

**COSTANTINO A ROMA:
PRIMITIVE DECORAZIONI MUSIVE DEGLI EDIFICI
CRISTIANI E SUCCESSIVE TRASFORMAZIONI**

L'abilità e la determinazione politica di Costantino furono alla base del suo atteggiamento verso il cristianesimo, esplicitato soprattutto dalla dichiarazione di tolleranza di ogni forma religiosa che venne espressa a Milano nel 312, assieme a Licinio¹. La conseguente decisione di far costruire a Roma degli edifici per il culto cristiano su terreni di proprietà imperiale fu certamente recepita come un privilegio e una manifestazione della benevolenza dell'imperatore per la città², ma soprattutto servì a ridarle il ruolo di *caput mundi*, ormai da tempo perduto. Costantino di fatto non visse nell'Urbe, trasferendosi nella nuova capitale sul Bosforo³, da dove impresse una svolta decisiva al mondo antico, rivoluzionandone non solo la politica e l'economia, ma anche la cul-

¹ Fonte indispensabile per delineare la figura dell'imperatore Costantino e il suo ruolo politico è il *De vita Constantini* di Eusebio; gli studi sul personaggio sono numerosissimi e per tutti si vedano T.D. BARNES, *The new empire of Diocletian and Constantine*, Cambridge (Massachusetts) 1982; G. LOMBARDI, *Persecuzioni laicità libertà religiosa. Dall'editto di Milano alla "Dignitatis humanae"*, Roma 1991; L.De GIOVANNI, *L'imperatore Costantino e il mondo pagano*, Napoli 2003; G. BOWERSOCK, *I percorsi della politica*, in *Storia romana, III. L'età tardoantica. Crisi e trasformazioni*, a cura di A. Schiavone, Torino 1993, pp.527-549; N. BAGLIVI, *Costantino "segno di contraddizione": il tempo e le maschere di Costantino*, in "Augustinianum", XLI (2001), fasc. II, pp.393-407 e infine P. SINISCALCO, *Da Costantino a Giustiniano: un'apertura storica*, in *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, a cura di F. Bisconti, G. Gentili, Catalogo della mostra (Vicenza 8 settembre – 18 novembre 2007), Milano 2007, pp.24-35.

² Cfr. per tutti R. KRAUTHEIMER, *The ecclesiastical building policy of Constantine*, in *Costantino il Grande, dall'antichità all'umanesimo*, a cura di G. Bonamente e F. Fusco (Atti del congresso, Macerata, 18-20 dicembre 1990), II, Macerata 1993, pp.509-552; P. LIVERANI, *L'edilizia costantiniana a Roma: il Laterano, il Vaticano, Santa Croce in Gerusalemme*, in *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Oriente e Occidente*, a cura di A. Donati e G. Gentili, catalogo della mostra (Rimini, 13 marzo – 4 settembre 2005), Milano 2005, pp.74-81.

³ Sulla fondazione di Costantinopoli si veda in generale G. DAGRON, *Nascita di una capitale*, Torino 1991 (ed. or. *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses Institutions de 330 à 451*, Paris 1991).

tura e la religione, con forti ingerenze anche nel campo ecclesiastico⁴. Infatti le due costruzioni romane che egli fece erigere per il nuovo culto, la basilica lateranense e quella vaticana, oggi non più del tutto leggibili nelle forme originali⁵, oltre a rappresentare un accorto ed efficace gesto politico con l'autorità religiosa, divennero il presupposto di nuove manifestazioni artistiche: le loro sontuose decorazioni crearono codici di riferimento per la nuova arte, tali da trasformarsi presto in modelli⁶. Se è pur vero che l'apparato decorativo delle due chiese fu soprattutto costituito da preziose suppellettili, le loro absidi furono rivestite di mosaici che, rifulgendo solo dell'oro delle tessere di rivestimento, ribadivano l'effetto di ricchezza e di sontuosità del dono imperiale.

La chiesa del Laterano rappresenta il più antico monumento ufficiale della cristianità, quale chiesa episcopale di Roma, voluto nell'area della caserma degli *equites singulares*,

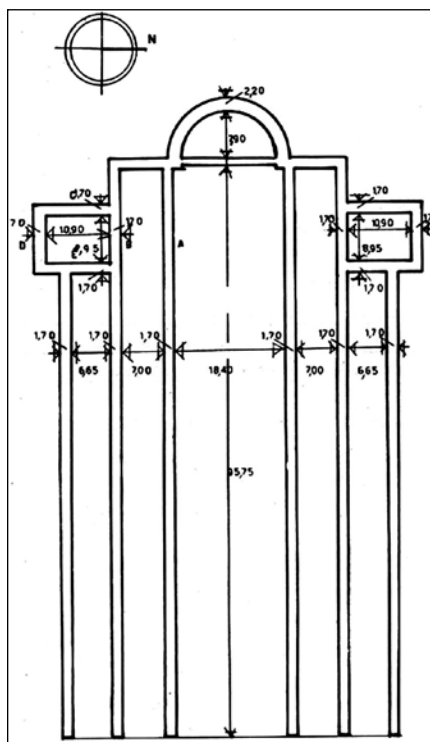


Fig. 1 Basilica del Laterano, pianta fase costantiniana (Bovini 1968, cit., p.57)

Сл. 1. Латеранска базилика, основа из периода Константина (Bovini 1968, cit., p.57)

⁴ Trattano questi problemi numerosi studiosi, tra cui si ricordano R. FARINA, *L'impero e l'imperatore cristiano in Eusebio di Cesarea. La prima teologia politica del cristianesimo*, Roma 1966; C. PIETRI, *Roma christiana. Recherches sur l'Eglise de Rome, son organisation, sa politique, son ideologie de Miltiade à Sixte III (311-440)*, Roma 1976; P. BROWN, *Potere e cristianesimo nella tarda antichità*, Roma-Bari 1995 (ed. or. *Power and persuasion in the late antiquity. Toward a Christian Empire*, London 1982); A. FRASCHETTI, *La conversione. Da Roma pagana a Roma cristiana*, Roma-Bari 1999; A. MARCONE, *Pagano e cristiano. Vita e mito di Costantino*, Roma-Bari 2002; M. SIMONETTI, *L'imperatore arbitro nelle controversie teologiche*, in "Mediterraneo antico: Economie, società, culture", V (2002), fascicolo 2, pp.445-459; R. ROSS HALLOWAY, *Constantine and Rome*, New Haven-London 2004.

⁵ Per una sintesi sulle fondazioni costantiniane, cfr. E. JASTRZEBOWSKA, *Les fondations constantiniennes à Rome: textes et monuments*, in "Archeologia" 44 (1993), pp.59-68 e F. GUIDOBALDI, *Sull'originalità dell'architettura di età costantiniana*, in "Corsi di cultura sull'Arte Ravennate e bizantina", XLII (1995), pp.419-441. Per una visione generale utilissimo è il volume di H. BRANDEMBURG, *Le prime chiese di Roma (IV-VII secolo)*, Milano 2004.

⁶ Cfr. H. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano 1983 (ed.or., *Christian Iconography: a study of its origins*, Princeton 1968), p.58; R. KRAUTHEIMER, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986 (ed. or. *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1965), pp.33-73.

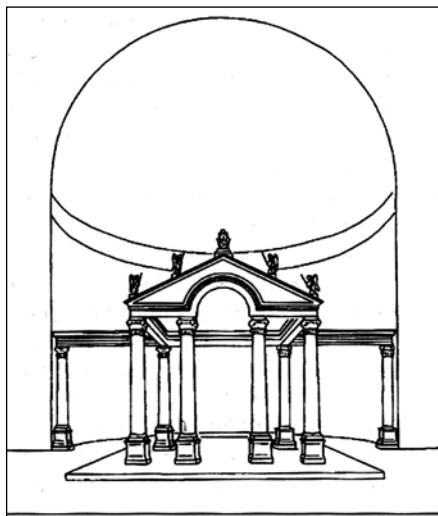


Fig. 2 Basilica del Laterano, ricostruzione allestimento costantiniano (Bisconti 2002, cit., p.1640)

Сл. 2. Латеранска базилика, реконструкција изгледа из доба Константина (Bisconti 2002, cit., p.1640)

la guardia a cavallo dell'imperatore Massenzio, sconfitta nella battaglia del 312 *ad Saxa Rubra* da Costantino che ne sciolse il corpo militare⁷. Consacrata da papa Silvestro I nel 318 e dedicata originariamente a Cristo Salvatore, la basilica fu articolata in cinque navate (fig. 1) e dotata, come riferiscono le fonti, di un ricchissimo arredo liturgico⁸, nonché del neutro rivestimento musivo nell'abside⁹. La stesura di tessere d'oro infatti doveva probabilmente rappresentare solo una quinta teatrale, dall'atmosfera trascendente, davanti alla quale erano esibiti i ricchi apparati e i doviziosi allestimenti per il culto (fig. 2); ma l'edificio costantiniano, oggetto delle razzie vandaliche e danneggiato da calamità naturali, fu presto interessato da interventi di restauro che ne modificarono soprattutto la compagine absidale. Già alla fine del IV secolo furono eseguiti lavori che ne corressero l'aspetto decorativo¹⁰, e nel

