dell’Ade vi sono stati inchiodati. Ti sei affacciato, o mio Salvatore, gridando ai reclusi dell’Ade: «Rientrate ancora nel paradiso». Il cielo e la terra a giusto motivo si rallegrano insieme con Adamo di nuovo riammesso nel paradiso.”*²⁰⁰

Nella tradizione iconografica bizantina sono presenti due rappresentazioni della Pasqua di Resurrezione: la Discesa agli inferi di Cristo e un'iconografia, che nelle sue espressioni originali, è rimasta fedele al testo evangelico: si rappresenta la risurrezione di Cristo di fatto attraverso le varie apparizioni del Risorto ai discepoli radunati nel Cenacolo, a Maria di Magdala e alle Donne recanti aromi al sepolcro, dette anche Mirofòre²⁰¹.

Per quanto riguarda l'Anastasis, le varie raffigurazioni non differiscono sostanzialmente tra loro. Esistono alcune varianti: Cristo può esser raffigurato mentre tiene in mano un rotolo o la croce, che a volte è sorretta dagli angeli. Prende dalle tombe il solo Adamo o entrambi i progenitori, che sono collocati o nello lato, oppure simmetricamente intorno a lui. Nei secoli, nuovi particolari si aggiungeranno e verranno aggiunte nuove figure²⁰². Secondo Kartsonis si possono

¹⁹⁹ Kartsonis 1986, pp. 29-30

²⁰⁰ Romano il Melode 2007, p. 59

²⁰¹ Kartsonis 1986, p. 20

²⁰² Passarelli 2000, p. 22

distinguere quattro varianti, che dipendono tutte da come Cristo si pone nei confronti di Adamo²⁰³:

- Cristo è raffigurato mentre solleva Adamo dalla tomba.
- Un'importante variante: Cristo continua a sollevare Adamo dalla tomba, ma il gesto è energico e c'è anche la figura di Eva, posta alle spalle del primo progenitore.
- La scena è centrata sul Cristo che è rappresentato frontalmente, con le mani che, su entrambi i lati del suo corpo, si avvicinano ai progenitori, posti uno per lato.
- Il quarto tipo è quello più tardo: consiste nel combinare il secondo e il terzo modello, con Cristo che strappa dall'Adamo i progenitori, che sono posti simmetricamente ai suoi lati.

Nella tradizione iconografica occidentale, siamo abituati ad una rappresentazione dell'evento pasquale sostanzialmente abiblica. Si tratta del tentativo di raffigurare l'evento storico della risurrezione di Gesù con una modalità immaginaria: il Cristo trionfante che esce con potenza dal sepolcro, mentre le guardie ricadono tramortite, sconvolte dalla luce che emana dal Risorto. E' certamente una forma spettacolare che cerca di comunicare la forza della vita che emana dal Cristo Risorto. Ma sostanzialmente è una rappresentazione che non corrisponde al dato evangelico. Nel racconto dei vangeli non viene assolutamente narrata la modalità con cui è realizzata la risurrezione di Cristo. Nessuno è stato testimone oculare di questo evento. I racconti evangelici si soffermano sulle apparizioni del Risorto ai discepoli²⁰⁴.

In ambito bizantino la scelta di rappresentare la scena dell'Anastasis è dettata dalla volontà di sottolineare il mistero della vittoria sulla morte. Cristo assume il ruolo di nuovo Adamo, come descritto nella Prima lettera ai corinzi²⁰⁵. La

²⁰³ Kartsonis 1986, pp. 8-9

²⁰⁴ Zavatta 2006, pp. 42-44

²⁰⁵ "Il primo uomo, Adamo, divenne un essere vivente, ma l'ultimo Adamo divenne spirito datore di vita." (1 Cor 15,45)

redenzione dei peccati tramite la vittoria sulla morte è il vero credo che viene mostrato nell'iconografia dell'Anastasis²⁰⁶.

Cristo tiene spesso nella mano sinistra un rotolo: è il *chirografo* del peccato, cioè il simbolo del debito²⁰⁷.

Gli artisti cristiani per i primi esempi di questa composizione usarono un modello presente nella romanità classica: l'imperatore che marcia sui nemici e che libera i popoli oppressi dai tiranni, dandogli la libertà. Spesso l'imperatore teneva in mano un vessillo o un labaro, sul quale veniva riportato il monogramma di Cristo. A partire dal V secolo questa formula simbolica verrà reinterpretata e adattata alla figura di Cristo che libera Adamo²⁰⁸.

Non ci sono giunte testimonianze della scena dell'Anastasis relative ai primi secoli dopo la sua formazione, né per l'arte monumentale (in oriente o a Roma e nei territori occidentali dell'impero) né per altre forme artistiche. Il primo esempio di questa scena si trova in un affresco della chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma (FIG.18) e risalirebbe al pontificato di papa Giovanni VII (705-707). A Roma gli artisti avrebbero avuto modo di entrare in contatto con prototipi occidentali anteriori²⁰⁹, oppure utilizzare modelli costantinopolitani oggi perduti²¹⁰. Purtroppo l'affresco romano è molto deteriorato e non è facilmente identificabile ma sembrerebbe esser stato utilizzato il secondo schema iconografico. Adamo viene afferrato e si trova in ginocchio sopra il sarcofago. Eva alle sue spalle ha le mani svelate, mentre Cristo, raffigurato di tre quarti, non mostra segni evidenti della Passione. L'unico riferimento alla croce si trova nel nimbo di Cristo, che con la mano sinistra tiene il chirografo.

Un'importante collocazione della scena dell'Anastasis si ha nei manoscritti miniati o nei salteri con illustrazioni a margine, prodotti in gran quantità a partire

²⁰⁶ Passarelli 2000, p. 23

²⁰⁷ Ibid., p.25

²⁰⁸ Grabar 1971, pp. 247-248

²⁰⁹ Ibid., 249

²¹⁰ Kartsonis 1986, p. 230

dalla fine del periodo iconoclasta. Due piccole rappresentazioni della scena si trovano nel famoso Salterio Chludov, datato IX secolo. Nella prima miniatura (fol. 63r) (FIG.19) Cristo, in una mandorla, è raffigurato frontalmente e a figura completa con un rotolo nella mano sinistra. Alla sua destra sono raffigurati Adamo ed Eva, con il progenitore che è afferrato per il polso. La scena viene ambientata sulla pancia di Ade, raffigurato come un uomo grasso calvo e nero. Questa sua raffigurazione si trova anche in altri salteri con illustrazioni sul margine²¹¹. Al suo fianco quattro esseri umanoidi alati, scappano via. La seconda miniatura dell'Anastasis (fol. 82v) (FIG.20) mostra per la prima volta il terzo tipo iconografico della scena. Cristo è raffigurato frontalmente, in una mandorla di luce. Con la mano sinistra afferra il polso di Adamo, mentre la destra, benedicente, è rivolta verso Eva. I progenitori sono disposti simmetricamente ai suoi lati²¹².

Datata alla metà del X secolo è una valva di un dittico in avorio o icona (FIG.21) conservata al museo dell'Hermitage di San Pietroburgo. Probabilmente di fattura costantinopolitana²¹³, l'icona è divisa in due parti uguali: nella parte superiore l'apparizione alle pie donne come descritto nel vangelo di Matteo (28,9-10)²¹⁴ e nella parte inferiore l'Anastasis. Cristo, raffigurato di profilo, con la mano destra afferra il polso di Adamo, mentre con la sinistra tiene il chirografo. Alle sue spalle ci sono i re profeti Davide e Salomone e Giovanni Battista, mentre tiene in mano una croce. Ai piedi di Cristo, la figura di Satana di grandi dimensioni, con le mani e i piedi legati.

A partire dall'XI secolo, l'Anastasis diventa l'immagine della Pasqua per eccellenza, venendo usata in una grande varietà di contesti liturgici, come ad esempio le miniature, le icone e gli avori²¹⁵. Tuttavia, il suo utilizzo, che mostra lo stesso rispetto sia per la tradizione, sia per l'iconografia, non viola la corretta

²¹¹ Ibid., p. 134

²¹² Ibid., p. 136

²¹³ Zalesskaya 1997, p. 147

²¹⁴ "Ed ecco Gesù venne loro incontro dicendo: «Salute a voi». Ed esse, avvicinate, gli presero i piedi e lo adorarono. Allora Gesù disse loro: «Non temete; andate ad annunziare ai miei fratelli che vadano in Galilea e là mi vedranno»". Mt 28,9-10

²¹⁵ Weitzmann 1971, p.278

sequenza cronologica del ciclo cristologico, nonostante la preponderanza della Pasqua sopra le altre feste²¹⁶.

Datate al secondo quarto del XII secolo sono due miniature del Salterio della Regina Melisenda (1131-1152). Le miniature, seppur "romanizzate" ripropongono modelli bizantini di XI secolo²¹⁷. Una delle scene riprende l'altro modello utilizzato per raffigurazione della Resurrezione di Cristo, quello delle Miròfore che si recano al sepolcro con gli oli (FIG.22). Tale scena si basa sugli scritti del vangelo di Marco (16,1-8)²¹⁸. La miniatura della scena dell'Anastasis (FIG.23) mostra invece, una scena ricca di personaggi e particolari. Cristo maestoso si erge sopra l'antra della grotta, con le porte divelte e disposte a segno di croce. Nelle sue mani (la sinistra regge la croce, la destra afferra Adamo) sono visibili i segni della Passione. Eva, dietro Adamo, è in atteggiamento orante, con le mani che non sono coperte dalle sue vesti. Alla sinistra di Cristo, i re Davide e Salomone, Giovanni Battista e altre tre figure a rappresentare i giusti. Nella parte superiore della miniatura due angeli tengono in mano dei rhipidia, con dei cartigli.

Le scene dell'Anastasis più rappresentative risalenti al periodo mediobizantino, che fanno parte della decorazione musiva monumentale, sono principalmente tre: non si tratta di decorazioni per chiese di Costantinopoli o dell'area costantinopolitana, ma per grandi complessi monastici situati tutti in Grecia. Si tratta, in ordine cronologico, dei monasteri di Hosios Lukas in Focide, della Nea Moni di Chios e di Dafni, in Attica. Sia il complesso della Nea Moni che quello di Hosios Lukas risalgono alla prima metà dell'XI secolo, mentre il complesso di Dafni è riferibile alla fine del medesimo secolo. Da un punto di vista cronologico si copre un

²¹⁶ Kartsonis 1986, p. 214

²¹⁷ Eastmond 2013, p. 211

²¹⁸ "Passato il sabato, Maria di Màgdala, Maria di Giacomo e Salome comprarono oli aromatici per andare a imbalsamare Gesù. Di buon mattino, il primo giorno dopo il sabato, vennero al sepolcro al levar del sole. Esse dicevano tra loro: «Chi ci rotolerà via il masso dall'ingresso del sepolcro?».Ma, guardando, videro che il masso era già stato rotolato via, benché fosse molto grande. Entrando nel sepolcro, videro un giovane, seduto sulla destra, vestito d'una veste bianca, ed ebbero paura. Ma egli disse loro: «Non abbiate paura! Voi cercate Gesù Nazareno, il crocifisso. E' risorto, non è qui. Ecco il luogo dove l'avevano deposto. Ora andate, dite ai suoi discepoli e a Pietro che egli vi precede in Galilea. Là lo vedrete, come vi ha detto». Ed esse, uscite, fuggirono via dal sepolcro perché erano piene di timore e di spavento. E non dissero niente a nessuno, perché avevano paura." (Mc 16,1-8)

arco di tempo che va dalla fine dell'arte macedone all'inizio della rinascita comnena²¹⁹. In questi tre contesti, realizzati entro neanche un secolo, lavorarono tre scuole musive molto diverse l'una dall'altra: due mostrano caratteri simili, ma con una ricerca linearistica diversa (Nea Moni e Hosios Lukas), diversamente da quella di Dafni²²⁰.

Il primo esempio è l'Anastasis del katholikon del monastero di Hosios Lukas (FIG.24), in Focide, edificato sulla tomba di un santo, San Luca Stiriota all'inizio dell'IX secolo. Il nuovo complesso fu decorato secondo lo schema canonico e secondo il programma iconografico dell'epoca, con adattamenti dettati, molto probabilmente, dalle caratteristiche architettoniche dell'edificio²²¹. I maestri che vi lavorarono avevano sicuramente una formazione costantinopolitana e provenivano dalla capitale, o da Tessalonica²²². A Hosios Lukas la scena della discesa di Cristo negli inferi è situata sulla parete est del nartece sud e si contrappone al mosaico della Crocifissione che si trova nel nartece nord. La scena dell'Anastasis (FIG.25), dal punto di vista iconografico è molto semplice: lo sfondo, reso attraverso l'uso dell'oro, è molto astratto e si può trovare anche una geometrizzazione dei corpi e uno schematismo generale. Il Cristo (FIG.26) si erge dritto davanti gli occhi del fedele; con la mano destra regge la croce, mentre con la mano sinistra prende Adamo per sollevarlo dal sepolcro e liberarlo dalla schiavitù millenaria. Alle spalle del progenitore troviamo Eva, anche in questo caso con una veste rossa, come la carne dell'umanità, che le copre le mani (FIG.27). A sinistra della decorazione, alla destra di Cristo, troviamo i profeti Davide e Salomone (FIG.28), con il nimbo d'oro dal contorno colorato. Anche loro, come Eva, tengono le mani verso il Cristo in un atteggiamento orante. La figura dell'Adamo non è personificata: si vede una grotta, in forma di collinetta con l'antro squarciato, e cardini, chiavi, lucchetti e i battenti del portone al suo interno. A Hosios Lukas il colore non è concepito come forma che

²¹⁹ Concina 2002, pp. 172-174

²²⁰ Ibid., pp. 229-230

²²¹ Eastmond 2013, p. 158

²²² Lazarev 1981, pp. 151-152

trasmette solennità e c'è una totale mancanza di senso dello spazio²²³. La scuola che qui lavora usa una linea "iconica" quasi ascetica²²⁴, e sceglie un linguaggio espressivo tendenzialmente mistico. Questo particolare modo di rappresentare le figure, stanti e singole, verrà rinominato stile ieratico²²⁵. La Crocifissione e l'Anastasis, che fiancheggiano simmetricamente l'icona del Cristo, espandono il suo messaggio di redenzione nelle campate laterali. A livello liturgico, tali immagini servono per richiamare l'attenzione sulla celebrazione della morte e resurrezione di Cristo il Venerdì e il Sabato Santo, che contraddistinguono la sua promessa di redenzione²²⁶.

Questi mosaici conclusero la tendenza di funzione religiosa delle decorazioni di età macedone. La contemporaneità dei linguaggi dei mosaici di Hosios Lukas e di Chios e le decorazioni dei salteri mostrano una coesistenza di tendenze opposte nello stesso periodo. Queste due tendenze, la monumentalità religiosa e l'ellenismo perenne di natura non religiosa, s'incrociarono poi nel complesso monastico di Dafni, non più di età tardo macedone, ma riconducibile alla prima fase della rinascita *comnena*, caratterizzata da un ritorno alla classicità.

Il secondo esempio qui trattato è la scena dell'Anastasis della Nea Moni di Chios, un complesso monastico fortificato: qui l'intervento imperiale, ad opera di Costantino IX Monomaco, è certo. Grazie a questo legame con l'imperatore, si può affermare che i maestri che vi lavorarono provenissero dalla capitale, e che grazie al denaro imperiale, avessero tutti i mezzi per poter realizzare una vastissima decorazione musiva²²⁷. Tutto il ciclo musivo è datato tra 1042 e 1056²²⁸.

