



HAL
open science

Le colonne del ciborio della Basilica di San Marco a Venezia

Maria Aimé Villano

► **To cite this version:**

Maria Aimé Villano. Le colonne del ciborio della Basilica di San Marco a Venezia. History. Université de Poitiers; Université de Venise, 2020. Italian. NNT : 2020POIT5022 . tel-03815857

HAL Id: tel-03815857

<https://theses.hal.science/tel-03815857>

Submitted on 15 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
ciclo XXXII

Tesi di Ricerca
in cotutela con l'Università di Poitiers

Le colonne del ciborio della Basilica di San Marco a Venezia

SSD: L-ART/01

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Pier Mario Vescovo

Supervisori

ch. prof. Stefano Riccioni

ch. prof. Fabio Coden

Supervisore cotutela

ch. prof. Vincent Debais

Dottoranda

Maria Aimé Villano

Matricola 956321

Sommario

Volume I: Testo

1. Introduzione.....	9
1.1 Tema e scopi	10
1.2 Ipotesi sulla datazione e sulla provenienza delle colonne del ciborio	10
1.3 Metodi e strumenti	12
1.3.1 Il materiale fotografico.....	12
1.3.2 Dal materiale fotografico allo schema compositivo	13
1.3.3 La costruzione del catalogo.....	13
1.3.4 Fonti letterarie.....	14
1.3.5 Le epigrafi	14
1.4 Piano dell'opera	17
2. Percorsi critici.....	19
2.1 Origine costantinopolitana o veneziana? le prime ipotesi storiografiche tra XVI e XIX secolo.....	19
2.2 La traccia istriana: Santa Maria Formosa di Pola	24
2.3 L'affacciarsi della traccia siro-palestinese e ravennate.....	26
2.4 Richiami dall'Egitto	31
2.5 Weigand e Lucchesi Palli, l'ipotesi veneziana prende vigore	32
2.6 Otto Demus e il Protorinascimento veneziano	33
2.7 L'architrave del portale di Sant'Alipio, la tomba Morosini e l'iconografia della colonna A.....	36
2.8 Nuove argomentazioni per una datazione duecentesca	38
2.9 Nuove argomentazioni per una datazione paleocristiana.....	41
2.10 Una provenienza dalla chiesa dell'Anastasi a Costantinopoli? L'ipotesi di Thomas Weigel.....	42
3. Contesto.....	45
3.1 I tre cibori.....	45
3.3 Copertura	49
3.4 Cornici	50
3.5 Evangelisti.....	51
3.6 Pavimento.....	60
3.7 Altare	60
4. Analisi d'insieme dei fusti	65
4.1 Materiale.....	65
4.2 Sugli artisti che hanno scolpito le colonne.....	65

4.3	Spartito architettonico	66
4.4	Capitellini a foglia angolare e il loro rapporto con i modelli antichi	67
4.5	Rapporto nicchie-figure	69
4.6	La successione degli episodi all'interno della narrazione	70
4.7	Costumi e tipi fisici.....	73
4.8	Le iscrizioni. Considerazioni generali	75
4.8.1	Commento.....	78
4.8.2	Lingua.....	82
4.8.3	Adattamenti	84
4.8.4	Punti in cui testo e immagine non coincidono.....	85
5.	Colonna A	89
5.1	Iscrizioni:.....	90
5.1.1	Traduzione (da M. DA VILLA URBANI 2015)	91
5.1.2	Commento sugli aspetti formali	91
5.2	Orizzonti letterari. Epigrafi e raffigurazioni: la colonna A dal <i>Protovangelo</i> di Giacomo al <i>Liber de Nativitate Mariae</i>	93
5.2.1	Lo <i>Pseudo Matteo</i>	97
5.1.3	Il <i>Liber de Nativitate Mariae</i>	99
5.1.4	Le storie dell'infanzia di Maria nell'arte occidentale prima del XIV secolo	100
5.1.5	Il rapporto tra gli apocrifi sull'infanzia di Maria. Raffigurazioni e iscrizioni.....	104
6.	Colonna B.....	107
6.1	Iscrizioni:.....	108
6.1.1	Traduzione (da M. DA VILLA URBANI 2015)	108
6.1.2	Commento sugli aspetti formali	109
6.1.3	Adattamenti linguistici rispetto ai Vangeli.....	110
7.	Colonna C	113
7.1	Iscrizioni:.....	114
7.1.1	Traduzione (da M. DA VILLA URBANI 2015)	114
7.1.2	Commento formale.....	114
7.1.3	Adattamenti linguistici rispetto ai Vangeli.....	115
8.	Colonna D	121
8.1	Iscrizioni:.....	122
8.1.1	Traduzione (da M. DA VILLA URBANI 2015)	122
8.1.2	Commento sugli aspetti formali	122

8.1.3 Adattamenti linguistici rispetto ai Vangeli.....	123
8.2 Il Vangelo di Nicodemo e le scene della Passione della Colonna D.....	126
Homerocentones I redazione (I HC)	132
Conclusioni.....	135
Schede.....	141
Colonna A.....	142
Colonna B.....	203
Colonna C.....	263
Colonna D.....	289
Bibliografia.....	339
Estratto	367
 Volume II: Repertorio fotografico relativo alle colonne del ciborio	
Foto delle scene	21
Colonna A.....	23
Colonna B.....	43
Colonna C.....	65
Colonna D.....	85
Foto delle iscrizioni	107
Alfabeto fotografico.....	147
 Volume III: Confronti	
Confronti iconografici.....	1
Confronti epigrafici.....	141