⁷ Sulla chiesa episcopale di Roma la bibliografia è molto vasta, a partire dal fondamentale studio di P. LAUER, *Le palais de Latran. Etude historique et archéologique*, Paris 1911. Anche se le fonti forniscono soprattutto le descrizioni della sua ricchissima decorazione liturgica, riportate principalmente dal *Liber Pontificalis Ecclesiae romanae* (a cura di L.M.O. Duchesne, Paris 1886, I, p.172), non si possono eludere ad esempio le indicazioni di P. LIVERANI, s.v. *Basilica Lateranensis*, e *Domus Laterani*, in *Lexikon Topographicum Urbis Romae*, a cura di E.M. STEIMBY, Roma 1999, V, pp.231 e 248-249. Per una sintesi generale della storia dell'edificio, si veda *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1990.

⁸ Eusebio, *Historia Ecclesiastica*, 190, 4, 38. Cfr. anche H. BRANDEMBURG, op.cit. pp.20-37. Per le conseguenze in età medievale si veda inoltre I. HERKLOTZ, *Gli eredi di Costantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma 2000.

⁹ Il problema di tale decorazione musiva è assai dibattuto, e la convinzione che l'abside fosse completamente aniconica e rivestita di tessere d'oro deriva dalla notizia riportata dal *Liber pontificalis* (cit., p.172), secondo cui l'imperatore Costantino "*posuit... cameram basilicae ex auro trimita in longum et in latum, lib.D*", interpretata variamente dagli studiosi (R. KRAUTHEIMER, *Roma. Profilo di una città. 312-1308*, Roma 1981, p.33; M. GUARDUCCI, *Camerae fulgentes. (Lecture comparate. Problemi di metodo. Studi in onore di E. Paratore)*, Bologna 1981, pp.799-814; S. De BLAAUW, *Cultus et decus. Liturgia e architettura della Roma tardo antica e medievale*, Città del Vaticano, 1994, I, pp.115-116, nota 42). L'aniconicità delle prime absidi cristiane fu probabilmente determinata dall'atteggiamento ostile all'immagine espresso nel dibattito teologico e dottrinale all'inizio del IV secolo: cfr. al riguardo E. KITZINGER, *Il culto delle immagini prima dell'Iconoclastia. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Firenze 1992, p.10.

¹⁰ Probabilmente essi possono riconoscersi negli interventi sistiani, e tra il 428-430,

mosaico del catino furono inserite tortuose iconografie di contenuto dogmatico che rimasero in vista fino alla fine del Duecento, quando sotto il pontificato di Niccolò IV si decise un vero e proprio rifacimento. In quell'occasione venne nuovamente rifatta la decorazione musiva dell'abside, ad opera del pittore Jacopo Torriti e del suo collaboratore Jacopo da Camerino¹¹, già attivi nella basilica di Assisi¹² e, come riferisce anche l'epigrafe dedicatoria sulla fascia di separazione tra la calotta e l'emiciclo¹³, del mosaico precedente fu salvata solo un'immagine di Cristo, ritenuta miracolosa¹⁴, che venne ricollocata nello stesso punto dove si trovava nella struttura paleocristiana, assumendo quindi il carattere di reliquia¹⁵. Poiché anche la versione musiva medievale non esiste più, dopo i vari rifacimenti dell'edificio¹⁶, oggi si può solo analizzare il for-

quando la chiesa fu dotata anche di pitture a soggetto biblico, col contributo economico del console *Patricius Flavius Felix* e della moglie *Padusia*. Allora l'abside costantiniana, aniconica e formata dalle sole tessere d'oro (vedi nota 9), fu dotata di una decorazione figurata poi riproposta nella versione medievale (G. BOVINI, *Edifici cristiani di culto d'età costantiniana a Roma*, Bologna 1968, pp.35-42, dove sono riportate anche ulteriori interpretazioni). Si conosce un'importante fotografia ottocentesca (Parcher 1866) che ritrae ciò che restava dell'abside medievale (M. ANDALORO, S. ROMANO, cit., p.49, fig. 34), in cui era stato recuperato il mosaico paleocristiano, realizzato su una lastra di travertino e fissato alla parete (in proposito cfr. G. MATTHIAE, *Mosaici romani del Medioevo*, Roma 1967, p.347).

¹¹ L'immagine del collaboratore, inginocchiato e con una martellina in mano, è visibile nella parte musiva tra le finestre, al di sotto dell'emiciclo, ai piedi degli apostoli Bartolomeo, Matteo e Mattia. Cfr. W.OAKESHOTT, *I mosaici di Roma*, Milano 1967, pp.52, 265-267.

¹² Per le notizie sull'artista, monaco francescano, si veda lo studio di A TOMEI, *Jacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990, pp.13-45 e per la presenza nel cantiere di Assisi pp.45-75.

¹³ L'iscrizione è ancora visibile, pur nella replica ottocentesca, e così recita: "PARTEM POSTERIOREM ET ANTERIOREM RUINOSAS HUIUS SANCTI TEMPLI A FUNDAMENTIS REEDIFICARE FECIT ET ORNARE OPERE MOSYACO [SIC] NICOLAUS PP IIII FILIUS BEATI FRANCISCI ET SACRUM VULTUM SALVATORIS INTEGRUM REPONI FECI IN LOCO UBI PRIMO MIRACULOSE POPULO ROMANO APPARUIT QUANDO FUT ISTA ECCLESIA CONSACRATA. ANNO DOMINI MCC NONAGESIMO SECUNDO". Cfr. A. TOMEI, *Nuove acquisizioni per Jacopo Torriti a San Giovanni in Laterano*, in "Arte Medievale", II serie, anno I, nn.1-2 (1987), pp.183-202 e IDEM, *La decorazione pittorica della basilica tra Duecento e trecento*, in *San Giovanni in Laterano*, a cura di Pietrangeli, cit., pp.89-95.

¹⁴ La raffigurazione musiva del busto di Cristo fu considerata un'icona, e in quanto tale miracolosa (ANDALORO, ROMANO, cit, p.40), anche se la diffusione di questo tipo di immagini ebbe inizio dal VI secolo, come sostengono anche gli studi più recenti (H. BELTING, *La vera immagine di Cristo*, Torino 2007, pp.63-70).

¹⁵ Nella *Tabula lateranense*, un'iscrizione posta accanto alla porta della sagrestia, è sottolineato il valore religioso e simbolico che Nicolò IV, il primo pontefice francescano, attribuiva al restauro della basilica che non era in buone condizioni ("...nutare ruina hanc videt ecclesiam..."), nella quale conservò l'immagine e la ricollocò nella posizione originaria ("...Postrema quae prima Dei veneranda refulsit visibus humanis facies, hec integra sistens, quo fuerat steteratque situ relocature eodem."). Sul reimpiego dell'immagine antica, inserita nel mosaico di Torriti, si veda anche M. ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Il Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp.126-191.

¹⁶ L'ultimo grande intervento risale alla fine dell'Ottocento, quando il mosaico me-



Fig. 3 Basilica del Laterano, disegno mosaico postcostantiniano (Bovini 1968, cit., p.47)

Сл. 3. Латеранска базилика, цртеж мозаика из периода после Константина (Bovini 1968, cit., p.47)

mulario iconografico dell'attuale decorazione che le fonti confermano riprodurre fedelmente quella di Torriti: alcuni calchi e disegni, che si conservano ai Musei Vaticani¹⁷, permettono di affermare che la decorazione musiva medievale avrebbe rispettato, almeno nel significato complessivo, quella paleocristiana in cui, come si conveniva per la chiesa madre di Roma, erano raffigurati riferimenti dottrinali pregnanti¹⁸. Probabilmente sulla spinta di forti disposizioni ideologiche, nell'abside successiva a quella del tempo di Costantino, probabilmente in epoca teodosiana, furono incluse immagini (fig. 3)

dievale fu staccato (TOMEI, *Jacobus...*cit., pp.81-84). Si ricorda qui l'affresco di Filippo Gagliardi, in San Martino ai Monti a Roma (datato circa al 1650), che mostra l'interno della basilica lateranense (BRANDENBURG, cit., p.21, fig.3)

¹⁷ Cfr. A. TOMEI, *I calchi del mosaico absidale di San Giovanni in Laterano*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma 1989, pp.239-242 e B. JATTA, C. FORNACIARI, *Nota tecnica sui calchi del mosaico absidale di San Giovanni in Laterano*, ibidem, pp.243-244.