Nel *katholikon* del monastero della Nea Moni, la parte inferiore dei pennacchi di sostegno alla cupola è caratterizzata dall'alternanza di ampie arcate e trombe semicircolari. Su questo schema architettonico, che sottolinea i due assi

²²³ Grabar 1964, p. 129

²²⁴ Bettini 1939, p. 7

²²⁵ Demus & Diez 1931, p. 36

²²⁶ Kartsonis 1986, p. 216

²²⁷ Lazarev 1981, p. 150

²²⁸ Bettini 1939, p. 18

della chiesa, si trova la decorazione di un ciclo di festività razionalizzato e selettivo²²⁹. Il ciclo inizia nella tromba di nord-est con l'Annunciazione e si sviluppa in senso orario con la Natività, la Presentazione al Tempio, il Battesimo, la Trasfigurazione, la Crocifissione, la Deposizione e infine l'Anastasis²³⁰. Negli archi degli assi principali della chiesa sono raffigurate quattro scene fondamentali del ciclo cristologico: il Battesimo, la Natività, la Crocifissione e l'Anastasis. Le scene sono raggruppate in due coppie alle estremità degli assi e si incrociano sotto il centro della cupola che contiene la figura del Pantocratore. Nel mosaico della discesa di Cristo nell'Ade (FIG.29) vi è raffigurato Cristo mentre scende negli inferi per liberare i profeti Davide e Salomone e i progenitori Adamo ed Eva. Sotto i piedi di Cristo si trovano i battenti scardinati della porta del regno dei morti (FIG.30). Lo sfondo è aureo senza nessuna annotazione naturalistica: sia le rupi che la grotta dell'Ade sono fortemente schematizzate; lo sfondo è assolutamente astratto. La veste del Cristo è caratterizzata da linee forti, con pieghe innaturali, che si susseguono secondo stilemi prestabiliti. È disposto a tre quarti, quasi di profilo, e con il volto, non schematizzato come le vesti, guarda verso il fedele (FIG.31)²³¹. Con la mano sinistra regge la croce a doppia traversa, mentre con la mano destra afferra e solleva Adamo: il suo dovrebbe essere un gesto di trasmissione di vita, ma non c'è uno scatto di energia. Si tratta di un gesto simbolico e anche il braccio di Adamo è inerte. Eva si vede alle sue spalle, con una veste rossa e le pieghe dorate, che in segno di supplica tiene le mani velate dalla sua veste (FIG.32).

Un altro aspetto di particolare interesse del mosaico dell'Anastasis della Nea Moni di Chios è che Salomone è ancora differenziato dal padre in termini di età (FIG.33). Tuttavia, a differenza del suo tradizionale aspetto mediobizantino, come un giovane imberbe, qui è mostrato in un uomo di mezza età, con la barba, e in particolare molto somigliante a ritratti imperiali di XI secolo, quelli di Costantino IX

²²⁹ Mouriki 1985, pp. 61-62

²³⁰ Kartsonis 1986, p. 215

²³¹ Matthiae 1964, p. 31

Monomaco raffigurato come offerente (FIG.34)²³². Poiché tale sovrano fu il fondatore del complesso della Nea Moni, è possibile che il cambiamento delle caratteristiche fisionomiche del giovane Salomone, fosse eseguito intenzionalmente per raffigurare l'imperatore/fondatore all'interno dell'immagine dell'Anastasis²³³.

Il mosaico è caratterizzato da una forte aggressività dei colori e delle linee delle figure; i contorni sono ben marcati e i contrasti molto forti. Le linee sono geometrizzate ma non sono coerenti con le figure del corpo, quindi portano ad una innaturalità dei gesti e dei corpi stessi. I volti non sono schematizzati come le vesti, ma il tipo iconografico non è classicista. La missione emergente della scena è una visione di verità e il tentativo di catturare l'attenzione avviene attraverso l'uso di colori forti senza sfumature²³⁴.

Dopo un periodo di crisi, una nuova fase di rinascita artistica avviene sotto la dinastia dei Comneni, con l'imperatore Alessio I. L'esempio più rilevante realizzato durante questa nuova fase, non si trova a Costantinopoli, ma a pochi chilometri da Atene nella regione dell'Attica: si tratta del katholikon del monastero di Dafni²³⁵. Il monastero, intitolato alla Dormizione della Vergine, conserva, dopo Hosios Lukas e Chios, il terzo fra i più importanti cicli musivi mediobizantini impostati secondo gli schemi del programma iconografico canonico. Molto probabilmente i maestri che vi lavorarono provenivano dalla Costantinopoli, in quanto le scene non sembrano assolutamente di cultura periferica. Si notano facilmente le stesse tendenze classiciste presenti nelle miniature di età macedone: le composizioni sono più equilibrate e armoniose, le proporzioni delle figure sono più naturali e i volti sono molto più espressivi²³⁶. Il lavoro dei mosaicisti si caratterizza anche per la bellezza espressiva che si sprigiona dalle figure, potenti e che incutono timore, come nel

²³² Il più importante ritratto dell'imperatore Costantino IX Monomaco è quello conservato nella galleria sud nella basilica di Santa Sofia. Qui viene raffigurato, assieme alla moglie e imperatrice Zoe, entrambi in atteggiamento di offerenti, il primo che tiene in mano l'apokombion, una borsa che simboleggia una largizione cerimoniale in denaro, la seconda con un rotolo pergameneo che ricorda una carta di donazione. Concina 2002, p. 171

²³³ Kartsonis 1986, p. 216

²³⁴ Matthiae 1964, p. 32

²³⁵ Lazarev 1981, p. 194

²³⁶ Velmans 2006, p. 124

caso del Cristo Pantokrator nella cupola. I mosaici di questo monastero sono sublimi, esprimono la paura e il terrore che deve avere il fedele di fronte all'onnipotenza e alla maestosità di Dio, anche attraverso l'accentuazione del carattere di divinità olimpica²³⁷. L'uso di una linea marcata e prepotente conferma questo significato. Le scene sono rese in maniera più narrativa, più accentuate rispetto a Chios e Hosios Lukas²³⁸. I mosaici della Crocifissione e dell'Anastasis di Dafni seguono gli stessi principi di distribuzione, come a Hosios Lukas²³⁹. Nella scena di Dafni il rapporto modulare tra la testa e il resto del corpo è schematizzato secondo la tradizione antica, portando a un'anatomia più realistica. Gli stilemi dell'arte pittorica dei salteri si fondono con la concezione di un ritorno alla classicità anche nell'arte decorativa monumentale²⁴⁰. A Dafni i principi di continuità rispetto l'antico si coniugano con il programma iconografico bizantino: la scena dell'Anastasis (FIG.35) riassume perfettamente la nuova tendenza che stava via via nascendo. Le figure sono più realistiche. Il Cristo posto di tre quarti regge con la mano destra la croce, molto più grande rispetto le precedenti e con la mano sinistra estrae Adamo dal sarcofago (FIG.36). Come nelle altre decorazioni prese a riferimento anche a Dafni il Cristo ostenta i segni delle Passione che porta sul suo corpo. La novità che caratterizza maggiormente questo mosaico è l'introduzione della figura di Satana (FIG.37), personificata come un vecchio barbuto. Come prova di un ritorno alla classicità e all'antico, si può notare la somiglianza della figura dell'Ade con le figure personificate dei fiumi in età classica, anziani e barbuti, come ad esempio il fiume Giordano²⁴¹. Come descritto nel Vangelo apocrifo di Nicodemo, Satana ha le mani e i piedi legati con catene mentre cerca di afferrare Adamo per un piede, per impedirgli di raggiungere la redenzione tramite Cristo. Altra novità molto importante del mosaico di Dafni è l'introduzione della figura di Giovanni Battista

²³⁷ Kartsonis 1986, p. 219

²³⁸ Lazarev 1981, p. 195

²³⁹ L'interpretazione di queste due scene di Dafni come guardie, cornici e introduzione al mistero dell'Eucaristia, si può riscontrare anche nella decorazione della piccola chiesa di Cristo di Veroia, piccolo centro della Macedonia greca (FIG.39), decorata da Georgios Kalliergis nel 1315. Concina, 2002, p. 341

²⁴⁰ Kartsonis 1985, p. 216

²⁴¹ Ibid., p. 217

(FIG.38), l'ultimo profeta, colui che riconosce nel Cristo l'Agnello di Dio²⁴², qui raffigurato in gesto benedicente. Sono presenti anche Davide e Salomone con i nimbi colorati, raffigurati in abiti regali secondo la tradizione. Eva è realizzata come nelle decorazioni di Chios e Hosios Lukas con un abito rosso, che ricopre anche le mani. Ma la veste si appoggia sul suo corpo non in modo geometrico, come si vede soprattutto nell'Anastasis della Nea Moni, ma facendo intravedere i suoi caratteri fisici. Il suo gesto è sempre di preghiera e venerazione. Si può concludere che alla fine dell'XI secolo, ci fossero due tendenze artistiche: una linearistica e smaterializzante nella pittura monumentale religiosa²⁴³, e una con i caratteri classici per la produzione di arte sontuaria (manoscritti miniati, oreficerie, avori, ecc..). Con Dafni queste due tendenze si fusero, creando una nuova visione²⁴⁴.

A Venezia, nella basilica di San Marco, sulla volta occidentale tra la cupola dell'Ascensione e quella della Pentecoste, è collocato uno dei più bei cicli marziani, quello della Passione di Cristo, disposto su registri sovrapposti (FIG.40). È il maestro che lavora alla cupola dell'Ascensione e in parte a quest'arcone a importare a Venezia il nuovo stile comneno, elegante e vivace, dalle forme ellenistiche che vediamo nei mosaici di Dafni²⁴⁵. La sua equipe sviluppò i cicli musivi in direzione di un manierismo esasperato, assurdo ma altrettanto emotivo, come vediamo nella scena della Discesa agli Inferi nell'arcone della passione²⁴⁶. Il ciclo della passione di San Marco è il frutto di un'evoluzione stilistica, apportata dall'equipe greca, di cui ce ne rimangono tracce nelle figure di Hosios Lukas. Inoltre è evidente il tentativo di introdurre il plasticismo figurativo presente nei mosaici di Dafni. Tale nuova visione figurativa prevedeva un forte richiamo dell'ellenismo, da un virtuosismo linearistico e da raffinate soluzioni cromatiche. Per quanto riguarda la disposizione dei personaggi e la vivacità dei colori s'intravede un'ulteriore influenza dei mosaici della Nea Moni di Chios. C'è da dire però che le figure presenti nella basilica marciana risultano più plastiche e meglio modellate. Il registro superiore della parte

²⁴² Gv 1,29

²⁴³ Bettini 1939, p. 20

²⁴⁴ Velmans 2006, pp. 124-125

²⁴⁵ Velmans 2006, pp. 134-135

²⁴⁶ Iacobini 2006, p. 487

settentrionale della volta presenta la maestosa scena dell'Anastasis (FIG.41). Qui, il mosaicista, più che continuare l'evoluzione stilistica che si stava compiendo a Bisanzio e nelle sue provincie, cerca di creare uno stile autonomo, che possiamo definire veneziano, o veneziano-bizantino, pur facendo ricorso a diversi tipi iconografici che risalgono ai primi anni dell'XI secolo²⁴⁷. L'immagine si arricchisce di numerosi altri personaggi. La figura di Cristo (FIG.42), di maestose e imponenti proporzioni, regge con la mano sinistra la croce, di grandi dimensioni, e assume, con il braccio e la mano, una posa innaturale con l'obbiettivo di ostentare il segno della Passione. Con l'altra mano, la destra, estrae il progenitore dal sarcofago. Un'iscrizione sopra la scena, lo proclama vincitore²⁴⁸. La figura di Adamo, per il movimento del corpo, è simile sua raffigurazione nel mosaico della Nea Moni. La figura di Eva invece si discosta dalle sue precedenti raffigurazioni per un particolare: essa infatti è coperta da un manto color porpora che nel caso di San Marco lascia scoperte la mani come in gesto di devozione, di invocazione e di speranza²⁴⁹. Questo particolare non è presente nelle decorazioni di Hosios Lukas, Chios e Dafni: le mani erano sempre coperte dal manto, quasi per nascondere simbolicamente i peccati dell'umanità. Le tonalità delle tessere e dei drappaggi del manto e della tunica del Cristo sono ripresi dalla figura di Chios, mentre la posizione frontale del Messia e il movimento della tunica alle sue spalle, come se fosse colpita da un forte vento immaginario richiamano il mosaico di Hosios Lukas. Nella basilica di San Marco però, il capo di Cristo non è in posizione frontale come nel mosaico presente nel katholikon del monastero focidese, ma si volge di tre quarti verso il lato destro, in un movimento che appare poco naturale. Il volto di Giovanni Battista presente nel gruppo di destra insieme a Davide e Salomone, per l'espressione e le tonalità, è molto vicino al mosaico di Dafni (FIG.43). Nella scena è l'unico con l'aureola simbolo di santità, i due re ne sono sprovvisti. L'abisso dell'Ade che Cristo calpesta ha le porte spalancate e frantumate. Inoltre è circondato da cardini, chiavistelli e chiavi.

²⁴⁷ Demus 1988, p. 74

²⁴⁸ "*Mors et ero mortis, surgentum dux[que] cohortis, morsus et inferno: vos regno dono superno*". [Sarò e morte della morte e guida del corteo dei risorti e soggiogatore dell'inferno: vi dono il regno dei cieli] Bertoli 2009, p.172.

²⁴⁹ Bertoli 1986, p. 196

Un particolare invece è ripreso dalla scena di Dafni: la figura di Satana, con gli occhi rossi, che con una mano afferra il piede di Adamo e tenta di trattenerlo, calpestato come segno di vittoria dal Messia (FIG.44)²⁵⁰. La differenza tra i due particolari sta nel fatto che nella figura veneziana, seppur con un forte espressionismo cromatico, manca quel plasticismo presente invece nel monastero greco²⁵¹. I piedi del Cristo poggiano direttamente su Satana, discostandosi dai monasteri greci dove poggiano sui battenti della porta, poste come una croce, che simboleggiano la Chiesa. Nel mosaico dell'Anastasis, e più in generale dell'arcone della Passione, si può notare la volontà dell'artista di marcare l'espressione dei volti attraverso l'utilizzo di tessere più piccole e di varie tonalità, per accentuare le ombreggiature e i dettagli anatomici del corpo o per raffigurare l'espressività del volto²⁵².