¹⁸ Riferimento essenziale per lo studio dei mosaici absidali paleocristiani è C. BELTING, C. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, pp.151-153 e, riguardo alla chiesa del Laterano, un cenno importante è in M. ANDALORO, S. ROMANO, *Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del medioevo*, Milano 2002, pp.79-80, dove nel saggio *L'immagine nell'abside* è analizzato il problema della decorazione musiva in relazione a molti aspetti (liturgia, tradizione iconografica, fedeltà tematica, restauri ecc.).



Fig. 4 Basilica del Laterano, mosaico attuale dell'abside (Andaloro, Romano 2002, cit., p.78)

Сл. 4. Латеранска базилика, данашњи мозаик у апсиди (Andaloro, Romano 2002, cit., p.78)

dell'Incarnazione, fondamento del nuovo credo, forse riferibili alla funzione del Battesimo, tappa basilare per il raggiungimento della salvezza, tematiche già note nell'iconografia funeraria paleocristiana¹⁹. L'attuale mosaico absidale della chiesa (**fig. 4**) mostra in alto, su uno sfondo blu striato di nuvole vespertine, il busto di Cristo, barbato e con nimbo d'oro, sovrastato da un Serafino e attorniato da una schiera di otto angeli²⁰; al centro, su un fondo dorato, una imponente croce gemmata è sorretta da un monte da cui sgorgano i fiumi sacri e a cui si abbeverano due cervi in alto e sei agnelli più in basso; l'allusione all'acqua purificatrice è intuibile anche per la presenza, nel centro dei bracci, della scena col Battesimo di Cristo. Sotto sono visibili le mura del Paradiso, sorvegliate dall'arcangelo Michele, sopra le quali, sorretta da una palma, spicca la Fenice, simbolo di immortalità; limita la composizione un rigoglioso giardino bagnato dalle acque del Giordano, in cui si sviluppa un paesaggio "nilotico", popolato da scene di pesca. L'intera croce gemmata è percorsa dall'effluvio dello Spirito Santo, che fuoriesce dalla colomba in asse con l'immagine del Salvatore nella lunetta superiore. Se gli artisti medievali conservarono la memoria della ver-

¹⁹ Tra le varie ipotesi formulate, si ricorda quella di T. BUDDENSIEG, *Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*, in "Cahiers archéologiques", X (1949), pp.157-200 in cui si suppone già la presenza della croce, al posto di Cristo, appoggiata sul trono vuoto. Sul tema della croce e sulla sua genesi da simbolo a esplicita rappresentazione si veda A.E. FELLE, s.v. *Croce (Crocifissione)*, in *Temî di iconografia paleocristiana*, a cura di F. Bisconti, Città del Vaticano 2000, pp.158-162.

²⁰ Secondo M. ANDALORO, *L'immagine nell'abside*, in *Arte e iconografia a Roma dal Tardoantico alla fine del Medioevo*, cit., p.100 e nota 103, p.207, gli angeli sono un'aggiunta medievale, come il Battesimo di Cristo al centro della croce



Fig. 5 Battistero Lateranense, mosaico abside orientale (Brandenburg 2004, cit., p.46)

Сл. 5. Латерански баптистериум, мозаик источне апсиде (Brandenburg 2004, cit., p.46)
sione paleocristiana, accogliendone il significato iconografico e riproponendolo in una interpretazione aggiornata al gusto del loro tempo, così, come attestano le fonti, il mosaico moderno riproduce la decorazione absidale duecentesca, in cui, come ancora vediamo, ai lati della croce furono collocate le figure di Maria e del Battista (Deesis)²¹; dietro, le immagini, gerarchicamente più piccole, dei due principali santi francescani, Francesco appunto e Antonio, a precedere l'uno Pietro e Paolo, l'altro Giovanni Evangelista e Andrea. Tra la Vergine e Francesco, di proporzioni ancora più piccole, la figura dello stesso papa Nicolò IV, in ginocchio, inserito quasi forzatamente a ribadire l'importanza dell'ordine nella storia dei successori di Pietro²².

²¹ Secondo alcuni studiosi il gruppo era presente anche nella versione paleocristiana, cfr. F. GANDOLFO, *Assisi e il Laterano*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", CVI (1983), pp.63-113, nello specifico a p.87. Sul tema iconografico si veda M. ANDALORO, *Note sui temi iconografici della Deesis e della Hagiosoritissa*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte", 17 (1970), pp.85-153 e P. AMATO, *L'immagine medioevale della Deesis. Note orientative*, in *The Common Christian Roots of the European Nation. A International Colloquium in the Vatican*, Firenze 1982, pp.601-606.

²² Si tratta chiaramente di una forzatura iconografica molto innovativa (riproposta anche nell'abside di Santa Maria Maggiore a Roma), che rinnovava una tradizione paleocristiana ormai consolidata (il dogma dell'Incarnazione attraverso l'immagine della croce gemmata sul monte paradisiaco), per affermare l'importanza di quei santi e del loro ordine per la Chiesa, nel momento in cui un loro rappresentante aveva raggiunto il soglio pontificio. Cfr. anche Y. CHRISTE, *A propos du décor absidale de Saint-Jean du Latran à Rome*, in « Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age », XX (1970), pp.197-206.

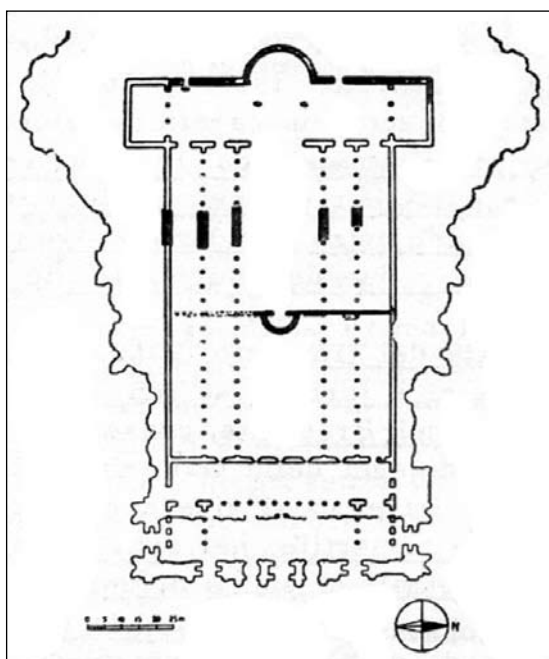


Fig. 6 Basilica costantiniana di S.Pietro, pianta fase costantiniana (Bovini 1968, cit., p.373)

Сл. 6. Базилика Св. Петра из доба Константина, основа (Bovini 1968, cit., p.373)

Già in età costantiniana accanto alla basilica fu edificato un battistero circolare²³, rifatto poi da Sisto III (432-440) nella forma ottagonale più o meno attuale²⁴, e infine ricostruito alla fine del XVI secolo²⁵, di cui resta solo parte della decorazione musiva in un'abside del narthex a forcipe²⁶ (fig. 5). La stesura, a fondo blu con girali d'acanto a foglie verdi e d'oro nascenti da un cespuglio centrale, sembra nascondere nello stelo fuoriuscente dal basso una lunga lancia²⁷, posta in asse con l'*Agnus Dei* al centro del velario celeste tra le colombe, raffigurante l'immagine di uno strumento della passione (Giovanni, 19,34), qui elevato a mezzo di salvezza. I sontuosi ornamenti del ca-

²³ Sul battistero lateranense di epoca costantiniana, si veda anche A. COSENTINO, *Il battesimo a Roma: edifici e liturgia*, in *Ecclesiae Urbis*, Atti del Congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo), a cura di F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi, Roma 2002, I, pp.109-142, in particolare pp.114-125.

²⁴ La prima menzione del battistero è nel *Liber Pontificalis* (cit., I, pp.172-175), tra le notizie relative a papa Silvestro (314-335); anche per tale edificio l'imperatore mise a disposizione colonne di porfido e arredi sontuosi (*ibidem*, p.234). Per i problemi architettonici si veda in particolare lo studio di O. BRANDT, *Ipotesi sulla struttura del battistero Lateranense tra Costantino e Sisto III*, in pp.923-932. Cfr. in sintesi anche BRANDEMBURG, op.cit., pp.37-54.