Sempre in ambito lagunare un'altra raffigurazione musiva della scena dell'Anastasis la troviamo nella chiesa di Santa Maria Assunta di Torcello. La tipologia dell'edificio, che prevedeva un impianto basilicale longitudinale, impose agli artisti greci un adeguamento forzato ad uno spazio architettonico per essi obsoleto. Per ovviare al problema, essi decisero di creare due punti focali. Dal punto di vista della distribuzione, essa interessa esclusivamente i due punti chiave della navata: l'abside e l'arco absidale ad est, la parete di controfacciata a ovest. Anche il programma iconografico è un compromesso tra elementi latini e iconografia di tradizione greca. La cattedrale fu caratterizzata da due fasi decorative: una prima, risalente al rifacimento orseoliano del 1008 (inizi XI secolo) e una seconda fase, datata XII secolo. Entrambe furono molto probabilmente realizzate da maestranze greche: lo stile del primo ciclo musivo è rapportabile con i mosaici di Hosios Lukas, della Santa Sofia di Kiev e al linearismo degli affreschi della chiesa di Santa Sofia di Ohrid. Il secondo intervento di carattere conservativo e di restauro, fu anch'esso realizzato da un maestro greco²⁵³; il suo virtuosismo, riconducibile agli affreschi di Kurbinovo e Kastoria, mostra già i caratteri della pittura comnena. Il suo lavoro

²⁵⁰ Polacco 1991, p. 227

²⁵¹ Demus 1988, p. 77

²⁵² Ibid., pp. 77-78

²⁵³ Lazarev 1981, p. 242

inoltre è molto vicino ai mosaici dell'arcone della Passione di San Marco²⁵⁴. Il mosaico della discesa di Cristo nel Limbo (FIG.45) si inserisce nella più vasta decorazione della controfacciata ovest (FIG.46). Cristo calpesta le porte dell'Inferno, mentre i defunti sorgono dalle tombe: egli afferra per un braccio Adamo, dietro di cui sta Eva ed accanto i due Re. Ai lati si trovano i due Arcangeli Gabriele e Michele (rifatti interamente a metà '800)²⁵⁵. A sinistra i re profeti Davide e Salomone, in sfarzosi abiti regali, nimbati e incoronati, secondo il rito greco; a destra il Battista seguito da sedici profeti e al di sotto, in una nicchia, tre fanciulli in abiti bianchi. In questa raffigurazione, contrariamente a quelle di Hosios Lukas, della Nea Moni, di Dafni e di San Marco, sul corpo di Cristo non sono evidenti i segni della Passione, molto probabilmente anche perché presenti nel registro inferiore del Giudizio Universale. L'XI secolo ha consolidato e diversificato le tendenze iconografiche dell'immagine dell'Anastasis. È rafforzato il riferimento alla Passione della Discesa nel Limbo mediante l'uso da parte di Cristo della croce patriarcale di grandi dimensioni. La scena esprime il messaggio della vittoria di Cristo sulla morte e sulla sconfitta dell'Adè²⁵⁶. La scelta di questo tipo di croce ha creato una serie di associazioni liturgiche: tale scelta è stata usata come elementi della prova della passione di Cristo, come la verga del nuovo Mosè, lo strumento che ha aiutato il passaggio dell'umanità dalla schiavitù alla libertà, come il simbolo della vittoria sulla morte e la realizzazione della promessa di redenzione per l'umanità²⁵⁷. Queste modifiche iconografiche e compositive rafforzano la realtà storica della narrazione della scena. Il riferimento alla natura umana di Cristo, originariamente ottenuto con l'aggiunta delle figure di Davide e Salomone, gli antenati di Cristo e del genere umano rinato, ora è amplificato dal numero maggiore di riferimenti²⁵⁸. Si può rilevare, nei mosaici di Torcello una pluralità di esperienze iconografiche che, attingendo al passato, si arricchiscono poi nel più vasto circuito della cultura artistica mediobizantina, comune peraltro a tutta l'area altoadriatica. L'arte

²⁵⁴ Polacco 1984, p. 60

²⁵⁵ Concina 2002, p. 272

²⁵⁶ Velmans 2006, p. 135

²⁵⁷ Kartsonis 1986, pp. 224-225

²⁵⁸ Ibid., p. 225

comnena esce dai confini dell'impero e da lì via alla formazione di nuovi linguaggi artistici locali²⁵⁹. I mosaici della seconda fase torcellana sembrano esprimersi poi su una piena adesione a questa cultura artistica, non solo della capitale ma anche delle aree provinciali. La decorazione musiva di Torcello diventa testimone di una nuova stagione artistica che guarda a esempi del passato, della realtà locale e di una grande apertura alla capitale d'oriente e a molte opere provinciali greche.

Esempio di manierismo comneno è il ciclo di affreschi della piccola chiesa di San Giorgio di Kurbinovo, in Macedonia (F.Y.R.O.M.), realizzati nel 1191²⁶⁰. Tra le scene più importanti quella dell'Anastasis (FIG.47) ci colpisce in particolar modo: il Cristo della resurrezione è uno scatto di energia vitale, esasperata da un linearismo che cancella la struttura fisica. La *dinamys* della vita è totalmente differente e perfino gli angeli sono smaterializzati²⁶¹. La figura di Cristo è circondata da una mandorla di luce, con la mano sinistra regge la croce, che ha più l'aspetto di un bastone e non ha più le dimensioni enormi delle Anastasis precedenti mentre con la mano destra estrae Adamo dal sepolcro. Entrambi i progenitori a differenza delle scene precedenti sono nimbatati. A sinistra sono presenti, seppur in cattive condizioni di conservazione, i profeti Davide e Salomone. Il senso di profondità è dettato dalle montagne che circondano la scena, anche se a livello decorativo sono molto scarse, senza particolari. L'Adamo non è altro che una grotta nera, con le porte scardinate, senza la presenza di Satana²⁶².

L'origine del quarto modello di Anastasis risalirebbe a lezionari greci del X secolo, dove compare come figura iniziale in relazione alle letture della liturgia pasquale, ed è caratterizzata dalla ragione delle piaghe di Cristo, la cui figura, divisa sulla vetta di una collinetta, è accompagnata da Adamo ed Eva, in ginocchio in posizione simmetrica rispetto a Gesù, secondo uno schema presente nelle rappresentazioni dei salteri fin dalla seconda metà del IX secolo²⁶³. Questa

²⁵⁹ Concina 2002, p. 253

²⁶⁰ Ibid., p. 236

²⁶¹ Lazarev 1981, p. 211

²⁶² Korunovski & Dimitrova 2006, p. 80

²⁶³ Kartsonis 1986, p. 159

raffigurazione ebbe grande diffusione dal '300, come mostrano gli affreschi del parekklesion meridionale della chiesa di San Salvatore in Chora a Costantinopoli del 1310-1320 (FIG.48).

CATALOGO ICONOGRAFICO

L'ANASTASIS



FIG.18: Affresco dell'Anastasis, chiesa di Santa Maria Antiqua, Roma.



FIG.19: Miniatura dell'Anastasia, Salterio Chludov, fol. 63r.



FIG.20: Miniatura dell'Anastasia, Salterio Chludov, fol. 82v.



FIG.21: Valva di dittico in avorio, con apparizione alle Pie donne e Anastasis, Hermitage.



FIG.22: Salterio della regina Melisenda, Miròfore, British Library.



FIG.23: Salterio della regina Melisenda, Anastasis, British Library.



FIG.24: Nartece del katholikon di Hosios Lukas.



FIG.25: Lunetta dell'Anastasis, Hosios Lukas.



FIG.26: Lunetta dell'Anastasis, particolare di Cristo, Hosios Lukas.



FIG.27: Lunetta dell'Anastasis, particolare di Adamo ed Eva, Hosios Lukas.



FIG.28: Lunetta dell'Anastasis, particolare di Davide e Salomone, Hosios Lukas.



FIG.29: Lunetta dell'Anastasis, Nea Moni di Chios.



FIG.30: Lunetta dell'Anastasis, particolare dell'Ade, Nea Moni di Chios.



FIG.31: Lunetta dell'Anastasis, particolare di Cristo, Nea Moni di Chios.



FIG.32: Lunetta dell'Anastasis, particolare Adamo ed Eva, Nea Moni di Chios.



FIG.33: Lunetta dell'Anastasis, particolare Davide e Salomone, Nea Moni di Chios.



FIG.34: Particolare di Costantino IX Monomaco, galleria meridionale di Santa Sofia, Istanbul.



FIG.35: Lunetta dell'Anastasis, Dafni.



FIG.36: Lunetta dell'Anastasis, particolare di Cristo, Dafni.



FIG.37: Lunetta dell'Anastasis, particolare di Satana, Dafni.



FIG.38: Lunetta dell'Anastasis, particolare di Giovanni Battista, Dafni.



FIG.39: Anastasis, Veroia.



FIG.40: Arcone occidentale con scene della Passione, San Marco.



FIG.41: Arcone della Passione, particolare della scena dell'Anastasis, San Marco.



FIG.42: Anastasis, particolare di Cristo, San Marco.



FIG.43: Anastasis, particolare di Giovanni Battista, Davide e Salomone, San Marco.



FIG.44: Anastasis, particolare di Satana, San Marco.



FIG.45: Anastasis, Torcello.



FIG.46: Controfacciata della chiesa di Santa Maria Assunta, Torcello.



FIG.47: Anastasis, Kurbinovo.



FIG.48: Anastasis, San Salvatore in Chora.

4.3: L'ASCENSIONE

Apolitikion dell'Ascensione:

“Ascendesti nella gloria, o Cristo Dio nostro, e rallegrasti i discepoli con la promessa del Santo Spirito, essendo essi confermati per la tua benedizione, che tu sei il Figlio di Dio, il Redentore del mondo”²⁶⁴.

Dal punto di vista religioso l'Ascensione di Gesù in cielo è la conclusione della sua vita terrena, in attesa della seconda venuta, e il preludio al periodo della Pentecoste, quando inizia attraverso gli apostoli, l'opera evangelica della diffusione del cristianesimo²⁶⁵. Il fatto sarebbe accaduto quaranta giorni dopo la sua resurrezione sul Monte degli ulivi. Gli scritti Neotestamentari che trattano l'Ascensione sono principalmente il Vangelo di Luca e gli Atti degli apostoli, sempre attribuito all'evangelista.

“Poi li condusse fuori verso Betania e, alzate le mani, li benedisse. Mentre li benediceva, si staccò da loro e fu portato verso il cielo. Ed essi, dopo averlo adorato, tornarono a Gerusalemme con grande gioia; e stavano sempre nel tempio lodando Dio”²⁶⁶.

Gli Atti trattano si soffermano un po' di più sull'evento:

“Detto questo, fu elevato in alto sotto i loro occhi e una nube lo sottrasse al loro sguardo. E poiché essi stavano fissando il cielo mentre egli se n'andava, ecco due uomini in bianche vesti si presentarono a loro e dissero: «Uomini di Galilea,

²⁶⁴ Passarelli 2000, p. 211

²⁶⁵ Bertoli 2009, p. 177

²⁶⁶ Lc 24,50-53

perché state a guardare il cielo? Questo Gesù, che è stato di tra voi assunto fino al cielo, tornerà un giorno allo stesso modo in cui l'avete visto andare in cielo»²⁶⁷.

Anche il Vangelo di Marco tratta il tema:

“Il Signore Gesù, dopo aver parlato con loro, fu elevato in cielo e sedette alla destra di Dio”²⁶⁸.

L'Ascensione viene trattata anche dal Vangelo apocrifo di Nicodemo, anche se maniera diversa. Qui ci sono due testimoni dell'evento, che sono chiamati davanti al sinedrio per riferire dell'accaduto:

“Dice Addas: «Mentre era seduto sul Monte Mamilch e ammaestrava i suoi discepoli, vedemmo una nube che ricopriva lui e i suoi discepoli: poi la nube lo sollevò in cielo, e i suoi discepoli si gettarono con la faccia a terra». Poi chiamarono il sacerdote Finees e interrogarono anche lui, dicendo: «Come hai visto che Gesù veniva assunto?». Ed egli raccontò la stessa cosa. Interrogarono anche Aggeo, il quale raccontò la stessa cosa”²⁶⁹.

Durante il concilio di Nicea del 325, i 318 vescovi che vi parteciparono stabilirono il Credo niceno:

“[...] Per noi uomini e per la nostra salvezza è disceso, si è incarnato, si è fatto uomo, ha patito, è risuscitato il terzo giorno, è salito nei cieli, verrà a giudicare i vivi e i morti”²⁷⁰.

La festa dell'Ascensione non fu da subito utilizzata dalla Chiesa; non era celebrata come una festa autonoma, ma era collegata alla festa della Pentecoste. Infatti i principali scrittori del periodo, Tertulliano e Origene, menzionavano solamente la Pasqua e la Pentecoste. È solo alla fine del IV secolo che troviamo dei riferimenti all'Ascensione come festività separata o inserita nella celebrazione della

²⁶⁷ At 1,9-11

²⁶⁸ Mc 16,19

²⁶⁹ Vangelo apocrifo di Nicodemo, Testo greco A, XVI 6

²⁷⁰ Vogt 2000, pp. 83-84

Pentecoste. Il passaggio verso la separazione delle due feste avvenne all'incirca tra 380 e 430, data della morte di sant'Agostino che nell'Epistola 54²⁷¹ descrive l'Ascensione come una festività universalmente osservata²⁷². Attestazioni dell'Ascensione come festività separata dalla Pentecoste partono tra V e VI secolo, mentre le prime raffigurazioni dell'iconografia sono databili tra la fine del III e gli inizi del IV secolo²⁷³.

Gli artisti del primo periodo cristiano utilizzarono due iconografie diverse per rappresentare quest'immagine: una che viene chiamata "Ellenistica" o "Occidentale", che deriva formalmente dall'arte greco-romana, e una chiamata "Orientale" o "Siriano-Palestinese", originaria delle regioni del Medio Oriente, che concepiva la scena con un valore più mistico²⁷⁴, e che è riscontrata a partire dal VI secolo²⁷⁵.

Nell'iconografia dell'Ascensione di tipo ellenistico il Cristo viene raffigurato senza barba, mentre sta "scalando" le nubi, dalla montagna fino al cielo, assistito dalla mano di Dio che emerge dalle nuvole e lo afferra per un braccio. Sono raffigurati in genere anche dei discepoli, in vari atteggiamenti come ad esempio rivolti verso il cielo oppure prostrati a terra mentre pregano.

Di questa tipologia fa parte una delle più antiche raffigurazione dell'Ascensione: si tratta di un dittico in avorio conservato oggi al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera (FIG.49) e datato al 400 circa. La provenienza non è certa, ma sembrerebbe esser stato realizzato da botteghe romane, o più verosimilmente dell'Italia del nord²⁷⁶. Quest'avorio proclama la

²⁷¹ "[...]Quanto invece alle prescrizioni non scritte ma che noi conserviamo trasmesse per via della tradizione e sono osservate in tutto il mondo, ci è facile capire che sono mantenute in quanto stabilite e raccomandate dagli stessi Apostoli o dai Concili plenari, la cui autorità è utilissima alla salvezza della Chiesa; di tal genere sono le feste celebrate nella ricorrenza anniversaria della Passione, Risurrezione e Ascensione del Signore, la discesa dello Spirito Santo, e simili altre ricorrenze che si osservano dalla Chiesa Cattolica ovunque essa è diffusa.

²⁷² Dewald 1915, p. 277

²⁷³ Passarelli 2000, p. 216

²⁷⁴ Dewald 1915, p. 279

²⁷⁵ Passarelli 2000, p. 216

²⁷⁶ Beckwith 1993, pp. 50-51

Resurrezione e l'Ascensione in cielo di Cristo; combina infatti le due immagini, quella delle Marie che si recano al Sepolcro e quella dell'Ascensione, con l'artista che con una parziale narratività mostra la divinità di Cristo e il suo trionfo dopo la morte²⁷⁷.

Come anticipato poc'anzi, in questa placchetta d'avorio vediamo un Cristo nimbato e imberbe, cosa comune per le prime rappresentazioni cristologiche, mentre scala la montagna verso i cieli: la sua mano destra è afferrata dalla mano di Dio che scende dalle nuvole e lo aiuta nella sua ascesa ai Cieli. Due apostoli sono rappresentati, uno prostrato a terra in atteggiamento impaurito e l'altro, stupito, mentre guarda il cielo con le mani in atteggiamento di preghiera²⁷⁸.

Il secondo esempio di questa tipologia ellenistica, sempre di ambito romano proviene dalle placchette lignee delle porte della chiesa di Santa Sabina a Roma, e datate al V secolo (430 ca). Vi si trova la stessa scena, con un carattere più amplificato, ma con uno schema leggermente diverso: Cristo è portato in Cielo dalla sommità della montagna da due angeli, che lo afferrano per le braccia (FIG.50). Al di sotto, quattro dei suoi discepoli hanno lo sguardo verso il cielo. Uno dei primi aspetti che differenzia questa placchetta lignea dall'avorio di Monaco è il Cristo che in questo caso porta la barba; inoltre sono presenti tre angeli che non trovano riferimenti precedentemente: due di loro aiutano il Cristo a salire in cielo mentre il terzo ha un atteggiamento interlocutorio con gli apostoli²⁷⁹.