²⁵ Restauri ulteriori si devono poi al papa Urbano VIII (1623-1644), cfr. S.PRIVITERO, "Restauratio" urbaniana ed altre opere nel Battistero Lateranense, in "Opus", Quaderni di storia dell'architettura e restauro, 5, 1996, pp.7-24. Sull'edificio nel suo complesso si veda anche G. PELLICIONI, *Le nuove scoperte sulle origini del Battistero Lateranense*, (Atti della pontificia Accademia Romana di Archeologia, s.III, Memorie, XII,1), Città del Vaticano 1973.

²⁶ Sulla decorazione interna, costituita da tarsie marmoree e da mosaici, si veda per tutti M. CECHELLI, *Laterano*, in *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, cit., pp.39-59 e soprattutto pp.47-48 e G. MATTHIAE, *Pittura romana nel Medioevo, secolo IV-X*, I, *Aggiornamento scientifico e bibliografia di Maria Andaloro*, Roma 1987, p.230.

²⁷ L'ipotesi, suggestiva ma molto convincente, è proposta da A. IACOBINI, "Lancea Domini". Nuove ipotesi sul mosaico absidale nell'atrio del Battistero Lateranense, in *Atti del V Colloquio AISCOR*, Ravenna 1998, pp.249-266, in particolare pp.258-262.

tino, di cui facevano parte anche croci gemmate appese alla finta cornice marmorea e altre alla base della calotta, si inseriscono perfettamente nel clima elegante dell'arte cristiana del V secolo, fortemente improntata ancora di classicismo, ma ricca di nuove iconografie, fondate sul sacrificio di Cristo e sul ruolo del Battesimo.

Anche la primitiva decorazione musiva dell'abside di San Pietro in Vaticano aveva analogie con quella del Laterano²⁸; la costruzione della chiesa martiriale, iniziata nel 324, nonostante le notevoli difficoltà tecniche per spianare il colle e obliterare la necropoli ancora in funzione, portò alla realizzazione di un edificio grandioso, idoneo per l'ecumene cristiana, diviso in cinque navate culminanti in un transetto²⁹ (fig. 6). Il binomio transetto – abside combinava da un lato la funzione di *martyrium*, dall'altro la migliore circolazione dei pellegrini all'interno dell'edificio³⁰, dove la memoria apostolica era sottolineata da colonne porfiritiche e di marmo greco³¹. L'assenza di immagini anche nella primitiva abside di San Pietro rientra nel processo di osmosi tra architettura e decorazione, riscontrabile nelle prime chiese cristiane³²: il rivestimento in tessere d'oro, come nella cat-

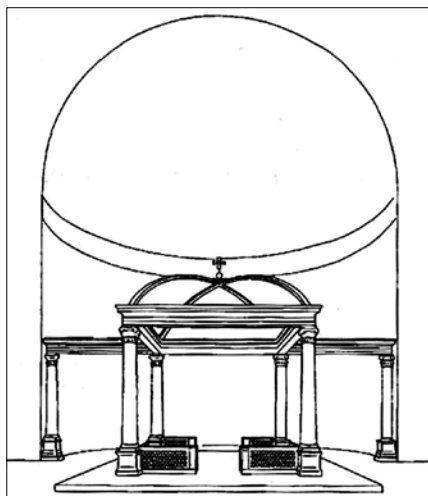


Fig. 7 Basilica di S. Pietro, ricostruzione allestimento costantiniano (Bisconti 2002, cit., p.1640)

Сл. 7. Базилика Св. Петра, реконструкција изгледа из доба Константина

²⁸ Non si può riportare qui tutta la bibliografia in proposito, anche se il dibattito sulla decorazione musiva delle absidi costantiniane del Laterano e del Vaticano è una questione molto dibattuta; si veda comunque il contributo di F. BISCONTI, *Progetti decorativi dei primi edifici di culto romani: dalle assenze figurative ai grandi scenari iconografici*, in *Ecclēsia Urbis*, Atti del Congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo), a cura di F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi, Roma 2002, III, pp.1633-1658.

²⁹ Per tutta la vasta bibliografia sulla chiesa di San Pietro, si veda KRAUTHEIMER, *Architettura paleocristiana*, cit. pp.53-57 e relative note, compresa la sezione specifica p.329. Inoltre si veda S.De BLAAUW, *Dell'Antica Basilica Vaticana Demolita, in Il tempio Vaticano 1694 Carlo Fontana*, a cura di G. Curcio, Milano 2003, pp.CXXXVI-CXLVII.

³⁰ Sui problemi iconografici, e non solo, si ricorda che fondamento degli studi è il manoscritto del notaio, archivista e bibliotecario della basilica Giacomo Grimaldi, il cui lavoro, arricchito da disegni di Domenico Taselli, è pubblicato da R. NIGGL (a cura di), *G. Grimaldi. Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano, Cod. Barb. Lat. 2733*, a cura di Città del Vaticano 1972. Per una sintesi si veda V. FIOCCHI NICOLAI, *Strutture funerarie ed edifici di culto paleocristiani di Roma dal IV al VI secolo*, Città del Vaticano 2001, pp.49-62.

³¹ *Liber Pontificalis*, cit., I, p.176

³² Cfr. in proposito F. BISCONTI, *Absidi paleocristiane di Roma: antichi sistemi iconografici e nuove idee figurative*, in Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Ravenna 2000, pp.451-462.

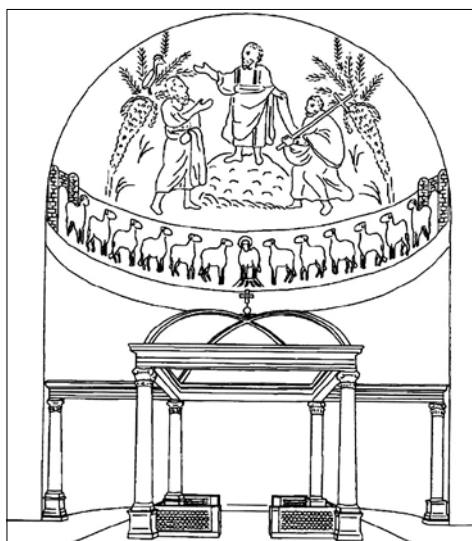


Fig. 8 Basilica di S. Pietro, disegno mosaico postcostantiniano (Bisconti 2002, cit., p.1644)

Сл. 8. Базилика Св. Петра, цртеж мозаика из периода после Костантина (Bisconti 2002, cit., p.1644)

tedrale, costituiva certamente una sorta di empireo dorato (fig. 7), in grado di fornire un fondale solenne alle varie cerimonie liturgiche ed ecclesiastiche³³. Presto però quello sfondo neutro fu arricchito con una scena di *traditio legis* ai principi degli apostoli³⁴ (fig. 8), cui avrebbero attinto ispirazione i mosaicisti medievali³⁵ nel rifacimento voluto da Innocenzo III (1198–1216), durante il quale fu inserita nell'abside musiva una scena sostanzialmente simile alla precedente, che restò visibile fino alla costruzione dell'attuale basilica michelangiotesca³⁶. In un acquerello del 1590³⁷, il catino absidale della chiesa di San Pietro nel XIII secolo appare diviso in due registri, contenenti in alto la scena di *Traditio Legis*, su uno sfondo di stelle d'oro (fig. 9), con Cristo in trono al centro e i principi degli Apostoli ai lati, vicini a due grandi

³³ Per l'abside aniconica, vedi nota 9. Cfr. inoltre J. RUYSSCHAERT, *L'inscription absidale primitive de St Pierre. Texte et contexte*, in «Atti della Pontificia Accademia di Archeologia», Rendiconti, Serie III, 40 (1968), pp.186-190 e M. GUARDUCCI, *Gli avori erculei della cattedra di S. Pietro: elementi nuovi*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie, CCCLXXIV (1977), sez. VIII, 21,3, pp.117-253.

³⁴ Il *Liber Pontificalis*, (cit., I p.208), riferisce che papa Leone I (440-461) «*renovavit cameram*» e che papa Severino fece rifare il mosaico «*Hic renovavit absidem Beati Petri Apostoli ex musivo, quod dirutum erat*» (cit., I, p.329). Cfr. inoltre G. MATTHIAE, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma 1987, p. 327. Il soggetto del mosaico è supposto in base a un'iscrizione che si trovava nell'abside (*Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*, a cura di E. Diehl, vol.I, Dublino-Zurigo 1970, n.1753). Sul tema iconografico cfr. L. SPERA, *Traditio legis et clavium*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, cit., pp.288-293.

³⁵ Anche se lo studio si riferisce soprattutto alle pitture degli ultimi decenni del IV secolo, poste su due registri nelle pareti della navata centrale, per capire il ruolo di riferimento della chiesa di San Pietro nei secoli successivi si veda H.L. KESSLER, *L'antica basilica di San Pietro come fonte di ispirazione per la decorazione delle chiese medievali*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino 1991, pp.45-64.