Le prime raffigurazioni dell'Ascensione di tipo ellenistico usarono un modello che nella tarda antichità era già conosciuto: si tratta dell'apoteosi degli imperatori²⁸⁰, o di altri personaggi importanti come si vede nella valva di un dittico in avorio (FIG.51) conservata al British Museum, conosciuta come l'Apoteosi di un grande oratore, datata agli inizi del 400. Tali scene furono un facile modello per gli artisti cristiani che la usarono non solo per l'Ascensione di Cristo, ma anche per le

²⁷⁷ Eastmond 2013, p. 47

²⁷⁸ Dewald 1915, p. 279

²⁷⁹ Ibid., pp. 279-280

²⁸⁰ Grabar 1971, pp. 171-172

altre presenti nel Vecchio Testamento, come quella di Elia. Inoltre Cristo che cammina sulla montagna, e la mano divina che esce dalle nubi, mostrano delle somiglianze con le rappresentazioni di Mosè che riceve le tavole della Legge sul Monte Sinai²⁸¹.

A partire dal VI secolo si afferma, soprattutto nei territori orientali, una diversa tipologia rappresentativa dell'Ascensione: la scena viene divisa in due momenti: nella parte superiore Cristo ascende al Cielo e in quella inferiore la Vergine, circondata dagli apostoli²⁸².

Di questa tipologia orientale, definita dagli studiosi siriano-palestinese, il prototipo più noto è senza dubbio rappresentato dalla miniatura del Tetravangelo di Rabbula (FIG.52), datata al 586, e oggi conservata nella Biblioteca Laurenziana di Firenze. La rappresentazione dell'Ascensione è molto diversa da quella ellenistica: in una mandorla, supportato ai lati da due angeli, troviamo il Cristo nimbo e barbuto, con la mano destra in atteggiamento benedicente e con un rotolo in quella sinistra²⁸³. Su entrambi i lati della mandorla è presente un altro angelo che, con delle mani velate, porge una corona al Cristo. Sotto la mandorla troviamo quattro ali piene di occhi, le raffigurazioni delle teste di uomo, di bue, di aquila e di leone e due grandi ruote, chiaro riferimento al tetramorfo della visione di Ezechiele. Al di sotto delle ali compare una mano in asse con la Vergine che è figurata centralmente, sotto la mandorla, in atteggiamento orante. Ai lati della Vergine due angeli indicano l'avvenimento a due gruppi di apostoli, uno guidato da Pietro che impugna una croce e uno guidato da Paolo con il libro in mano. Nei lati superiori della miniatura sono raffigurati il sole e la luna. L'immagine cerca attraverso questo espediente di rappresentare la sfera celeste nella parte superiore della miniatura, dove è raffigurato un Cristo glorioso²⁸⁴.

²⁸¹ Laarhoven 1999, p. 53

²⁸² Passarelli 2000, p. 216

²⁸³ Dewald 1915, p. 282

²⁸⁴ Passarelli 2000, p. 216

Un secondo esempio, di provenienza palestinese è dato dalla decorazione di un' ampolla dei pellegrini in Terrasanta e custodito nel Duomo di Monza (FIG.53), risalente sempre al VI secolo. Questo tipo di Ascensione appare simile al modello siriano, ma mostra delle leggere differenze: Cristo è raffigurato seduto su un trono e tiene in mano un libro anziché il rotolo; quattro angeli sorreggono la mandorla (mentre nel Vangelo di Rabbula due angeli sostenevano la mandorla e due porgevano le corone). In tutte le rappresentazioni di tipo palestinese la Vergine Maria è rappresentata in posizione orante, generalmente sempre in posizione frontale. Come nel Vangelo di Rabbula il nimbo viene riservato alle figure del Cristo, della Vergine e degli angeli²⁸⁵. La mandorla dove è seduto il Cristo non è circondata da ali che richiamano la visione di Ezechiele e non sono presenti il sole e la luna.

Queste raffigurazioni non coincidono totalmente con i Vangeli canonici o apocrifi che parlano dell'Ascensione: nelle fonti non è mai citata la presenza della Vergine sul Monte degli Ulivi, tantomeno quella di San Paolo, che qui stanno a sottolineare un altro aspetto, cioè quello della Chiesa con la Vergine che è chiamata ad un'opera di intercessione²⁸⁶. I volti delle quattro figure alate, le ruote e le ali sotto la mandorla, la mano, la luna e il sole che appaiono nella miniatura di Rabbula sono assenti dai testi canonici ma provengono dalla visione di Ezechiele²⁸⁷. Solo un particolare del Vangelo siriano proviene dal Nuovo Testamento: è il caso degli angeli che rassicurano gli apostoli come descritto negli Atti²⁸⁸. Questi particolari portano a pensare ad una fonte non canonica come ispirazione per il modello orientale²⁸⁹.

La mandorla nella quale è raffigurato il Cristo è sorretta da due o da quattro angeli. Come si è detto, gli artisti cristiani hanno utilizzato il modello classico della celebrazione dell'imperatore dopo una vittoria. In epoca classica era tradizione

²⁸⁵ Dewald 1915, pp. 283-284

²⁸⁶ Passarelli 2000, p. 224

²⁸⁷ Ez 1,4-28 e 10,1-22

²⁸⁸ At 1,10-11

²⁸⁹ Dewald 1915, p.284

inserire anche il volto del defunto all'interno di un clipeo/mandorla sorretto da due o più geni²⁹⁰.

Tra le altre raffigurazioni del modello orientale c'è l'icona dell'Ascensione del monastero di Santa Caterina sul monte Sinai (FIG.54). Quest'oggetto, datato tra la fine del VI e gli inizi del VII secolo, sarebbe stato realizzato in loco, ma le strette affinità con le scene del vangelo di Rabbula fanno pensare anche ad una sua provenienza siriana²⁹¹.

La tipologia di Ascensione del modello siriano-palestinese, tra V e VI secolo, venne introdotta nei territori occidentali dell'Impero e anche in Italia. Questa appropriazione di modelli diversi venne favorita dalla chiamata a Roma nelle province occidentali di maestranze provenienti da quelle regioni²⁹².

Un importante esempio della transizione tra il vecchio modello ellenistico e il nuovo modello siriano-orientale è offerto da un'altra placchetta lignea della porta di Santa Sabina Roma, e risalente alla metà del V secolo. I rilievi raffigurati su queste formelle sono perlopiù di modelli ellenistici ma in certe scene, come la crocifissione, o nel trattamento delle architetture sullo sfondo ci sono chiare tracce di influenza orientale. Tra queste placchette lignee ne emerge una, il cui significato non è stato ancora del tutto compreso²⁹³, ma che potremmo definire Proto-Ascensione (FIG.55): un Cristo senza barba, in piedi dentro una mandorla, tiene in mano un rotolo nella sinistra mentre con la destra benedice²⁹⁴. Ai lati del Cristo, le lettere alfa e omega, e ai quattro angoli della mandorla le raffigurazioni di quattro esseri alati; al di sotto è la raffigurazione del sole e della luna e in asse la Vergine con lo sguardo rivolto ad un nimbo crucisegnato che è tenuto sopra la sua testa da due apostoli. Si ravvisano così delle affinità con elementi già presenti nel Vangelo di Rabbula (sole, luna e zodia) introdotte anche a Roma.

²⁹⁰ Passarelli 2000, p. 218

²⁹¹ Talbot Rice 1966, p. 41

²⁹² Dewald 1915, p. 284

²⁹³ Eastmond 2013, p. 49

²⁹⁴ Ibid., p. 285

L'arte bizantina ha ereditato in larga parte il modello proveniente dall'area orientale, apportando delle modifiche nella direzione di un maggiore realismo e di una fedeltà maggiore ai testi canonici. Nei territori bizantini la festa dell'Ascensione viene chiamata Anàlipsis, ovvero Assunzione²⁹⁵. Uno dei primi esempi di Ascensione bizantina lo troviamo nel mosaico della cupola di Santa Sofia a Salonicco (FIG.56), che viene datato all'885 circa e commissionato dall'arcivescovo della città Paolo²⁹⁶. Questo modello, con piccole differenze tra caso e caso, diventerà quello più diffuso nell'Impero, sia nelle chiese costantinopolitane, sia nelle chiese orientali periferiche. Nel centro della cupola, Cristo, in abiti dorati e luminosi, è seduto su un arcobaleno di luce in una mandorla, sorretta da due angeli (FIG.57). Con la mano destra è in atteggiamento benedicente, gesto tipico del Pantokrator, mentre con la sinistra tiene il rotolo della legge chiuso²⁹⁷. Al di sotto, sulla base della cupola, si trova l'immagine della Vergine orante circondata da due angeli (FIG.58) e da dodici discepoli. Ogni figura è separata dall'altra da un alberello, che richiama gli ulivi e il Monte dove l'Ascensione avrebbe avuto luogo. Sopra le teste della Vergine e degli angeli c'è un'iscrizione che riporta parte del decimo versetto del primo capitolo degli Atti²⁹⁸. Gli apostoli sono raffigurati in vari atteggiamenti e, tranquillizzati dagli angeli, guardano verso il Cielo.

Sempre di IX secolo sono le miniature dell'eccezionale Salterio Chludov, conservato al Museo di Storia di Mosca, dipinto a Costantinopoli in ambienti legati a botteghe che servivano probabilmente anche il patriarca Fozio. Le miniature più significative sono rivolte contro gli iconoclasti (FIG._59), la loro minaccia e il loro operato²⁹⁹. Tra le illustrazioni sul bordo troviamo anche quella dell'Ascensione (FIG.60), che pur essendo stata in parte rifatta nel corso del XII e XIII secolo, riprende le precedenti scene³⁰⁰. Le figure hanno un tratto rapido e pittorico, mostrano un Cristo che siede e poggia i piedi su un due archi di luce, in una

²⁹⁵ Passarelli 2000, p. 216

²⁹⁶ Eastmond 2013, p. 128

²⁹⁷ Ibid., p. 221

²⁹⁸ Dewald 1915, pp. 292-293

²⁹⁹ Lazerev 1981, p. 116

³⁰⁰ Ibid., p. 117

mandorla trasportata in cielo da quattro angeli. Egli è raffigurato con la mano destra in atteggiamento benedicente e con la sinistra che regge un rotolo. Nel piano inferiore si vedono la Vergine tra gli apostoli, e alle loro spalle gli alberi di ulivo, che servono come già visto, ad ambientare la scena. La Vergine non è raffigurata frontalmente, ma di lato, con le mani velate, mentre è in atteggiamento di preghiera. Assieme a Cristo porta il nimbo.

Il programma decorativo mediobizantino inserì la scena dell'Ascensione nel Dodekaorton, le dodici feste più importanti per la liturgia ortodossa, sviluppando la scena in maniera particolare a seconda della forma architettonica della chiesa. Tra i cicli musivi del periodo, l'unico riferimento all'Ascensione si trova nel complesso della Nea Moni di Chios; infatti, questa scena, non è presente negli altri due grandi siti del periodo, Hosios Lukas e Dafni. Il mosaico del complesso monastico dell'isola nell'Egeo, risale al periodo della fondazione del monastero, voluta dall'imperatore Costantino IX Monomaco (1042-1055) e quindi datata tra 1042 e 1056, e realizzato da maestranze molto probabilmente di origine costantinopolitana³⁰¹. Il mosaico con la raffigurazione dell'Ascensione si trova nel narcece interno; sfortunatamente è molto danneggiato (FIG.61): nella parte superiore la figura del Cristo è quasi completamente perduta. Rimane il braccio destro, in atteggiamento benedicente, parte del nimbo e del trono gemmato sul quale era seduto. La mandorla originariamente era sorretta da due angeli, che reggevano la parte inferiore: oggi solamente quello di sinistra (FIG.62) è visibile³⁰². Nella parte sottostante si vedono il gruppo degli apostoli, a destra e sinistra, e al centro la parte inferiore della Vergine, che doveva esser rappresentata in posizione orante, con i piedi su un suppedaneo gemmato. Ai suoi lati Pietro e Paolo, con il resto degli apostoli (FIG.63). La raffigurazione dell'Ascensione in questo mosaico riprende il modello siriano-palestinese, con chiari riferimenti al mosaico della cupola di Salonicco e alla miniatura del Vangelo di Rabbula. Il mosaico dell'Ascensione di Santa Sofia di Salonicco trova posto nella cupola, con una disposizione che ricorda le raffigurazioni

³⁰¹ Ibid., p. 150

³⁰² Mouriki 1985, pp. 87-88

della Pentecoste³⁰³. Al contrario, nella Nea Moni di Chios, la decorazione musiva si trova su una superficie piana, mantenendo una disposizione più vicina a quella di Rabbula o della altre miniature, come poi sarà nei mosaici di Monreale³⁰⁴. Nel mosaico di Chios non sono stati rappresentati gli angeli, ripresi dagli Atti degli apostoli e ciò potrebbe essere in assonanza col modello della Pentecoste, ripreso anche nel Vangelo di Rabbula, dove infatti, nella parte inferiore della miniatura, vi è solo la Vergine tra gli apostoli, e non gli angeli³⁰⁵. I mosaicisti costantinopolitani mutarono la rappresentazione dell'Ascensione in funzione degli spazi che avevano a disposizione, composti dalla maggior parte da superfici piane³⁰⁶.

Alla tarda epoca macedone appartiene l'affresco dell'Ascensione della chiesa di Santa Sofia a Ohrid, nell'attuale Macedonia (F.Y.R.O.M.). La basilica a tre navate e cupolata, poco usuale per l'epoca, ha sicuramente condizionato la disposizione delle immagini, che non seguono il classico schema bizantino³⁰⁷. La decorazione pittorica sarebbe iniziata con l'intervento del costantinopolitano Leone, arcivescovo della città, dopo il 1037 circa, che partecipò anche alla sua composizione teologica³⁰⁸. Dal punto di vista dell'organizzazione delle scene, dell'espressività del disegno e della gamma cromatica utilizzata dai maestri, si vede una forte affinità con i mosaici della chiesa di Santa Sofia di Salonicco³⁰⁹. Nella volta del bema vi è il bellissimo affresco dell'Ascensione (FIG.64), con il Cristo in mandorla, in abiti dorati secondo la visione apocalittica della sua seconda venuta³¹⁰, sorretto da quattro angeli. Divisi ai lati della volta, vi sono i due gruppi di apostoli, con la Vergine raffigurata di tre quarti e le mani rivolte verso il cielo, senza veli, in atteggiamento di preghiera e intercessione (FIG.65). Gli apostoli poggiano i piedi su un piano d'erba, dal quale escono degli alberi di ulivo. Gli angeli, disposti uno per lato della volta,

³⁰³ Matthiae 1964, p. 33

³⁰⁴ Ibid., p. 34

³⁰⁵ Ibid., p.34

³⁰⁶ Lazarev 1981, p. 151

³⁰⁷ Concina 2002, pp. 180-181

³⁰⁸ Korunovski & Dimitrova 2006, p. 52

³⁰⁹ Ibid., pp. 52-53

³¹⁰ Concina 2002, p. 180

tranquillizzano gli apostoli, indicando il Messia. Nell'affresco di Ohrid tutti i personaggi raffigurati nella scena portano il nimbo.

Oltre alla produzione artistica monumentale, rappresentazioni dell'Ascensione continuano in testi miniati. Databili alla prima metà del XII secolo sono i codici contenenti le Omelie della Vergine, miniati dal monaco Giacomo di Kokkinobaphos, uno conservato nella Biblioteca Nazionale a Parigi (Gr.1208) (FIG.66) e uno a Roma, nella Biblioteca Vaticana (Cod. Vat. Gr. 1162). In entrambi i manoscritti è rappresentata l'Ascensione all'interno della chiesa dei Dodici Apostoli (Apostoleion) di Costantinopoli³¹¹. Tale raffigurazione non è del tutto casuale: infatti in una delle cupole del complesso ecclesiastico, distrutto nel XV secolo dai conquistatori ottomani, c'era la raffigurazione a mosaico dell'Ascensione in Cielo di Cristo³¹². La scena riprende il modello Siriano-Palestinese, con il Cristo in mandorla portato in cielo da quattro angeli. Nel piano inferiore il gruppo della Vergine (anche qui raffigurata di tre quarti e con le mani non velate), degli apostoli e i due angeli che le mani indicano il levarsi in Cielo di Cristo. Ai lati sono poste le figure dei profeti Isaia e Davide, rivolte verso il Signore, mentre tengono in mano cartigli aperti.

Del secondo quarto del XII secolo è anche il Salterio della Regina Melisenda (1131-1152), conservato oggi alla British Library e realizzato nei territori crociati del Regno di Gerusalemme, molto probabilmente presso la chiesa del Santo Sepolcro³¹³. Le miniature, realizzate da quattro maestri diversi, tutti di provenienza occidentale³¹⁴, mostrano però i caratteri bizantini di XI secolo, semplificati e "romanizzati"³¹⁵, come nel caso della scena dell'Ascensione (FIG.67). Datata tra 1131 e 1143, la miniatura ripropone il modello Siriano-Palestinese. Il Cristo, con vesti auree è seduto su un trono dorato, con la mano sinistra tiene il libro chiuso, mentre con la mano destra è in atteggiamento benedicente. Sotto la mandorla, sorretta dai quattro angeli, si trovano la Vergine, raffigurata frontalmente, e gli

³¹¹ Della Valle 2007, p. 112

³¹² Dewald 1915, p. 292

³¹³ Eastmond 2013, p. 211

³¹⁴ Ibid., p. 211

³¹⁵ Lazarev 1981, p. 215

apostoli guidati da Pietro e Paolo (il primo che regge delle chiavi, il secondo un libro) mentre sono tranquillizzati dai due angeli.

Ma l'esempio di questo tipo più vicino a noi è quello del mosaico della cupola dell'Ascensione della basilica di San Marco (FIG.68). La fantastica rappresentazione musiva, che trova posto nella cupola centrale della chiesa³¹⁶, è datata alla fase di rinnovamento del XII secolo, 1180 circa³¹⁷. Questi mosaici, pur sembrando di chiara origine bizantina, mescolano caratteri orientali e veneziani, dando origine ad uno stile nuovo, conosciuto propriamente con il termine "Veneto-Bizantino"³¹⁸. Sulla sommità della cupola si staglia un Cristo vestito d'oro, seduto su un arco di luce dorata. Anche i suoi piedi poggiano su un archetto di luce; quattro angeli circondano la mandorla stellata, su sfondo blu. Con la mano destra benedice, mentre con la sinistra tiene in mano il rotolo (FIG.69). Nella parte inferiore della cupola sono raffigurati la Vergine (che è l'unica figura ad essere rappresentata frontalmente), in asse con il Cristo e in atteggiamento orante, gli apostoli, separati da snelli alberelli d'ulivo, e due angeli, che sono rivolti verso loro e indicano Gesù. Pietro e Paolo sono rivolti verso il gruppo formato dagli angeli e dalla Madonna, mentre gli altri apostoli sono rappresentati in dialogo tra loro. Una scritta³¹⁹ percorre la cupola e separa il Cristo dai personaggi sottostanti: è un richiamo al testo degli Atti³²⁰. Secondo Demus, la cupola dell'Ascensione marciana è la più bella rappresentazione musiva di periodo mediobizantino³²¹. Nel tamburo della cupola vi sono sedici figure femminili, che rappresentano le personificazioni delle Virtù e delle Beatitudini. Come le rappresentazioni dei popoli nella cupola della Pentecoste

³¹⁶ L'Ascensione era una delle festività più importanti della Serenissima. In quei giorni il popolo veneziano era chiamato alla cerimonia dello spozalizio con il mare, celebrato durante la Festa della Sensa, ovvero dell'Ascensione. Il doge, accompagnato da un grande corteo acqueo, si recava al Lido dove, vicino San Nicolò, gettava in mare un anello a suggellare questo matrimonio e a propiziarsi il dominio marittimo della Repubblica.

³¹⁷ Demus 1988, p. 62

³¹⁸ Lazarev 1981, p. 245

³¹⁹ "*Dicite: quid statis, quid in etere consideratis? Filius iste Dei, Jesus, cives Galilaei, sumpyus ut a vobis abiit, sic arbiter orbis, iudicii cura, veniet dare debita jura.*" [Dite: perché state qui? Perché scrutate il cielo? Questo Figlio di Dio, Gesù, o cittadini galilei, come, assunto in cielo, si è allontanato da voi, così verrà, quale arbitro del mondo, per il giudizio, a rendere la dovuta giustizia]. Bertoli 2009, p. 179

³²⁰ Ibid., p. 179

³²¹ Demus 1988, p. 63

(realizzata pochi anni prima) esse costituiscono l'unico elemento specificatamente occidentale nell'iconografia della cupola, che, come abbiamo visto, segue uno schema bizantino, anche se interpretato alla "veneziana"³²². Il maestro che realizzò il mosaico della cupola dell'Ascensione doveva conoscere la coeva arte bizantina, sia per quanto riguarda la composizione, sia per i dettagli. Una fonte d'ispirazione fu senza dubbio l'arte costantinopolitana³²³, anche se personalmente credo non si possa escludere l'arte provinciale greca.

L'ultimo esempio che intendo presentare sulla scena dell'Ascensione è quello che si può vedere nella chiesa di San Giorgio di Kurbinovo, in Macedonia (F.Y.R.O.M.), nelle vicinanze di Ohrid. Tutta la fase pittorica del complesso è datata al 1191, in età tardo comnena³²⁴. Nella piccola chiesa, la rappresentazione della scena dell'Ascensione trova posto nel timpano (FIG.70), sulla sommità del quale due angeli sorreggono una mandorla piena di acque agitate; il Cristo siede su un arco luminoso, in abiti dorati, con la mano destra benedice, mentre la sinistra è poggiata sul libro chiuso. A Kurbinovo l'Ascensione assume un significato apocalittico, derivato dalla profezia di Zaccaria (14,8-9)³²⁵ e suggerito dalle acque agitate che si vedono all'interno della mandorla (FIG.71)³²⁶. Nella parte sottostante la Vergine, in atteggiamento orante, sta, in asse, su un suppedaneo dorato. Ai suoi lati i due angeli sono rivolti verso i due gruppi degli apostoli, e con un braccio alzato indicano il cielo e la seconda venuta del Messia.

³²² Ibid., p. 67

³²³ Ibid., p. 65

³²⁴ Lazarev 1981, pp. 210-211

³²⁵ "E in quel giorno avverrà che delle acque vive usciranno da Gerusalemme; metà delle quali volgerà verso il mare orientale, e metà verso il mare occidentale, tanto d'estate quanto d'inverno. E l'Eterno sarà re di tutta la terra; in quel giorno l'Eterno sarà l'unico, e unico sarà il suo nome." (Zac 14,8-9)

³²⁶ Korunovski & Dimitrova 2006, p. 80

CATALOGO ICONOGRAFICO

L'ASCENSIONE



FIG.49: Pannello d'avorio con scene delle Pie donne al Sepolcro e dell'Ascensione, Bayerisches Museum.



FIG.50: Ascensione, pannello ligneo del portale di Santa Sabina, Roma.



FIG.51: Ascensione di un Imperatore (o grande Oratore), British Museum.



FIG.52: Vangelo di Rabbula, Ascensione, Biblioteca Laurenziana, Firenze.



FIG.53: Ampolla dei pellegrini della Terrasanta con Ascensione, Duomo di Monza.



FIG.54: Icona dell'Ascensione, Santa Caterina sul Sinai.



FIG.55: Ascensione del tipo siriano, pannello ligneo del portale di Santa Sabina, Roma.



FIG.56: Cupola dell'Ascensione, Santa Sofia di Salonicco.



FIG.57: Cupola dell'Ascensione, particolare del clipeo, Santa Sofia di Salonicco.



FIG.58: Cupola dell'Ascensione, particolare dell'angelo, Santa Sofia di Salonicco.



FIG.59: Miniatura contro gli iconoclasti, Salterio Chludov.



FIG.60: Miniatura dell'Ascensione, Salterio Chludov.



FIG.61: Lunetta dell'Ascensione, Nea Moni di Chios.



FIG.62: Lunetta dell'Ascensione, particolare dell'angelo, Nea Moni di Chios.



FIG.63: Lunetta dell'Ascensione, particolare degli apostoli, Nea Moni di Chios.



FIG.64: Bema con Ascensione, Santa Sofia di Ohrid.



FIG.65: Bema con Ascensione, particolare degli apostoli, Santa Sofia di Ohrid.



FIG.66: Omelie della Vergine di Giorgios Kokkinobaphos, Biblioteca Nazionale, Parigi.



FIG.67: Salterio della regina Melisenda, Ascensione, British Library, Londra.



FIG.68: Cupola dell'Ascensione, San Marco.



FIG.69: Cupola dell'Ascensione, particolare del clipeo, San Marco.



FIG.70: Ascensione, Kurbinovo.



FIG.71: Ascensione, particolare del clipeo, Kurbinovo.

4.4: LA PENTECOSTE

L'Apolitikion della Pentecoste:

“Benedetto sei Tu, o Cristo Dio nostro, che hai mostrato sapienti i pescatori per aver mandato lo Spirito Santo, e, per mezzo di essi hai preso nelle reti il mondo; o amico degli uomini, gloria a te”³²⁷.

Il Kontakion³²⁸ della Pentecoste:

“Quando l'Altissimo discese e confuse le lingue, divise le genti; ma quando distribuì le lingue di fuoco, richiamò tutti all'unità; noi, unitamente, glorifichiamo lo Spirito santissimo”³²⁹.

La Pentecoste cristiana commemora il cinquantesimo giorno dopo la Pasqua, giorno nel quale lo Spirito Santo è disceso sugli apostoli e, grazie a quest'ultimo, è iniziata l'opera di evangelizzazione. Si può considerare il giorno in cui è nata la Chiesa³³⁰. Nei testi sacri il racconto della Pentecoste viene descritto negli Atti degli apostoli³³¹.

“Mentre il giorno di Pentecoste stava per finire, si trovavano tutti insieme nello stesso luogo. Venne all'improvviso dal cielo un rombo, come di vento che si abbatte gagliardo, e riempì tutta la casa dove si trovavano. Apparvero loro lingue come di fuoco che si dividevano e si posarono su ciascuno di loro; ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue come lo Spirito dava loro il potere d'esprimersi. Si trovavano allora in Gerusalemme Giudei osservanti di ogni nazione che è sotto il cielo. Venuto quel fragore, la folla si radunò e rimase sbigottita perché ciascuno li sentiva parlare la propria lingua. Erano stupefatti e

³²⁷ Passarelli 2000, p. 231

³²⁸ Il kontakion è generalmente un'omelia in versi. Moreschini 2007, p. 155

³²⁹ Ibid., p. 231

³³⁰ Ibid., p. 233

³³¹ Bertoli 2009, pp. 192-193

fuori di sé per lo stupore dicevano: «Costoro che parlano non sono forse tutti Galilei? E com'è che li sentiamo ciascuno parlare la nostra lingua nativa? Siamo Parti, Medi, Elamiti e abitanti della Mesopotamia, della Giudea, della Cappadòcia, del Ponto e dell'Asia, della Frigia e della Panfilia, dell'Egitto e delle parti della Libia vicino a Cirène, stranieri di Roma, Ebrei e prosèliti, Cretesi e Arabi e li udiamo annunziare nelle nostre lingue le grandi opere di Dio»³³².

La Pentecoste traeva origine dal mondo ebraico: nel Pentateuco³³³ la festività viene indicata come festa delle Settimane e per gli ebrei era una festa dal carattere agricolo, per ricordare le primizie e la festa della mietitura³³⁴. A partire dal II sec a.C. assunse un significato diverso, legato agli aspetti religiosi, che la collegavano alla consegna delle tavole della Legge a Mosè presso il monte Sinai³³⁵. La festività, iniziata come festa agricola, passò poi a indicare valore salvifico collegato all'Alleanza sul Sinai³³⁶. Dopo la divisione dei popoli, voluta da Dio con la distruzione della torre di Babele, in questa occasione essi si riuniscono grazie a Cristo, che attraverso lo Spirito Santo si manifesta agli apostoli e alle genti presenti a Gerusalemme. La discesa dello Spirito Santo era stata annunciata da Cristo ai discepoli, come si legge nel Vangelo di Giovanni:

“Ma il Consolatore, lo Spirito Santo che il Padre manderà nel mio nome, egli v'insegnerà ogni cosa e vi ricorderà tutto ciò che io vi ho detto. Vi lascio la pace, vi do la mia pace. Non come la dà il mondo, io la do a voi. Non sia turbato il vostro cuore e non abbia timore. Avete udito che vi ho detto: Vado e tornerò a voi; se mi amaste, vi rallegrereste che io vado dal Padre, perché il Padre è più grande di me. Ve l'ho detto adesso, prima che avvenga, perché quando avverrà, voi crediate”³³⁷.

Fino al V secolo, la Pentecoste era collegata con l'Ascensione e veniva celebrata un'unica festa per tutto il periodo della Cinquantina. Solo

³³² At 2,1-11

³³³ Nel Pentateuco sono compresi i cinque libri fondamentali per l'ebraismo: Genesi, Esodo, Levitico, Numeri e Deuteronomio

³³⁴ Es 23,16

³³⁵ Bertoli 2009, p. 196

³³⁶ Passarelli 2000, 232

³³⁷ Gv 14,26-29

successivamente i cristiani sentirono la necessità di rappresentare le due scene separatamente, trascrivendo le parole in immagini, come viene narrato negli Atti degli apostoli³³⁸.

Dal punto di vista iconografico una delle prime rappresentazioni della scena della Pentecoste si trova nel Vangelo di Rabbula³³⁹ (FIG.72), risalente agli ultimi anni del VI secolo (586), e conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze. La miniatura mostra il gruppo degli apostoli e della Vergine sotto un arco celeste. Da quest'arco esce una colomba, che è in asse con la figura di Maria, che pare in atteggiamento interlocutorio ed è rappresentata frontalmente. Sopra la testa di tutti i personaggi rappresentati c'è una fiammella.

La rappresentazione dello Spirito Santo sotto forma di colomba, non è presente nella Pentecoste narrata da Luca negli Atti: egli parla solamente delle lingue di fuoco. Ma lo Spirito Santo sotto forma di colomba è leggibile nel Vangelo di Giovanni, riferito però alla scena del Battesimo di Cristo:

“Giovanni rese testimonianza dicendo: «Ho visto lo Spirito scendere come una colomba dal cielo e posarsi su di lui [...]»³⁴⁰.

Quindi il miniaturista siriano, per rappresentare lo Spirito Santo, non ha sfruttato solo le lingue di fuoco ma ha voluto rafforzare la sua raffigurazione appropriandosi della più forte personificazione dello Spirito, quello della colomba.