³⁶ Sulla storia architettonica della basilica si veda R. KRAUTHEIMER, *The Constantinian Basilica*, in «Dumbarton Oaks Papers», 21 (1967), pp.115-140 e H. BRANDMBURG, op.cit., pp.92-103.

³⁷ Fa parte del manoscritto Vat. Lat. 5408, fol.29v, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana; cfr. A. IACOBINI, *La pittura e le arti suntuarie da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-124)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino 1991, pp.237-319, in particolare pp.240-245.



Fig. 9 Basilica di San Pietro acquerello mosaico abside medievale (Iacobini 1991, cit., p.240)

Сл. 9. Базилика Св. Петра, акварел мозаика средњевековне апсиде
(Iacobini 1991, cit., p.240)

palme, mentre sotto, in posizione assiale, l'*Agnus Dei* evocante il sacrificio per la salvezza dell'umanità, verso cui si dirigono i dodici apostoli, nella formulazione simbolica di agnelli uscenti dalle città celesti. La versione musiva duecentesca, rispetto alla redazione paleocristiana, sembrava aver apportato modifiche semantiche alla medesima iconografia, sostanziali alla ideologia del tempo³⁸: Cristo infatti era rappresentato nella formula della "*Maiestas Domini*" ed era stato aggiunto un nuovo gruppo al centro, ai lati dell'Agnello mistico e davanti al trono dell'*hetimasia* con la croce sopra, costituito dalle figure di Innocenzo III, a sinistra, e dalla personificazione dell'*Ecclesia Romana* con lo stendardo in mano³⁹, a destra (**fig. 10**), enfatizzate nella posizione di capofila delle due schiere di agnelli, simbolo degli apostoli. Nel nuovo mosaico l'immagine papale aveva assunto una evidente posizione di centralità che, nell'abbinamento con la figura dell'*Ecclesia*, acquisiva un valore paradigmatico, diventando un intreccio tra immagine reale, concetto e metafora. Pur mantenendo dominante la composizione musiva a tre figure del mosaico postcostantiniano, anche nelle proporzioni delle figure, nel medioevo si volle di fatto sottolineare che il potere

³⁸ Cfr. A. IACOBINI, *Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma 1989, pp.119-129.

³⁹ Nell'acquerello vaticano, l'*Ecclesia* regge un vessillo imperiale, simile a quello che sembra aver sorretto anche Carlo Magno nel mosaico del Triclinio Lateranense, fatto costruire alla fine dell'VIII secolo da Leone III: su questo monumento si veda A. IACOBINI, *Il mosaico del Triclinio Lateranense*, in *Fragmenta picta...*, cit., pp.189-196



Fig. 10 Basilica di San Pietro acquerello mosaico abside medievale, partic.
Сл. 10. Базилика Св. Петра, акварел мозаика средњевековне апсиде, детаљ

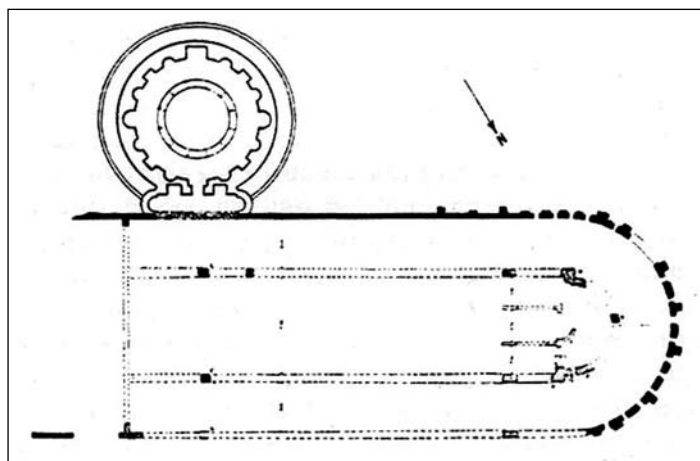


Fig. 11 Basilica di Sant'Agnese e Mausoleo di Costantina, pianta (Bovini 1968, cit., p.248)
Сл. 11. Базилика Св. Агнес и Маузолеј Константина, основа (Bovini 1968, cit., p.248)

papale proveniva direttamente dal Signore attraverso Pietro, e proprio la posizione del papa speculari alla personificazione dell'*Ecclesia* forniva un'inedita immagine del suo ruolo⁴⁰.

⁴⁰ In base alla documentazione superstita è stato possibile riconoscere l'appartenenza alla stesura musiva medievale dell'abside di San Pietro di tre frammenti, ora conservati presso i Musei Vaticani, che rappresentano rispettivamente le teste di Innocenzo III e dell'*Ecclesia Romana*, oltre a un tondo con una Fenice, ritagliato da una delle palme (Cfr. A. IACOBINI, *La pittura...*, cit., p.242). Alla decorazione musiva di epoca medievale appartengono anche altri frammenti, un tempo posti sulla facciata della chiesa del Vaticano: cfr. F. GANDOLFO,



Fig. 12 Mausoleo di Costantina, interno volta anulare (Brandenburg 2004, cit., p.75)

Сл. 12. Маузолеј Константина, унутрашњост прстенастог свода
(Brandenburg 2004,cit., p.75)

Se i primitivi mosaici absidali delle due più importanti chiese erette da Costantino a Roma non sono più visibili in originale, è superstita invece, seppure mutila, la decorazione musiva del mausoleo di Costantina⁴¹, figlia

Il ritratto di Gregorio IX dal mosaico di facciata di San Pietro in Vaticano, in *Fragmenta picta...*, cit., pp.131-134; A. GHIDOLI, *La testa di San Luca dal mosaico di facciata di San Pietro in Vaticano*, ibidem, pp.135-138 e M. ANDALORO, "A dextera eius beatissima Deipara Virgo": dal mosaico della facciata vaticana, ibidem, pp.139-140

⁴¹ Secondo Ammiano Marcellino, vi fu sepolta anche la sorella Elena (*Rerum gestarum*, XXI, 1-5). Sulla decorazione musiva che risulta essere la più antica superstita, in generale si vedano G. BOVINI, *Mosaici paleocristiani di Roma (secoli III-VI)*, Bologna 1971, pp. 33-57; W. DORIGO, *Pittura tardoromana*, Milano 1966, p.213; G. MATTHIAE,



Fig. 13 Mausoleo di Costantina, mosaico volta anulare, partic. (Brandenburg 2004, cit., p.79)

Сл. 13. Маузолеј Константина, унутрашњост прстенастог свода, детаљ
(Brandenburg 2004, cit., p.79)

dell'imperatore⁴², realizzata pochi anni dopo la scomparsa del padre. Il sacello, che era unito alla chiesa di Sant'Agnese sulla via Nomentana (**fig. 11**)⁴³,

Pittura romana..., cit., p.31-36.

⁴² Costantina, dopo aver sposato nel 335 Annibaliano re del Ponto e di Cappadocia, assassinato due anni dopo, si unì in seconde nozze col cugino Costanzo Gallo, in seguito nominato Cesare d'Oriente, e lo seguì ad Antiochia. Morta in Bitinia, durante il viaggio che doveva portarla a Roma dal fratello Costanzo, divenuto imperatore, Costantina fu portata a Roma e lì fu sepolta (F. SAMPOLI, *Costantino il grande e la sua dinastia*, Roma 2003, pp-177-189).

⁴³ Irrisolta è la questione della committenza della chiesa che, secondo il *Liber Pontificalis* (I, 208) sarebbe da attribuirsi all'imperatore Costantino per esaudire le preghiere di Costantina, devota alla martire. In base ad un'epigrafe che doveva trovarsi nell'abside, attribuita forse a papa Damaso, realizzata in forma di acrostico, la chiesa sembra essere stata eretta invece a proprie spese dalla stessa Costantina: G. BOVINI, *Edifici cristiani...*, cit.,



Fig. 14 Mausoleo di Costantina, mosaico volta anulare, partic.
(Andaloro, Romano 2002, cit., p.29)

Сл. 14. Маузолеј Константина, унутрашњост пртеностог свода, детаљ
(Andaloro, Romano 2002, cit., p.29)

pp.232-236. Si veda inoltre il recente studio di C. PAVOLINI, *La basilica costantiniana di S.Agnese. I risultati delle indagini e dei restauri per il Giubileo del 2000*, in *Ecclesiae Urbis...*, cit. pp.1203-1224.