L'iconografia della Pentecoste tuttavia, nel corso dei secoli, ha subito poche variazioni: una di queste è la raffigurazione della Vergine con il gruppo degli Apostoli. La si trova nelle raffigurazioni della prima epoca cristiana, ma successivamente la sua figura viene a mancare. Secondo le scritture (Atti 1,13-14)³⁴¹ la Vergine era legata al gruppo degli apostoli, che si riunivano presso la sua casa per

³³⁸ Passarelli 2000, p. 236

³³⁹ Fabre 1927, p.75

³⁴⁰ Gv 1,32

³⁴¹ “Entrati in città salirono al piano superiore dove abitavano. C'erano Pietro e Giovanni, Giacomo e Andrea, Filippo e Tommaso, Bartolomeo e Matteo, Giacomo di Alfeo e Simone lo Zelòta e Giuda di Giacomo. Tutti questi erano assidui e concordi nella preghiera, insieme con alcune donne e con Maria, la madre di Gesù e con i fratelli di lui” (At 1,13-14)

pregare³⁴². La sua presenza quindi è coerente alle parole delle Sacre Scritture, ed ella compare nel vangelo di Rabbula. A partire dal periodo post-iconoclastico, la Pentecoste diventa invece una scena strettamente maschile³⁴³. In occidente la figura della Vergine è presente costantemente a partire dalla fine del XIII secolo³⁴⁴. Nella scena dell'Ascensione la Vergine aveva la funzione di rappresentare la Chiesa. Ma nella Pentecoste, la stessa Chiesa, viene rappresentata dagli apostoli, dagli evangelisti e dai loro testi. Quindi la figura di Maria era in eccesso e non era necessaria una doppia raffigurazione (apostoli/Vergine) per rappresentare la l'istituzione ecclesiastica³⁴⁵.

Una particolare raffigurazione della Pentecoste si trova in una delle ampolle dei Pellegrini della Terrasanta, conservata al Duomo di Monza. Quest'ampolla (FIG.73), che risale al VI secolo come il Vangelo di Rabbula, mostra un'unica scena dell'Ascensione/Pentecoste. Vi si mostra la mandorla del Cristo, dalla quale esce la colomba dello Spirito Santo e la mano di Dio dalle nubi. Si tratta di una visione trinitaria che grazie alla Vergine e al gruppo degli apostoli situati nella parte inferiore dell'ampolla, è stata spesso associata alla scena della Pentecoste³⁴⁶.

La rappresentazione della scena della Pentecoste viene quindi concepita originariamente come un'assemblea degli apostoli, che si erano riuniti in preghiera, all'interno di una casa. Nella rappresentazione della scena si trovano altre differenze sostanziali: in modo particolare si delinearono la rappresentazione bizantina e quella occidentale³⁴⁷. Nello schema che prese piede nei territori orientali, e che a partire dal IX secolo subì variazioni dettate soprattutto in base al supporto architettonico, è raffigurato il gruppo degli apostoli disposto a semicerchio. Nello

³⁴² Passarelli 2000, p. 240

³⁴³ Chavannes-Mazel 2001, p. 123

³⁴⁴ Oupensky 1960, pp. 52-53

³⁴⁵ Evdokimov 1971, p. 387

³⁴⁶ Oupensky 1960, p.65

³⁴⁷ Grabar 1968, pp. 616-617

schema, che al contrario, prese piede in Occidente, sono presenti molte più varianti, come la presenza della Vergine o della colomba³⁴⁸.

La raffigurazione della scena della Pentecoste passò poi anche attraverso l'arte monumentale: nel primo periodo dopo l'iconoclastia, soprattutto in area costantinopolitana, pannelli musivi raffiguranti la discesa dello Spirito Santo sugli apostoli dovevano esser presenti nella Chiesa dell'Apostoleion e soprattutto nella basilica di Santa Sofia³⁴⁹. Questi pannelli però nel corso dei secoli sono andati perduti e per avere un'idea della trasposizione musiva della scena della Pentecoste possiamo prendere solo ad esempio due edifici costruiti all'inizio dell'XI secolo: il katholikon del monastero di Hosios Lukas³⁵⁰ e il complesso monastico della Nea Moni di Chios³⁵¹.

Nel programma decorativo del katholikon del monastero di Hosios Lukas (FIG.74) e risalente ai primi decenni dell'anno Mille, la rappresentazione della Pentecoste trova posto nella cupoletta che sovrasta il bema (FIG.75). Nel clipeo sulla sommità della cupola sono raffigurati su sfondo blu, un trono, un libro chiuso e un colomba nimbata (FIG.76). Il trono non è quello dell'Etimasia³⁵², ma con gli altri due elementi, serve a manifestare la trinità divina³⁵³. Dal clipeo partono dei fasci di luce, con all'interno delle fiammelle, che riprendono il testo dell'evangelista Luca. Tuttavia la presenza di alcuni particolari mostra una scena diversa da quella descritta negli Atti: i dodici apostoli non seguono la formazione originaria. Vi sono raffigurati tutti e quattro gli evangelisti con le loro scritture in mano, anche se è noto che Matteo e Giovanni non avevano ancora iniziato la loro stesura, e Marco e Luca non avevano fatto parte del gruppo dei seguaci di Gesù³⁵⁴. Come loro viene rappresentato Paolo, che non aveva fatto parte dei discepoli, mentre regge in mano

³⁴⁸ Toubert 2001, p. 251

³⁴⁹ Della Valle 2007, p. 94

³⁵⁰ Grabar 1964, pp. 129-130

³⁵¹ Concina 2002, p. 174

³⁵² Il trono preparato per la seconda venuta di Cristo

³⁵³ Bertoli 2009, p. 195

³⁵⁴ Ibid., p. 199

un libro³⁵⁵. Il gruppo di apostoli e evangelisti è seduto su dodici troni, immagine simbolica molto importante: i Dodici non rappresentano solo se stessi, ma sono una raffigurazione di tutta la comunità ecclesiale, alla pari delle dodici tribù che nell'Antico Testamento indicavano Israele. Il teologo che ha pensato lo schema ha quindi voluto puntare che la Chiesa, nata proprio con la Pentecoste, poggia le sue fondamenta sugli apostoli che hanno seguito il Signore, sugli evangelisti e i loro scritti, al pari di Paolo e delle sue Lettere, che sono per importanza, come i vangeli³⁵⁶. Gli altri sette apostoli sono raffigurati con un rotolo chiuso in mano, a rappresentare la predicazione, mentre i libri simboleggiano la dottrina su cui la Chiesa pone le sue radici³⁵⁷. Gli apostoli non sono raffigurati frontalmente, ma di tre quarti. A parte Pietro e Paolo (FIG.77), sono posti in colloquio tra loro, a gruppi di due. Tutti questi particolari fan sì che la scena di Hosios Lukas non sia una "banale" trascrizione figurativa degli scritti dell'evangelista Luca, bensì la rappresentazione di un significato simbolico. Nei pennacchi della cupoletta prendono posto i rappresentati dei popoli (FIG.78) che nel giorno della Cinquantina erano a Gerusalemme, e che vennero raggiunti dall'evangelizzazione.

Il secondo grande esempio di pannello musivo con scena della Pentecoste risalente al programma decorativo mediobizantino è quello della Nea Moni di Chios, risalente agli anni tra 1042 e 1056. Come abbiamo già sottolineato, la scena della Pentecoste rientrava tra le dodici scene del Dodekaorton, le principali festività liturgiche del calendario ortodosso. Nel complesso monastico dell'isola dell'Egeo, l'episodio con la discesa dello Spirito Santo sugli apostoli, trova posto in una piccola volta del pronaos. Sfortunatamente risulta molto danneggiato, e una lettura chiara non è possibile, in quanto molte parti sono mancanti (FIG.79)³⁵⁸. La parte superiore è quella maggiormente lesionata, ma è ancora possibile vedere parte della lunetta colorata di azzurro e verde, dal quale partivano i fasci di luce che si poggiavano sulle

³⁵⁵ Ibid., p. 196

³⁵⁶ Passarelli 2000, p. 252

³⁵⁷ Ibid., p. 252-253

³⁵⁸ Matthiae 1964, p. 35

teste degli apostoli³⁵⁹. Il gruppo (FIG.80)(FIG.81) è seduto su una panca semicircolare (in larga parte danneggiata) e regge in mano dei rotoli o dei libri, proprio come nella cupoletta del bema di Hosios Lukas. Questo particolare tipo di composizione, che a partire dal periodo mediobizantino fu utilizzato soprattutto per la decorazione nelle cupole, secondo alcuni studiosi trarrebbe origine in uno schema proveniente da Gerusalemme³⁶⁰. La particolarità architettonica del complesso della Nea Moni di Chios ha però obbligato i maestri costantinopolitani chiamati alla sua decorazione a utilizzare questo schema su sua superficie piana, attuando delle modifiche come il menisco dal quale partono le fiammelle che prende il posto del trono. Per avere un'idea più chiara di questo particolare tipo di composizione, possiamo prendere come riferimento il mosaico della Pentecoste del Duomo di Monreale (FIG.82), risalente alla fine del XII secolo³⁶¹. In mancanza dei pennacchi della cupola, le genti (FIG.83) sono raffigurate negli archi nella parte inferiore della volta, rappresentati un abiti diversi tra loro proprio ad indicare la diversa provenienza dei popoli.

In parallelo alla produzione monumentale di scene raffiguranti la Pentecoste, la scena trova ampio spazio nei testi miniati e nei salteri che caratterizzano il periodo mediobizantino e il successivo periodo comneno³⁶². Tra i testi miniati di fine XI secolo troviamo il Vangelo conservato oggi nella Biblioteca Palatina di Parma. Il manoscritto è riccamente decorato da numerose scene evangeliche, tra cui anche quella della Pentecoste (FIG.84)³⁶³.

Ma uno dei più begli esempi di una miniatura rappresentante la Pentecoste è nel Salterio della Regina Melisenda (1131-1152) (FIG.85), proveniente dai territori crociati e realizzato per mano di maestri occidentali, che hanno usato modelli bizantini di XI secolo³⁶⁴. Gli apostoli non sono seduti su troni singoli ma su una

³⁵⁹ Mouriki 1985, p.89

³⁶⁰ Matthiae 1964, p. 35

³⁶¹ Ibid., p. 35

³⁶² Grabar 1968, p. 623

³⁶³ Lazarev 1981, p. 191

³⁶⁴ Eastmond 2013, p. 211

panca semicircolare, modalità che trarrebbe ispirazione dal bema siriano³⁶⁵. Questo, sempre secondo Passarelli, non sarebbe da confondere con il synthronon, il seggio circolare situato nelle absidi delle chiese antiche³⁶⁶. Uno schema iconografico simile si può riscontrare nelle miniature che rappresentano i concili, come ad esempio quella inserita nelle Omelie di San Gregorio Nazianzeno, che mostra un'immagine del concilio ecumenico di Costantinopoli del 381 (FIG.86), datata alla fine del IX secolo. Da un menisco azzurro situato sulla parte superiore della miniatura partono le fiammelle dello Spirito Santo. Questo disco colorato prende il posto del trono dell'Etimasia, per divenire raffigurazione della trinità³⁶⁷. Gli apostoli e gli evangelisti seduti sulla panca semicircolare tengono in mano i rotoli e i vangeli. Sono tutti rivolti verso l'interno dell'emiciclo, in atteggiamento interlocutorio, dove si trovano sei figure vestite in abiti diversi, a rappresentare le genti. Questa particolare rappresentazione, a partire dal X secolo in poi, nella decorazione delle miniature o delle icone fu sostituita con la figura di un vecchio re o uomo anziano, vestito regalmente, che venne chiamato Kosmos, il Mondo, con in mano un rotolo bianco³⁶⁸.

Ma la più monumentale rappresentazione che glorifica lo Spirito Santo e la sua discesa sugli apostoli è situata nella cupola della Pentecoste (FIG.87) della basilica di San Marco a Venezia. La decorazione sarebbe datata verso la metà del XII secolo, all'incirca tra il 1120 e il 1150³⁶⁹. La cupola occidentale del complesso veneziano eccelle per la qualità artistica dei dettagli e della composizione. Questa particolare posizione ad occidente, riprenderebbe modelli costantinopolitani, visto che secondo le fonti era presente anche nella chiesa della Theotokos del complesso monastico della Pege e nella chiesa di Santi Apostoli di Costantinopoli³⁷⁰. Come le altre rappresentazioni monumentali della Pentecoste, non si tratta di un'istantanea del racconto inserito nel secondo capitolo degli Atti degli apostoli. Si tratta di una

³⁶⁵ Passarelli 2000, p. 246

³⁶⁶ Ibid., p. 246

³⁶⁷ Matthiae 1964, p. 36

³⁶⁸ Passarelli 2000, p. 248

³⁶⁹ Demus 1988, p. 57

³⁷⁰ Velmans 2006, pp. 134-135

scena che tende ad escludere la storicità dell'evento, per far risaltare la rappresentazione simbolica della fondazione della Chiesa, attraverso lo Spirito Santo, gli apostoli e gli evangelisti³⁷¹. Sulla sommità è raffigurato un clipeo (FIG.88) ad anelli concentrici colorati a sfumature di blu e bianchi, con all'interno un trono coperto da stoffe viola, un libro riccamente gemmato e una colomba. Dal trono si irradiano dodici raggi argentati che finiscono, con la fiammella raffigurante lo Spirito Santo, sulle teste degli apostoli. Questi sono seduti su troni dorati, e gli evangelisti sono facilmente distinguibili per il fatto di reggere il proprio vangelo con la mano sinistra, e per essere raffigurati frontalmente. Tra il clipeo e il gruppo degli apostoli un'iscrizione in latino accompagna l'evento³⁷². Tra le sedici finestrelle del tamburo della cupola troviamo la rappresentazione delle Nazioni(FIG.89)(FIG.90) raggiunte dall'evangelizzazione degli apostoli. Questi sono raffigurati a gruppi di due persone, una anziana e una più giovane (FIG.91), a rappresentare la trasmissione di generazione in generazione dell'opera evangelica³⁷³. Lo schema di San Marco condivide molto con le rappresentazioni mediobizantine della Pentecoste, anche se secondo Demus, contiene elementi originali, quali il posizionamento dei popoli tra le finestre³⁷⁴. Il gruppo degli apostoli è conforme all'iconografia bizantina, che include Paolo e tutti e quattro gli evangelisti³⁷⁵. Il trono è in associazione alla Trinità, proprio come nella cupoletta di Hosios Lukas, dove il trono rappresenta Dio padre, il Vangelo Gesù Cristo e la colomba lo Spirito Santo. La cupola, realizzata molto probabilmente da maestranze lagunari, nel suo complesso si può ritenere l'interpretazione veneziana di un modello bizantino. Il maestro, secondo me molto probabilmente di origine greca (o veneziano formatosi presso atelier bizantini), per la realizzazione delle figure sui troni deve aver guardato a modelli orientali, dove questo tipo di raffigurazioni monumentali erano molto più frequenti. I drappaggi

³⁷¹ At 2,1-11

³⁷² "*Spiritus in flammis, super hos distillat ut amnis; Corda replens munit et amoris nexibus unit. Hinc variae gentes miracula conspicientes fiunt credentes vim linguae percipientes.*" [Nelle fiamme lo Spirito stilla sopra costoro come acqua viva; riempiendo i cuori li fortifica e li unisce in vincoli di amore. Per quanto genti diverse, vedendo i prodigi, divengono credenti, percependo la potenza della parola.] Bertoli 2009, p. 201

³⁷³ Ibid., pp. 200-201

³⁷⁴ Demus 1988, p. 55

³⁷⁵ Ibid., pp. 55-56

delle vesti invece mostrano più similitudini con modelli pittorici periferici, della Macedonia, piuttosto che di Costantinopoli³⁷⁶. Infine, nei pennacchi della cupola, vi sono quattro angeli di grandi dimensioni che, ieraticamente, portano dei rhipidia³⁷⁷.

³⁷⁶ Ibid., p.57

³⁷⁷ I vessilli, aste con riquadro contenti le lettere dell'inno di Cristo. Bertoli 2009, p. 203

CATALOGO ICONOGRAFICO

LA PENTECOSTE



FIG.72: Vangelo di Rabbula, Pentecoste, Biblioteca Laurenziana, Firenze.



FIG.73: Ampolla dei pellegrini della Terrasanta con Pentecoste, Duomo di Monza.



FIG.74: Bema e cupoletta della Pentecoste, Hosios Lukas.



FIG.75: Cupoletta della Pentecoste, Hosios Lukas.



FIG.76: Cupoletta della Pentecoste, particolare del clipeo, Hosios Lukas.



FIG.77: Cupoletta della Pentecoste, particolare di Pietro e Paolo, Hosios Lukas.



FIG.78: Cupoletta della Pentecoste, particolare dei Popoli, Hosios Lukas.



FIG.79: Volta della Pentecoste, Nea Moni di Chios.



FIG.80: Volta della Pentecoste, particolare degli apostoli, Nea Moni di Chios.



FIG.81: Volta della Pentecoste, particolare degli apostoli, Nea Moni di Chios.



FIG.82: Mosaico della Pentecoste, Duomo di Monreale.



FIG.83: Volta della Pentecoste, Particolare dei Popoli, Nea Moni di Chios.



FIG.84: Vangelo di Parma, Pentecoste, Biblioteca Palatina, Parma.



FIG.85: Salterio della regina Melisenda, Pentecoste, British Library, Londra.



FIG.86: Concilio di Costantinopoli (381), Omelie di Gregorio Nazianzeno, Bibliothèque Nationale, Parigi.



FIG.87: Cupola della Pentecoste, San Marco.



FIG.88: Cupola della Pentecoste, particolare del Clipeo, San Marco.



FIG.89: Cupola della Pentecoste, particolare dei Popoli (Romani), San Marco.



FIG.90: Cupola della Pentecoste, particolare dei Popoli (Egiziani), San Marco.



FIG.91: Cupola della Pentecoste, particolare dei Popoli (Giudei), San Marco.

CONCLUSIONI

Nei primi capitoli, attraverso l'analisi delle prime iconografie cristiane abbiamo potuto notare come i primi artisti cristiani abbiano utilizzato dei modelli non del tutto originali, ripresi dal mondo pagano e in parte condivisi con la nascente arte figurativa sacra ebraica. Successivamente, con la pace della Chiesa e gli editti di tolleranza, la religiosità cristiana mutò in parte i suoi aspetti: nata come religione del popolo, con aspirazione finale la salvezza, mutò dopo il 313 a religione dell'Impero, seguita dagli imperatori, e che come scopo principale aveva quello di mostrare la potenza di Dio e del suo "servo" l'imperatore. Lo sviluppo delle diverse iconografie a partire dall'epoca paleocristiana, sia a Roma che nei territori orientali dell'Impero hanno dato poi il via alla genesi di una più caratteristica iconografia bizantina, che a partire dal VI secolo ha mostrato elementi molto diversi da quella romana.

Abbiamo poi visto l'importanza che il periodo dell'iconoclastia ebbe per la produzione dell'arte monumentale a Bisanzio. Le tecniche che venivano realizzate nella produzione di statue o bassorilievi in epoca preiconoclasta, vennero, a partire dal IX secolo, tradotte per la realizzazione delle grandi decorazioni musive del periodo mediobizantino. L'iconoclastia fu un evento che permise agli iconoduli, i vincitori che accettavano il culto delle immagini sacre, di impostare un nuovo sviluppo. Questo, si teneva conto delle iconografie presenti fino al VII secolo, ma si sviluppò con concetti legati soprattutto alla nuova ortodossia, aspetto tipico della religiosità orientale. Qui il fedele assumeva un ruolo fondamentale, le figure venivano concepite in modo tale da essere visibili (e con le giuste proporzioni) dall'osservatore, anche se questo voleva dire di doverle rappresentare distorte al momento della loro realizzazione. Tutto questo portò alla creazione di un tipo di edificio religioso, architettonicamente studiato per raffigurare un microcosmo, ovvero la chiesa a croce inscritta e cupolata. Senza questo particolare modello di

chiesa, concepire un sistema decorativo complesso come quello classico mediobizantino non sarebbe stato possibile: non avrebbe avuto la stessa resa su una chiesa a pianta basilicale, cosa che insieme ad altri fattori, comportò il lento declino di questo sistema decorativo, a partire dal XII secolo. Un declino che credo sia stato certamente accentuato dalla conquista crociata di Costantinopoli nel 1204.

I mosaici della decorazione monumentale classica di Hosios Lukas, che sono datati alla prima metà dell'XI secolo, non ebbero un'influenza solo sui mosaici marciari dell'XI secolo, ma furono modelli e influenze anche per la fase decorativa riferibile al XII secolo e che ampliò la decorazione. Non si trattò in pratica di rimembranze visive dei maestri greci operanti a San Marco, come possiamo vedere bene nella cupola della Pentecoste. Questa influenza dei mosaici fociati è ormai ben documentata, anche se il rapporto tecnico-stilistico che c'è tra i due modelli è diverso. Le forme che ritroviamo nei mosaici di Hosios Lukas sono semplici, secche e grafiche, molto diverse dalle decorazioni musive della capitale.

L'influenza costantinopolitana si riscontrava soprattutto nei modelli, che venivano probabilmente concepiti esclusivamente nella capitale. Questi poi venivano utilizzati per una vastissima produzione, che partiva dalla produzione suntuaria di avori e codici miniati fino alla decorazione monumentale di chiese, che sfortunatamente non si sono conservate fino ai nostri giorni. Non a caso per la realizzazione della nuova basilica di San Marco venne utilizzata, come modello, la chiesa dei Dodici Apostoli di Costantinopoli, detta anche Apostoleion. Sono convinto questi modelli costantinopolitani siano stati però modificati nel loro percorso nelle provincie greche e macedoni, per poi arrivare a Venezia non più con il loro aspetto più puro. I maestri che lavorarono nella decorazione della basilica di San Marco dovevano essere di provenienza greca, e non costantinopolitana, cosa tra l'altro suffragata dai pessimi rapporti diplomatici nella seconda metà dell'XI secolo, che correverano tra la Serenissima e l'Impero Bizantino.

Le iconografie che vediamo nella decorazione monumentale di Venezia e di Torcello mostrano un'influenza dei cicli greci e macedoni, con topoi iconografici che

sembrano chiaramente derivare da opere di XI e XII secolo provenienti da quei territori.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

La Sacra Bibbia – CEI 1974

in particolare:

Vangelo di San Matteo

Vangelo di San Marco

Vangelo di San Luca

Vangelo di San Giovanni

Atti degli Apostoli

I Vangeli Apocrifi

a cura di M. CRAVERI

Einaudi Torino, 2011

in particolare:

Vangelo di Nicodemo

STUDI

R. AUBERT- G. FEDALTO – D. QUAGLIONI

Storia dei Concili

San Paolo Cinisello Balsamo, 1995

J. BECKWITH

L'arte di Costantinopoli: introduzione all'arte bizantina (330-1453)

Einaudi Torino, 1967

J. BECKWITH

Early christian and byzantine art

Yale University Press New Haven and London, 1993

P. BERNARDI

I colori di Dio. L'immagine cristiana fra oriente e occidente

Mondadori Milano, 2007

B. BERTOLI

Arte, Bibbia, Preghiera. La basilica di San Marco e i suoi mosaici

Marcianum Press Venezia, 2009

S. BETTINI

La pittura Bizantina: II: I Mosaici

Nuovissima Enciclopedia Monografica Illustrata Firenze, 1939

E. CARBONELL ESTELLER

L'arte paleocristiana

Jaca Book Milano, 2007

N. CHATZIDAKIS

Byzantine Mosaics

Ekdotike Athenon Athens, 1994

M. CHELLI

Manuale dei simboli nell'arte. L'era paleocristiana e bizantina
EDUP Roma, 2004

E. CONCINA

Le arti di Bisanzio. Secoli VI-XV
Mondadori Milano, 2002

A. CUTLER - J.W. NESBITT

L'arte bizantina e il suo pubblico
UTET Torino, 1986

O. DEMUS

Byzantine Mosaic decoration: aspects of monumental art in Byzantium
Caratzas Brothers New York, 1976

O. DEMUS

The mosaics of San Marco in Venice
The University of Chicago Press Chicago-London, 1984

O. DEMUS

L'arte bizantina e l'Occidente
Einaudi Torino, 2008

E.T. DEWALD

The iconography of the Ascension
in American Journal of Archeology
Archeological Institute of America Concord, 1915

E. DIMITROVA - S. KORUNOVSKI

Macedonia – L'arte medioevale dal IX al XV secolo

Jaca Book Milano, 2006

E. DIMITROVA - S. KORUNOVSKI

Painting and architecture in Medieval Macedonia

Calamus Skopje, 2011

A. EASTMOND

The Glory of Byzantium and early Christendom

Phaidon Press London, 2013

A. GRABAR

Le vie dell'iconografia Cristiana

Jaca Book Milano, 2011

A. GRABAR

Christian iconography – A Study of its origins

Princeton University Press Princeton, 1968

A. GRABAR

L'Empereur dans l'art byzantin

Variorum Reprints London, 1971

A. GRABAR

Bisanzio – L'arte bizantina del Medioevo dall' VIII al XV secolo
Il Saggiatore Milano, 1964

A.D. KARTSONIS

Anastasis: The making of an image
Princeton University Press Princeton, 1986

H. L. KESSLER

Scenes from the Acts of the Apostles on some Early Christian ivories
in Gesta, Vol. 18
International Center of Medieval Art New York, 1979

E. KITZINGER

Alle origini dell'arte bizantina
Jaca Book Milano, 2010

G.B. LADNER

Il simbolismo paleocristiano –Dio, Cosmo, Uomo
Jaca Book Milano, 2008

V.N. LAZAREV

Storia della pittura bizantina
Einaudi Torino, 1981

J. LOWDEN

Early christian & byzantine art
Phaidon Press London, 2012

G. MATTHIAE

I mosaici della Nea Moni a Chios

Artistica Editrice Roma, 1964

C.R. MOREY

Early Christian art: an outline of the evolution of style and iconography in sculpture and painting from antiquity to the eighth century

Princeton University Press/Oxford University Press Princeton-London, 1953

D. MOURIKI

The Mosaics of Nea Moni on Chios

Commercial Bank of Greece Atene, 1985

G. PASSARELLI

Icone delle dodici grandi feste bizantine

Jaca Book Milano, 2000

R. POLACCO

San Marco, La basilica d'oro

Berenice Milano, 1991

R. POLACCO

La Cattedrale di Torcello

L'Altra Riva/Canova Venezia-Treviso, 1984

G. RAVEGNANI

Introduzione alla storia bizantina

Il Mulino Bologna, 2006

E. RENTETZI

Mosaici del monastero di Hosios Lukas in Focide e della basilica marciana: parentele stilistiche

in Arte-Documento: Rivista di storia e tutela dei beni culturali, Vol. XVI

Edizioni della Laguna Venezia, 2002

C. RIZZARDI

Il mosaico a Ravenna - ideologia e arte

Ante Quem Bologna, 2011

K. SCHATZ

Storia dei Concili: la Chiesa nei suoi punti focali

EBD Bologna, 1999

D. TALBOT RICE

L'arte bizantina

Sansoni/Thames and Hudson Firenze-London, 1966

J. VAN LAARHOVEN

Storia dell'arte cristiana

Mondadori Milano, 1999

T. VELMANS

L'arte monumentale bizantina

Jaca Book Milano, 2006

T. VELMANS

L'arte bizantina

Jaca Book Milano, 2007

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI E REFERENZE FOTOGRAFICHE

Le foto di Hosios Lukas e di Salonicco sono state scattate dal sottoscritto a luglio, durante un viaggio in Grecia e Macedonia (F.Y.R.O.M.). Qui purtroppo non mi è stato concesso di fare fotografie. La maggior parte delle foto dei mosaici marciari sono state scattate sempre dal sottoscritto, nell'aprile 2011, grazie al permesso concessomi dalla procura di San Marco.

CAPITOLO 3.1:

FIGURA 1: VERGINE THEOTOKOS IN TRONO

UBICAZIONE: Abside di Santa Sofia, Salonicco

DATAZIONE: Seconda metà IX secolo, (885ca)

FIGURA 2: CLIPEO CON CRISTO

UBICAZIONE: Cupola dell'Ascensione di Santa Sofia, Salonicco

DATAZIONE: Seconda metà IX secolo, (885ca)

FIGURA 3: CAPPELLETTA MERIDIONALE DI HOSIOS LUKAS

UBICAZIONE: Cappelletta meridionale del Katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 4: DANIELE NELLA FOSSA DEI LEONI E I TRE FANCIULLI DI BABILONIA

UBICAZIONE: Cappelletta meridionale del Katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

Da: Byzantine Mosaics di Nano Chatzidakis

FIGURA 5: CROCIFISSIONE DI HOSIOS LUKAS

UBICAZIONE: Nartece di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

CAPITOLO 3.2:

FIGURA 6: INTERNO DEL KATHOLIKON DI HOSIOS LUKAS

UBICAZIONE: Katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 7: SEZIONE DEL COMPLESSO DI HOSIOS LUKAS

UBICAZIONE: Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 8: PORTA D'ACCESSO AL KATHOLIKON

UBICAZIONE: Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 9: PANTOKRATOR HOSIOS LUKAS

UBICAZIONE: Portale d'accesso al katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 10: CUPOLETTA DELLA PENTECOSTE, PARTICOLARE DEGLI APOSTOLI

UBICAZIONE: Cupoletta della Pentecoste di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 11: LAVANDA DEI PIEDI

UBICAZIONE: Nartece del katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 12: INCREDULITÀ DI SAN TOMMASO

UBICAZIONE: Nartece del katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

CAPITOLO 4.1:

FIGURA 13: ANNUNCIAZIONE DI KURBINOVO

UBICAZIONE: Arco trionfale, San Giorgio di Kurbinovo

DATAZIONE: 1191

FIGURA 14: NATIVITÀ DI HOSIOS LUKAS

UBICAZIONE: Katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 15: PRESENTAZIONE AL TEMPIO DI HOSIOS LUKAS

UBICAZIONE: Katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 16: TRASFIGURAZIONE DI DAFNI

UBICAZIONE: Katholikon di Dafni

DATAZIONE: Fine XI secolo, (1080ca)

FIGURA 17: BATTESIMO DI HOSIOS LUKAS

UBICAZIONE: Katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

CAPITOLO 4.2:

FIGURA 18: ANASTASIS DI SANTA MARIA ANTIQUA

UBICAZIONE: Chiesa di Santa Maria Antiqua

DATAZIONE: Inizi VIII secolo

Da: Anastasis: The making of an image di Anna D. Kartsonis

FIGURA 19: ANASTASIS FOL. 63r

UBICAZIONE: Salterio Chludov, Museo storico di Mosca

DATAZIONE: Metà IX secolo

Da: Anastasis: The making of an image di Anna D. Kartsonis

FIGURA 20: ANASTASIS FOL. 82v

UBICAZIONE: Salterio Chludov, Museo storico di Mosca

DATAZIONE: Metà IX secolo

Da: Anastasis: The making of an image di Anna D. Kartsonis

FIGURA 21: VALVA DI DITTICO CON SCENE DELLE PIE DONNE E DELL'ANASTASIS

UBICAZIONE: Museo dell'Hermitage, San Pietroburgo

DATAZIONE: Metà X secolo

Da: The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261

FIGURA 22: MIROFORE DEL SALTERIO DI MELISENDA

UBICAZIONE: Salterio di Melisenda, British Library, Londra

DATAZIONE: Secondo quarto XII secolo

Da: www.bl.uk

FIGURA 23: ANASTASIS DEL SALTERIO DI MELISENDA

UBICAZIONE: Salterio di Melisenda, British Library, Londra

DATAZIONE: Secondo quarto XII secolo

Da: www.bl.uk

FIGURA 24: NARTECE DI HOSIOS LUKAS

UBICAZIONE: Nartece del katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 25: ANASTASIS DI HOSIOS LUKAS