Fig. 15 Mausoleo di Costantina, mosaico absidiola est (Brandenburg 2004, cit., p.82)

Сл. 15. Маузолеј Константина, мозаик мале источне апсиде (Brandenburg 2004, cit., p.82)

mostra ancora, nel deambulatorio, parte della decorazione musiva (**fig. 12**) che lo rivestiva interamente⁴⁴, mentre di quella della cupola sono superstiti soltanto disegni e acquerelli rinascimentali, eseguiti prima della distruzione nel 1620⁴⁵. Nell'edificio funerario l'architettura e la decorazione furono concepite con un progetto unitario⁴⁶ che, trattandosi di un edificio privato di elevata committenza, anche dal punto di vista iconografico poteva permettersi una maggiore libertà nelle scelte tematiche: i mosaici della volta del deambulatorio infatti, seppure molto restaurati⁴⁷, contengono iconografie profane, costituite da schemi geometrici con riempitivi a carattere naturalistico e suddivise in undici settori, in cui i motivi decorativi si stagliano su un fondo bianco (**fig. 13**). Invece sull'asse trasversale, scene di vendemmia, ben note già nel repertorio funerario pagano⁴⁸,

⁴⁴ Le ipotesi di datazione dell'edificio spaziano tra il 337-351, anni della vedovanza di Costantina trascorsi a Roma (H. BRANDEMBURG, op.cit., pp.69-86, in particolare p.70) e il 354-361 (H. STERN, *Les mosaïques de l'église de Sainte Constance à Rome*, in "Dumbarton Oaks Papers", 12 (1958), pp.157-218, in particolare p.167.

⁴⁵ La decorazione musiva paleocristiana della cupola fu distrutta dal cardinale Fabrizio Veralli, perché in pessimo stato di conservazione, e sostituita da affreschi a loro volta eliminati dai restauri del XX secolo (sui mosaici vedi oltre): cfr. G. BOVINI, *Edifici cristiani...*, cit., pp.275-279.

⁴⁶ G. MATTHIAE, *Le chiese di Roma dal IV al X secolo*, Bologna 1962, p.133 e A.A. AMADIO, *I mosaici di Santa Costanza. Disegni, incisioni e documenti dal XV al XIX secolo* (Xenia, Quaderni, 7), Roma 1986, pp.10-19.

⁴⁷ Si segnalano soprattutto gli interventi eseguiti all'epoca di papa Gregorio XVI, tra il 1834 e il 1843 (su questi lavori cfr. G. BOVINI, *Mosaici paleocristiani...*, cit., pp.43-44; G. MATTHIAE, *Mosaici medievali...*, cit., pp.400-402, ritiene che i restauri ottocenteschi interessino circa il 71,18 % dell'intera decorazione.

⁴⁸ Cfr. C. LEONARDI, *Ampelos. Il simbolo della vite nell'arte pagana e paleocristiana*,



Fig. 16 Mausoleo di Costantina, mosaico absidiola ovest (Andaloro, Romano 2002, cit., p.31)
 Сл. 16. Маузолеј Константина, мозаик мале западне апсиде (Andaloro, Romano 2002, cit., p.31)

mostrano al centro un medaglione che accoglie un ritratto (**fig. 14**): questi volti certamente dovevano alludere ai defunti sepolti nel mausoleo⁴⁹. Nel complesso, è evidente che è stato scelto un programma decorativo ricorrente nei mosaici della tarda antichità⁵⁰, che non lascia intravedere alcun riferimento alla nuova religione, cosa che invece appare chiarissima nelle scene delle absidiolate laterali⁵¹. In queste, anche se ampiamente reintegrate, sono infatti rappresentati temi di contenuto dottrinario cristiano, cui non sono esclusi sottintesi politici⁵².

Roma 1947, pp.60-61; H. STERN, op.cit. pp.152-160 e 168 e A. GRABAR, op.cit., pp.54, 67-68.

⁴⁹ Cfr. G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali...*, cit., pp.21-23 e G. BOVINI, *Mosaici paleocristiani...*, op.cit., pp.44-48. Si deve ormai escludere che appartenessero ad un ambiente bacchico, come faceva intuire il fatto che ancora in epoca rinascimentale il mausoleo fosse ritenuto un tempio dedicato a Bacco: a questo proposito si veda soprattutto M. ANDALORO, *S. ROMANO, Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000, pp.38-39.

⁵⁰ W. DORIGO, op.cit., p.216, ritiene che, data l'alta qualità dei mosaici, tutta la decorazione musiva possa essere ricondotta all'opera di un mosaicista di corte.

⁵¹ Un disegno conservato a Berlino (Kunstbibliothek, ms.4151, f.73r, *Anonimo Destailleur*) e la descrizione fatta da Pompeo Ugonio testimoniano che anche il cupolino davanti alla nicchia rettangolare di fondo era decorato a mosaico: nel primo caso è visibile l'Agnello mistico davanti alla Gerusalemme celeste, mentre l'Ugonio riferisce che vi erano Cristo tra gli apostoli, alla presenza di due matrone vestite di bianco. Anche di questi mosaici, dichiaratamente di iconografia cristiana, non resta più nulla (H. STERN, op.cit. pp.206-208 e G. BOVINI, *Mosaici paleocristiani...*, op.cit., pp.51-52).

⁵² Si tratta di scene il cui schema compositivo rimanda all'iconografia imperiale (le *largitiones* e le *missiones*), da cui discendono gli attributi del nimbo, della porpora per la figura di Cristo, così come l'uso di coprirsi le mani col pallio e la frontalità solenne dell'atto di investitura appartengono alla gestualità invalsa nel cerimoniale aulico a partire dall'età

Seppure per la lettura iconografica e l'analisi iconologica di queste stesure gli studi non si esprimano concordemente⁵³, è indubbia la volontà di rappresentare in entrambe una scena teofanica con esplicito riferimento a un'investitura: nell'abside orientale Cristo giovane e imberbe, nimbato e con veste purpurea, scende dalle nuvole e si staglia sul monte del Paradiso da cui sgorgano i fiumi sacri (**fig. 15**); nella mano sinistra regge un cartiglio con la scritta *Dominus pacem dat*, seguita dal monogramma cristologico, mentre con la destra compie un gesto allocutorio. Da una parte Pietro riceve il rotolo svolto e con la mano sinistra tiene la *virgo virtutis*, mentre dall'altra Paolo sembra accogliere il messaggio divino; alle estremità due edifici, dietro i quali si erge una palma, indicano simbolicamente la chiesa degli ebrei (*ex circumcissione*) e quella dei gentili (*ex gentibus*), mentre quattro agnelli al centro si dirigono verso l'acqua purificatrice. Lo schema a tre figure della *Largitio pacis* è simile, anzi ne definisce l'antecedente, all'iconografia della *Traditio legis* che sembra diffondersi a Roma soltanto nella piena età teodosiana⁵⁴: in questo caso sarebbe effigiata metaforicamente la concessione della Pace divina all'ecumene cristiana, tramite il rappresentante della Chiesa universale, allo stesso modo del riconoscimento della *Pax romana* all'impero di Roma, di cui l'imperatore era garante⁵⁵. Nell'absidiola occidentale (**fig. 16**) la scena musiva presenta maggiori difficoltà interpretative: al centro una figura maschile nimbata, dai capelli e barba lunghi, e con tunica purpurea, siede su un globo mentre regge con la sinistra un rotolo chiuso e consegna con la destra qualcosa a qualcuno che l'accoglie con le mani velate; sette palme sono collocate da una parte, mentre due dall'altra e una al centro. Per molti studiosi si tratta di una scena di *Traditio clavium* a Pietro⁵⁶, cioè della traduzione in immagine del passo evangelico di Matteo in cui Cristo dichiarava espressamente di consegnare a Pietro le chiavi del regno dei cieli, rendendolo suo vicario in terra (Mt 16, 17). Secondo altri invece si tratterebbe dell'immagine di Dio Padre, seduto sul mondo, nell'atto di consegnare a Mosè

tetrarchica. Sull'origine e lo sviluppo di queste tematiche si veda in particolare F. BISCONTI, *Pietro e Paolo: l'invenzione delle immagini, la rievocazione delle storie, la genesi delle teofanie*, in *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli* (Catalogo della mostra, Roma 30 giugno-10 settembre 2000), Milano 2000, pp.50-51

⁵³ Per una sintesi sulle problematiche iconologiche dei mosaici absidali del mausoleo, si veda S. CIANCIO, *I mosaici delle absidi del mausoleo di Costantina. Nuove proposte interpretative*, in *Ecclesiae Urbis...*, cit. pp.1847-1862.

⁵⁴ Per tali iconografie si veda in questa sede la nota 34; sull'argomento si veda anche P. TESTINI, *La lapide di Anagni con la traditio legis. Note sull'origine del tema*, in "Archeologia classica", 25/26 (1973/1974), pp.729-736

⁵⁵ Ampiamente documentata nel cerimoniale tardoimperiale riguardante scene con conferimento di incarichi, questa composizione sembra trovare consensi nell'iconografia cristiana di molte classi di materiali: si veda in proposito anche Y.CHRISTE, *Apocalypse et "traditio legis"*, in "Römische Quartalschrift", LXXI (1976), pp.42-55.

⁵⁶ Tale interpretazione si deve a J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV. Bis XIII. Jahrhundert*, Friburg 1916, p.293 e in seguito a P. TESTINI, *Osservazioni sull'iconografia di Cristo in trono. A proposito dell'affresco di un distretto oratorio cristiano presso l'agere serviano a Roma*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", 11-12 (1963), pp.230-300, in particolare p.279, cui si sono ispirati quasi tutti.



Fig. 17 Mausoleo di Costantina, disegno mosaici cupola (Stern 1958, cit.,p. 166, fig. 1)

Сл. 17. Маузолеј Константина, цртежи сводних мозаика (Stern 1958, cit.,p. 166, fig.1)

le tavole della Legge, ipotesi supportata anche dal numero delle palme, dieci, riferibili al Decalogo: in tal modo le scene delle due absidiole sarebbero state complementari, e l'una avrebbe rappresentato una sorta di premessa all'altra, in cui si suggellava la Nuova Alleanza dopo la venuta di Cristo sulla terra⁵⁷. L'implicazione politica di un tale programma musivo sembra evidente per suggellare, anche se indirettamente, uno stretto legame tra il potere dello stato e quello religioso: la concessione della pace alla Chiesa di cui lo stesso Costantino era stato artefice, fu condizione indispensabile per permettere a Pietro l'esercizio del suo potere di vicario di Cristo, nella realizzazione del regno di Dio. In ogni caso le due scene sarebbero state chiare illustrazioni del disegno provvidenziale divino, che si concludeva con l'esaltazione della nuova fede, agli occhi di tutti artefice anche della vittoria di Costantino sugli avversari. L'uso di tali soggetti iconografici nel mausoleo di un membro della famiglia imperiale poteva anche indurre a una indiretta celebrazione del sovrano appena scomparso, cui si attribuiva il merito di aver avviato il progressivo trionfo della Chiesa; esaltando le premesse della nuova fede nell'edificio per Costantina, se ne voleva sottolineare l'impegno dinastico a continuare la politica avviata dal padre, non senza una allusione anche ai benefici che ne sarebbero derivati in termini di salvezza e felicità ultraterrena per lei stessa. Stilisticamente i mosaici delle absidiole si pongono ad un livello ulteriore rispetto a quelli della volta anulare e quelli della cupola, la configurazione della quale, come si già è detto, può essere solo ricostruita su fonti documentarie: da una base di scogli immersi nelle acque di una riviera popolata di pesci, uccelli e amorini intenti alla pesca, negli assi meridionali floridi cespi di acanto, su cui si inserivano cariatidi sorreggenti altri cespi floreali, articolavano la cupola in dodici spicchi (fig. 17), divisi in due registri contenenti in basso dodici scene dell'Antico Testamento, in alto del Nuovo, non tutte purtroppo identificate⁵⁸. Pur trattandosi di episodi già noti nella prima

⁵⁷ Già ipotizzata in passato (M.L. THEREL, *Le symbole de l'Ecclesia dans la création iconographique de l'art chrétien du III^e au VI^e siècle*, Roma 1973, pp.75-98), l'interpretazione veterotestamentaria è riproposta ancora da S. CIANCIO, op.cit., pp.1855-1857.

⁵⁸ Del registro inferiore si riconoscono le scene di *Susanna e i Vecchioni*, *del Giudizio di Daniele*, *di Caino e Abele*, *del Sacrificio di Elia*, *Tobia*, *Lot che riceve gli angeli*, *Mosè fa*



Fig. 18 Chiesa di Santa Pudenziana, mosaico absidale (Brandenburg 2004, cit., p.139)

Сл. 18. Црква Св. Пуденицијане, мозаик у апсиди (Brandenburg 2004, cit., p.139)

iconografia paleocristiana, sia in ambito funerario, sia nella *domus ecclesiae* di Dura Europos, la loro ambientazione strutturale, derivata dal repertorio dei manoscritti⁵⁹, si può ben riferire alla tradizione artistica greco-romana, sia nell'uso dello schema a raggiera, sia nell'esuberanza naturalistica, sia nella scioltezza narrativa che rendevano l'insieme raffinato, sontuoso e aulico. Tuttavia la struttura iconografica immessa era indubbiamente anomala per la tradizione e nuova, evidenziando l'insostituibilità dell'apporto divino per la salvezza umana, oltre a indicare un destino di salvezza ai defunti sepolti nel mausoleo, assicurato loro dall'aver aderito alla nuova fede. La cupola mostrava chiaramente un esempio di quel sincretismo culturale che si legge nell'arte della fine del IV secolo, in cui la nuova materia iconografica cristiana, senza rinunciare alla tradizione, era immessa in un retroterra ancora classico⁶⁰: la rappresentazione contrapposta di

scaturire l'acqua dalla roccia, Noè che costruisce l'arca e probabilmente *l'Arresto di Geremia*, mentre di quello superiore sono riconoscibili solo il *Miracolo del Centurione* e forse la *Guarigione del lebbroso* (Cfr. in proposito G. MATTHIAE, *Pittura romana nel Medioevo...*, cit., p.35). Il disegno qui riportato è un acquerello di Francesco d'Olanda (1538-1540) conservato nella Biblioteca dell'Escorial a Madrid: in proposito si veda H. STERN, *Les mosaïques de l'église de Sainte Constance...*, cit., pp.166-167, fig.1.

⁵⁹ Si fa qui riferimento ad uno dei più famosi manoscritti coevi, seppure di diverso contenuto, il famoso Cronografo del 354 (H. STERN, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et sur ses illustrations*, Paris 1953) che presenta similitudini nell'impianto ancora classico delle sue raffigurazioni e soprattutto negli aspetti ornamentali dell'impaginazione.

⁶⁰ Tale situazione è riscontrabile anche nella pittura di ipogei privati; si veda ad esem-



Fig. 19 Chiesa di Santa Pudenziana, mosaico absidale, partic.

Сл. 19. Црква Св. Пуденицијане, мозаик у апсиди, детаљ.



Fig. 20 Chiesa di Santa Pudenziana, mosaico absidale, partic.

Сл. 20. Црква Св. Пуденицијане, мозаик у апсиди, детаљ.

episodi dell' Antico e del Nuovo Testamento doveva avere la funzione di porre in evidenza come la storia iniziata *ab antiquo* continuasse nel tempo e realizzasse la salvezza e la liberazione individuale del cristiano⁶¹.

A pochi anni di distanza dal mausoleo di Costantina risale anche la decorazione musiva dell' abside di Santa Pudenziana, edificio fondato a Roma probabilmente sotto papa Damaso⁶² (366-384), i cui arredi e gli apparati decorativi sembrano essere stati finanziati dai presbiteri *Maximus*, *Ilicius* e *Leopardus* sotto il pontificato di papa Siricio⁶³ (384-402), come si legge anche sul libro

pio F. BISCONTI, *L'Ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni: un esempio di sincretismo privata*, in "Augustinianum", 25 (1985), pp.889-903 e IDEM, *Memorie classiche nelle decorazioni pittoriche delle catacombe romane. Continuità grafiche e variazioni semantiche*, in *Historiam Pictura Refert* (Miscellanea in onore di pp.A Recio Veganzones, Città del Vaticano 1994, pp.23-66.

⁶¹ La serie degli episodi presenti nella cupola avevano a che fare con avvenimenti legati alla salvezza accordata ai vari personaggi biblici: cfr. al riguardo ancora H. GRABAR, *Le vie della creazione...*, cit, pp.169-170.

⁶² Sulle vicende costruttive del *titulus Pudentis*, cfr. F.GUIDOBALDI, *Osservazioni sugli edifici romani in cui si insediò l'Ecclesia Pudentiana*, in *Ecclesiae Urbis...*, cit, pp.1033-1071.