UBICAZIONE: Nartece del katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 26: ANASTASIS DI HOSIOS LUKAS, PARTICOLARE DI CRISTO

UBICAZIONE: Nartece del katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

Da: <http://www.cornellcollege.edu>

FIGURA 27: ANASTASIS DI HOSIOS LUKAS, PARTICOLARE DI ADAMO ED EVA

UBICAZIONE: Nartece del katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 28: ANASTASIS DI HOSIOS LUKAS, PARTICOLARE DI DAVIDE E SALOMONE

UBICAZIONE: Nartece del katholikon di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 29: ANASTASIS DELLA NEA MONI DI CHIOS

UBICAZIONE: Katholikon della Nea Moni di Chios

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: www.flickr.com

FIGURA 30: ANASTASIS DELLA NEA MONI, PARTICOLARE DELL'ADE

UBICAZIONE: Katholikon della Nea Moni di Chios

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: www.flickr.com

FIGURA 31: ANASTASIS DELLA NEA MONI, PARTICOLARE DI CRISTO

UBICAZIONE: Katholikon della Nea Moni di Chios

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: www.flickr.com

FIGURA 32: ANASTASIS DELLA NEA MONI, PARTICOLARE DI ADAMO ED EVA

UBICAZIONE: Katholikon della Nea Moni di Chios

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: www.flickr.com

FIGURA 33: ANASTASIS DELLA NEA MONI, PARTICOLARE DI DAVIDE E SALOMONE

UBICAZIONE: Katholikon della Nea Moni di Chios

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: www.flickr.com

FIGURA 34: COSTANTINO IX MONOMACO

UBICAZIONE: Galleria meridionale di Santa Sofia, Istanbul

DATAZIONE: Prima metà XI secolo

FIGURA 35: ANASTASIS DI DAFNI

UBICAZIONE: Katholikon del monastero di Dafni

DATAZIONE: Fine XI secolo

Da: www.flickr.com

FIGURA 36: ANASTASIS DI DAFNI, PARTICOLARE DI CRISTO

UBICAZIONE: Katholikon del monastero di Dafni

DATAZIONE: Fine XI secolo

Da: www.flickr.com

FIGURA 37: ANASTASIS DI DAFNI, PARTICOLARE DI SATANA

UBICAZIONE: Katholikon del monastero di Dafni

DATAZIONE: Fine XI secolo

Da: www.flickr.com

FIGURA 38: ANASTASIS DI DAFNI, PARTICOLARE DI GIOVANNI BATTISTA

UBICAZIONE: Katholikon del monastero di Dafni

DATAZIONE: Fine XI secolo

Da: www.flickr.com

FIGURA 39: ANASTASIS DI VEROIA

UBICAZIONE: Chiesa di Cristo di Veroia

DATAZIONE: 1315

Da: www.flickr.com

FIGURA 40: ARCONI DELLA PASSIONE

UBICAZIONE: Arcone occidentale, basilica di San Marco

DATAZIONE: Fine XII secolo

FIGURA 41: ANASTASIS DI SAN MARCO

UBICAZIONE: Arcone occidentale, basilica di San Marco

DATAZIONE: Fine XII secolo

FIGURA 42: ANASTASIS DI SAN MARCO, PARTICOLARE DI CRISTO

UBICAZIONE: Arcone occidentale, basilica di San Marco

DATAZIONE: Fine XII secolo

**FIGURA 43: ANASTASIS DI SAN MARCO, PARTICOLARE DI GIOVANNI BATTISTA,
DAVIDE E SALOMONE**

UBICAZIONE: Arcone occidentale, basilica di San Marco

DATAZIONE: Fine XII secolo

FIGURA 44: ANASTASIS DI SAN MARCO, PARTICOLARE DI SATANA

UBICAZIONE: Arcone occidentale, basilica di San Marco

DATAZIONE: Fine XII secolo

FIGURA 45: ANASTASIS DI TORCELLO

UBICAZIONE: Controfacciata della chiesa di Santa Maria Assunta di Torcello

DATAZIONE: XIII secolo

Da: www.geometriacanibal.blogspot.com

FIGURA 46: CONTROFACCIATA DI TORCELLO

UBICAZIONE: Chiesa di Santa Maria Assunta di Torcello

DATAZIONE: XI-XIII secolo

Da: www.letarot.it

FIGURA 47: ANASTASIS DI KURBINOVO

UBICAZIONE: Chiesa di San Giorgio di Kurbinovo

DATAZIONE: 1191

Da: www.lessing-photo.com

FIGURA 48: ANASTASIS DI SAN SALVATORE IN CHORA

UBICAZIONE: Parekklesion di San Salvatore in Chora

DATAZIONE: 1310-1325

CAPITOLO 4.3:

FIGURA 49: PANNELLO CON SCENE DELLE PIE DONNE AL SEPOLCRO E ASCENSIONE

UBICAZIONE: Bayerisches Nationalmuseum, Monaco di Baviera

DATAZIONE: 400ca

Da: Early Christian and Byzantine art di John Beckwith

FIGURA 50: ASCENSIONE DEL PORTALE DI SANTA SABINA

UBICAZIONE: Portale della chiesa di Santa Sabina, Roma

DATAZIONE: Prima metà V secolo (430ca)

Da: www.rome101.com

FIGURA 51: ASCENSIONE DI UN IMPERATORE (O GRANDE ORATORE)

UBICAZIONE: Valva di dittico conservato al British Museum

DATAZIONE: Inizi V secolo

Da: www.britishmuseum.org

FIGURA 52: ASCENSIONE DEL VANGELO DI RABBULA

UBICAZIONE: Tetravangelo di Rabbula, Biblioteca Laurenziana di Firenze

DATAZIONE: 586ca

Da: www.wikipedia.org

FIGURA 53: AMPOLLA DEI PELLEGRINI CON ASCENSIONE

UBICAZIONE: Museo del duomo di Monza

DATAZIONE: VI secolo

Da: The Glory of Byzantium and Early Christendom di Antony Eastmond

FIGURA 54: ICONA DELL'ASCENSIONE

UBICAZIONE: Santa Caterina sul Sinai

DATAZIONE: Fine VI o inizi VII secolo

Da: www.wikipedia.org

FIGURA 55: PROTO-ASCENSIONE DEL PORTALE DI SANTA SABINA

UBICAZIONE: Portale della chiesa di Santa Sabina, Roma

DATAZIONE: Prima metà V secolo (430ca)

Da: www.rome101.com

FIGURA 56: CUPOLA DELL'ASCENSIONE

UBICAZIONE: Cupola dell'Ascensione di Santa Sofia, Salonicco

DATAZIONE: Seconda metà IX secolo, (885ca)

FIGURA 57: CUPOLA DELL'ASCENSIONE, PARTICOLARE DI CRISTO IN MANDORLA

UBICAZIONE: Cupola dell'Ascensione di Santa Sofia, Salonicco

DATAZIONE: Seconda metà IX secolo, (885ca)

Da: www.parodos.it

FIGURA 58: CUPOLA DELL'ASCENSIONE, PARTICOLARE DELL'ANGELO

UBICAZIONE: Cupola dell'Ascensione di Santa Sofia, Salonicco

DATAZIONE: Seconda metà IX secolo, (885ca)

Da: www.wwwbisanzioit.blogspot.com

FIGURA 59: MINIATURA CONTRO L'ICONOCLASTIA

UBICAZIONE: Salterio Chludov, Museo storico di Mosca

DATAZIONE: Metà IX secolo

Da: www.wikipedia.org

FIGURA 60: MINIATURA DELL'ASCENSIONE

UBICAZIONE: Salterio Chludov, Museo storico di Mosca

DATAZIONE: Metà IX secolo

Da: www.wikipedia.org

FIGURA 61: LUNETTA DELL'ASCENSIONE

UBICAZIONE: Nea Moni di Chios

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: The mosaics of Nea Moni on Chios II di Doula Mouriki

FIGURA 62: LUNETTA DELL'ASCENSIONE, PARTICOLARE DELL'ANGELO

UBICAZIONE: Nea Moni di Chios

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: The mosaics of Nea Moni on Chios II di Doula Mouriki

FIGURA 63: LUNETTA DELL'ASCENSIONE, PARTICOLARE DEGLI APOSTOLI

UBICAZIONE: Nea Moni di Chios

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: The mosaics of Nea Moni on Chios II di Doula Mouriki

FIGURA 64: BEMA CON ASCENSIONE

UBICAZIONE: Chiesa di Santa Sofia di Ohrid

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: www.wikipedia.org

FIGURA 65: BEMA CON ASCENSIONE, PARTICOLARE DEGLI APOSTOLI

UBICAZIONE: Chiesa di Santa Sofia di Ohrid

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: www.wikipedia.org

FIGURA 66: OMELIE DELLA VERGINE DI GIORGIO KOKKINOOBAPHOS

UBICAZIONE: Manoscritto Gr.1208, Biblioteca Nazionale di Parigi

DATAZIONE: Metà XII secolo

Da: The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261

FIGURA 67: ASCENSIONE DEL SALTERIO DELLA REGINA MELISENDA

UBICAZIONE: Salterio di Melisenda, British Library, Londra

DATAZIONE: Secondo quarto XII secolo

Da: www.bl.uk

FIGURA 68: CUPOLA DELL'ASCENSIONE

UBICAZIONE: Cupola dell'Ascensione, basilica di San Marco

DATAZIONE: 1180ca

Da: www.iconaimmaginedio.blogspot.com

FIGURA 69: CUPOLA DELL'ASCENSIONE, PARTICOLARE DEL CLIPEO CON CRISTO

UBICAZIONE: Cupola dell'Ascensione, basilica di San Marco

DATAZIONE: 1180ca

Da: www.iconaimmaginedio.blogspot.com

FIGURA 70: ASCENSIONE DI KURINOVO

UBICAZIONE: Timpano, chiesa di San Giorgio di Kurbinovo

DATAZIONE: 1191

Da: www.lessing-photo.com

FIGURA 71: ASCENSIONE DI KURBINOVO, PARTICOLARE DELLA MANDORLA

UBICAZIONE: Timpano, chiesa di San Giorgio di Kurbinovo

DATAZIONE: 1191

Da: www.lessing-photo.com

CAPITOLO 4.4:

FIGURA 72: PENTECOSTE DEL VANGELO DI RABBULA

UBICAZIONE: Tetravangelo di Rabbula, Biblioteca Laurenziana di Firenze

DATAZIONE: 586ca

Da: www.wikipedia.org

FIGURA 73: AMPOLLA DELLA TERRASANTA CON PENTECOSTE

UBICAZIONE: Museo del duomo di Monza

DATAZIONE: VI secolo

Da: The Glory of Byzantium and Early Christendom di Antony Eastmond

FIGURA 74: BEMA E CUPOLETTA DEL KATHOLIKON DI HOSIOS LUKAS

UBICAZIONE: Cupoletta della Pentecoste di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 75: CUPOLETTA DELLA PENTECOSTE

UBICAZIONE: Cupoletta della Pentecoste di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 76: CUPOLETTA DELLA PENTECOSTE, PARTICOLARE DEL CLIPEO

UBICAZIONE: Cupoletta della Pentecoste di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 77: CUPOLETTA DELLA PENTECOSTE, PARTICOLARE DI PIETRO E PAOLO

UBICAZIONE: Cupoletta della Pentecoste di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 78: CUPOLETTA DELLA PENTECOSTE, PARTICOLARE DEI POPOLI

UBICAZIONE: Cupoletta della Pentecoste di Hosios Lukas

DATAZIONE: Prima metà XI secolo, (1010-1040)

FIGURA 79: VOLTA DELLA PENTECOSTE

UBICAZIONE: Nea Moni di Chios

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: The mosaics of Nea Moni on Chios II di Doula Mouriki

FIGURA 80: VOLTA DELLA PENTECOSTE, PARTICOLARE DEGLI APOSTOLI A SINISTRA

UBICAZIONE: Nea Moni di Chios

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: The mosaics of Nea Moni on Chios II di Doula Mouriki

FIGURA 81: VOLTA DELLA PENTECOSTE, PARTICOLARE DEGLI APOSTOLI A DESTRA

UBICAZIONE: Nea Moni di Chios

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: The mosaics of Nea Moni on Chios II di Doula Mouriki

FIGURA 82: MOSAICO DELLA PENTECOSTE

UBICAZIONE: Duomo di Monreale

DATAZIONE: Fine XII secolo

Da: www.tradizione.oodegr.com

FIGURA 83: VOLTA DELLA PENTECOSTE, PARTICOLARE DEI POPOLI

UBICAZIONE: Nea Moni di Chios

DATAZIONE: Metà XI secolo

Da: The mosaics of Nea Moni on Chios II di Doula Mouriki

FIGURA 84: PENTECOSTE DEL VANGELO DI PARMA

UBICAZIONE: Tetravangelo di Parma Ms. Pal. 5, Biblioteca Palatina, Parma

DATAZIONE: Fine XI secolo

Da: www.iconaimmaginedio.blogspot.com

FIGURA 85: PENTECOSTE DEL SALTERIO DI MELISENDA

UBICAZIONE: Salterio di Melisenda, British Library, Londra

DATAZIONE: Secondo quarto XII secolo

Da: www.bl.uk

FIGURA 86: CONCILIO DI COSTANTINOPOLI DEL 381 NELLE OMELIE DI GREGORIO NAZIANZENO

UBICAZIONE: Ms. Gr. 510, fol. 335, Biblioteca Nazionale di Parigi

DATAZIONE: Fine IX secolo (880ca)

Da: www.wikipedia.org

FIGURA 87: CUPOLA DELLA PENTECOSTE

UBICAZIONE: Cupola della Pentecoste, basilica di San Marco

DATAZIONE: Metà XII secolo (1120-1150ca)

www.educat.it

FIGURA 88: CUPOLA DELLA PENTECOSTE, PARTICOLARE DEL CLIPEO

UBICAZIONE: Cupola della Pentecoste, basilica di San Marco

DATAZIONE: Metà XII secolo (1120-1150ca)

Da: www.wga.hu

FIGURA 89: CUPOLA DELLA PENTECOSTE, PARTICOLARE DEI ROMANI

UBICAZIONE: Cupola della Pentecoste, basilica di San Marco

DATAZIONE: Metà XII secolo (1120-1150ca)

Da: www.iconaimmaginedio.blogspot.com

FIGURA 90: CUPOLA DELLA PENTECOSTE, PARTICOLARE DEGLI EGIZIANI

UBICAZIONE: Cupola della Pentecoste, basilica di San Marco

DATAZIONE: Metà XII secolo (1120-1150ca)

Da: www.iconaimmaginedio.blogspot.com

FIGURA 91: CUPOLA DELLA PENTECOSTE, PARTICOLARE DEI GIUDEI

UBICAZIONE: Cupola della Pentecoste, basilica di San Marco

DATAZIONE: Metà XII secolo (1120-1150ca)

Da: www.iconaimmaginedio.blogspot.com