⁶³ Alcuni studiosi assegnano il mosaico all'inizio del V secolo, già a partire da G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali...*, op.cit., pp.55-76; JR. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Le basiliche paleocristiane di Roma (se. IV-IX)*, Monumenti di Antichità Cristiana, Serie II, vol.V, Città del Vaticano 1980, p.282). Si veda inoltre il con-

sorretto dall'apostolo Paolo nel mosaico dell'abside della chiesa medesima. La decorazione musiva del catino si conserva quasi integralmente e mostra (fig. 18) al centro Cristo in trono, nel ruolo di maestro, col capo cinto da un nimbo dorato e col braccio destro in gesto oratorio, mentre col sinistro regge un libro aperto, su cui è l'iscrizione *Dominus conservator ecclesiae Pudencianae*. Leggermente più in basso, ai lati del prezioso trono, sono seduti gli apostoli, in grande varietà di pose, i cui volti rivelano ancora caratteri della ritrattistica romana: indossano tuniche clavate e mantelli fluenti. Dietro le figure di Pietro e Paolo, più vicini a Cristo, sono ritratte due matrone stanti, ammantate di vesti sontuose, che sembrano protendere una corona sulla testa dei principi degli apostoli (fig. 19), ritenute le personificazioni delle due principali correnti del cristianesimo primitivo, sviluppatasi l'una dal giudaismo e l'altra dal paganesimo⁶⁴: alla luce di tale interpretazione le due figure confermerebbero l'unità e la continuità della vecchia e della nuova legge, come già Paolo si era espresso (Lettera ai Galati, 2, 11-14) e come anche la decorazione musiva delle absidole del mausoleo di Costantina avrebbe indicato. La scena è inquadrata in un elegante sfondo porticato, scandito da colonne, che conferisce un forte senso di spazialità, cui la serie degli edifici al di sopra contribuisce ad aggiungere l'idea di profondità prospettica e soprattutto di atmosfera ultraterrena⁶⁵. L'incombenza di un cielo solcato da numerose nuvole rosse e violacee è ulteriormente gravata dalla presenza degli *zodia* dell'Apocalisse giovannea, posti ai lati di una grande croce gemmata in cima a un monte roccioso e perfettamente in asse col Redentore sottostante (fig. 20). Anche se non integra in molte parti⁶⁶, la decorazione musiva dell'abside di Santa Pudenziana risulta assai importante per capire la mentalità e il gusto dell'età poscostantiniana, quando il cristianesimo ebbe il sopravvento sulle altre forme religiose e divenne l'unica religione dell'impero. In questo momento i contenuti teologico-dogmatici, soprattutto a carattere soteriologico, sembrano essere preponderanti nei vari programmi iconografici, come dimostrano le decorazioni che qui si sono esaminate, in cui inoltre era opportuno anche insistere sul ruolo dei successori di Cristo e sulla loro discendenza direttamente dal Signore. Nel contesto di Santa Pudenziana è presente lo scenario di

tributo di O. STERN, *The apse mosaic of S. Pudenziana and its relation to the fifth century mosaics of S. Sabina and S. Maria Maggiore*, in *Ecclesiae Urbis...*, cit. pp.1939-1948.

⁶⁴ Cfr. in proposito D. CALCAGNINI, *Le figure femminili nei mosaici paleocristiani degli edifici di culto romani*, in *Ecclesiae Urbis...*, cit. pp.1919-1938 e D. GOFFREDO, *Le personificazioni delle ecclesiae: tipologia e significati dei mosaici di S. Pudenziana e di S. Sabina*, ibidem pp.1949-1962.

⁶⁵ Come già sottolineato anche da B. MAZZEI, *L'arte funeraria romana e le più antiche decorazioni degli edifici di culto*, in *Ecclesiae Urbis...*, cit. pp.1893-1909, in particolare pp.1898-1902, lo sfondo urbano dietro il collegio degli apostoli è legato all'ambito funerario, e in special modo ai cosiddetti "sarcofagi a porte di città", per esprimere un ambiente oltremondano (si veda inoltre F. BISCONTI, *Le rappresentazioni urbane nella pittura cimiteriale romana*, in "Actes du XI^e Congrès International d'Archéologie Chrétienne (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986), Città del Vaticano-Roma 1989, pp.1305-1321 e IDEM, *Altre note di iconografia paradisiaca*, in "Bessarione", IX (1992), pp.89-94).

⁶⁶ La parte centrale, sotto il trono di Cristo, fu modificata nel Settecento dal Cardinale Gabrielli, titolare della chiesa, che fece eliminare gli interventi cinquecenteschi: vi si trovava l'Angello mistico con sopra la colomba (G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali...*, cit., p.62).

un collegio apostolico, tema non nuovo nell'arte paleocristiana precedente, soprattutto nell'ambito funerario (ad esempio nella catacomba di Domitilla, arco-solio degli Apostoli), con valenza di carattere escatologico⁶⁷; nel mosaico però il significato del magistero di Cristo sembra potenziato dal carattere apocalittico della scena, i cui elementi potevano essere intesi come profezie della *Parousia* del Signore stesso (la sua seconda venuta) e il Redentore ha l'aspetto trionfante di un imperatore, il cui *adventus* si poteva identificare con la venuta profetica narrata nel testo di Giovanni. La complessità del contenuto teologico di questa abside si fonda sul contrasto tra una parte fortemente simbolica, individuabile nella porzione superiore del catino, e una parte in cui sono stati utilizzati schemi figurativi tradizionali, come il maestro tra i discepoli.

Se la stagione musiva paleocristiana a Roma era iniziata silenziosamente nella rigida aniconicità dell'oro profuso nelle absidi costantiniane⁶⁸, indiscutibile attributo dell'opulenza e della generosità dell'imperatore nei confronti delle chiese da lui costruite, nel periodo immediatamente successivo, dai costantinidi a Teodosio, essa sembra svegliarsi a una ricchezza iconografica che portò le conche absidali ad essere il luogo di principale concentrazione figurativa e di massima suggestione visiva all'interno degli edifici di culto cristiani. Da quel momento una sorta di progetto figurale comune sembra coinvolgere le absidi delle chiese, in cui la decorazione musiva è dominata da un *leitmotiv* costante, la teofania, nelle sue diverse e possibili composizioni⁶⁹, aventi tutte il carattere trionfale dell'epifania. Tale intonazione assunta dall'arte cristiana conseguentemente la sua stabilizzazione, derivò sia dalla coscienza della vittoria ottenuta, sia dalle crescenti conversioni tra i membri delle classi sociali alte, a partire dalle famiglie imperiali: per questa ragione furono adottate iconografie che, con gli stessi mezzi, esplicitavano le nuove finalità dell'arte ufficiale che ormai era chiamata a celebrare nelle immagini⁷⁰ non più soltanto il sovrano terreno (apoteosi dell'imperatore e delle sue imprese), ma soprattutto il trionfo di Cristo e il ruolo del suo successore.

⁶⁷ Cfr. in proposito P. TESTINI, *Osservazioni sull'iconografia di Cristo...*, cit., pp.239-243; A. NESTORI, *Repertorio topografico delle prime catacombe romane*, Città del Vaticano 1993, p.142, n.5 e M. MINASI, s.v. *Apostoli*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, cit., pp.124-126.

⁶⁸ Sul problema si veda ancora F. BISCONTI, *Dentro e intorno all'iconografia martiriale romana: dal "vuoto figurativo" all'"immaginario devozionale"*, in *Martyrium in Multidisciplinary Perspective. Memorial Louis Reekmans*, Leuven 1995, pp.247-292.

⁶⁹ Cfr. U. UTRO, s.v. *Teofania*, in *Temi di iconografia paleocristiana...*, cit., pp.285-286

⁷⁰ Sul ruolo delle immagini religiose e il potere imperiale si veda H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001, in particolare pp.20-21.

Ђордана Тровабене

КОНСТАНТИН У РИМУ: ПРИМИТИВНА МОЗАИЧКА ДЕКОРАЦИЈА
ХРИШЋАНСКИХ ГРАЂЕВИНА И КАСНИЈЕ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ

У овом раду испитује се еволуција примитивне мозаичке декорације у хришћанској архитектури у Риму у време владавине Константина, у покушају да се идентификује прогресивно усвајање основних религијских тема за апсиде, већ коришћених у погребној уметности. Најпре су разматране цркве у Латерану и Ватикану, будући да их је император основао, као и Крстионица катедрале. Испитиване су различите претпоставке о иконографском пројекту, како би се схватиле интервенције учињене у доба Теодосија, када су догматске теме биле убациване у позлаћену декорацију апсиде, вероватно услед супротстављања употреби ликова, насталог у теолошкој и доктринарној расправи почетком IV века. Анализирани су и мозаици - још увек делимично видљиви - који су украшавали унутрашњост маузолеја Константине, императорове кћери, а код којих је он као носилац тако високог друштвеног положаја имао одлучујућу улогу у избору иконографије, која подсећа на културни синкретизам, типичан за средину IV века. На крају смо анализирали мозаичку декорацију у апсиди Свете Пуденцијане, једину скоро у потпуности очувану, у којој се може схватити политичка намера приказивања: сцена Христовог учења јасно говори о вредности апостолске мисије, а стога и о улози Христовог наследника којег је он сам одредио. Овај аспект био је наглашаван у наредним средњовековним обновама декорације у апсидама, које су у мозаик укључивале и лик папе из тог времена.