Volume I.
Testo

1. Introduzione

Le opere d'arte custodite in San Marco a Venezia, offrono allo storico importanti sfide ogniqualvolta egli provi a interrogarli. La causa è da rintracciare da una parte nel complesso microcosmo costituito dall'architettura, dalla decorazione (musiva, pavimentale e parietale) e dalla collezione di oggetti della più svariata natura che interagiscono in un complesso gioco di rimandi, per di più stratificato nel tempo. Di queste interazioni ne sono testimoni alcune famose opere della basilica, come il mosaico con l'*Apparitio* del corpo di San Marco degli anni Sessanta del Duecento che offre una veduta, seppur semplificata, dell'interno della basilica, il mosaico della lunetta della Porta di Sant'Alipio con la veduta della facciata (ante 1267), il rilievo duecentesco nel corridoio dietro al Tesoro dove sono raffigurati fedelmente i reliquiari miracolosamente sopravvissuti all'incendio del 1231, oppure la raffigurazione del ciborio stesso nella Pala Feriale di Paolo Veneziano (1345), per citare gli esempi più eclatanti. Dall'altra parte, lo storico deve misurarsi con la povertà di documentazione tipica di San Marco, almeno per quel che riguarda l'età medievale, che finisce per fornire pochissimi punti fermi per la costruzione delle cronologie assolute. Ogni tentativo di datazione si perde pertanto in un intricato labirinto costruito su fragili fondamenta di ipotesi e di cronologie relative, dove spesso a contare è l'*auctoritas* del proponente piuttosto che la solidità dei dati.

Le quattro colonne del ciborio di San Marco rientrano perfettamente in questo paradigma marciano, sia per la posizione che occupano all'interno della basilica, che le rende immediatamente pregnhe di significato indipendentemente dal loro contenuto narrativo, sia per l'intenso dibattito di cui sono state oggetto fin dal XIX secolo ma che è andato ad affievolirsi negli anni Duemila fino alla quasi totale obliterazione dalla letteratura scientifica, manualistica e divulgativa.

Eppure si tratta di un'opera d'arte particolarmente complessa che consiste in quattro colonne scolpite a nicchiette, 324 in tutto, all'interno delle quali si dispiega un ciclo con le storie di Maria e uno con gli episodi della vita di Cristo, corredate di una serie di trentasei epigrafi. Queste colonne sono coronate da quattro capitelli corinzi, i quali a loro volta sorreggono una copertura interamente rivestita con marmi e con sei statue a tutto tondo che campeggiano sulla sommità. I fusti infatti, fin dalla prima menzione delle colonne nel 1581 da parte di Francesco Sansovino, proprio per la loro eccezionalità, sono stati oggetto dell'attenzione degli eruditi, stimolati soprattutto da due questioni principali, peraltro strettamente correlate: la loro origine (Costantinopoli, Venezia, Pola, Ravenna e Siria o Palestina?), e datazione (V, VI, XI o XIII secolo?). Forse l'insistenza su questi due interrogativi e la mancata soluzione del problema hanno finito per offuscare quattro oggetti che, al di là del loro innegabile

valore estetico, sono fonte ricchissima di altri significati capaci di aprire una finestra verso la conoscenza del mondo paleocristiano e medievale, un mondo cioè che attingeva a più forme, a più materiali e fonti per la creazione di significato e per la sua trasmissione. Per questo motivo si è ritenuto necessario non limitare l'analisi al dato strettamente storico-artistico, cioè alle parti scolpite dei fusti, ma allargare lo sguardo verso le altre componenti del ciborio, e verso le iscrizioni, considerate non in quanto elemento supplementare ma in quanto parte costitutiva dell'opera, benché, come vedremo, aggiunte in un secondo momento.

1.1 Tema e scopi

Questa tesi è incentrata sulle quattro colonne del ciborio di San Marco, le quali, nonostante la fondamentale monografia di Thomas Weigel del 1997, pongono ancora degli interrogativi che giustificano un nuovo approccio. Scopo della ricerca è l'analisi dell'opera secondo tre assi principali: in primo luogo in sé stessa, cioè negli aspetti visibili e materiali che la compongono; in secondo luogo, in rapporto con il contesto, in particolare con il presbiterio della basilica marciana, e infine in relazione con le fonti letterarie sia delle iscrizioni che delle parti scolpite. Lo scopo di questa tesi però non è quello di applicare superficialmente le strutture e le categorie dell'epigrafia, della filologia e della storia dell'arte¹ in nome di una generica interdisciplinarietà; piuttosto è mia intenzione tessere una maglia analitica nella quale le colonne del ciborio emergano nella loro forma, nel loro contenuto, nel loro rapporto da una parte con il contesto marciano e dall'altro con le fonti testuali alle quali sono collegate.

Solo dopo aver messo alla prova un procedimento che colleghi forma e contenuto dell'opera si tenterà un'ipotesi sulla datazione e sul luogo di provenienza che tenga conto delle vicende storiche della città lagunare e dei motivi per i quali quattro straordinari fusti scolpiti e iscritti trovano la loro collocazione nel posto più prestigioso della città di Venezia, sopra la tomba del santo evangelista.

1.2 Ipotesi sulla datazione e sulla provenienza delle colonne del ciborio

Nel corso della ricerca per questa tesi si è progressivamente configurata l'ipotesi che le colonne del ciborio abbiano subito due importanti fasi esecutive, la prima, quella scultorea, durante il V secolo in una importante città del Mediterraneo orientale come Costantinopoli o Alessandria d'Egitto, e una seconda a Venezia nel corso del XII secolo con la realizzazione delle epigrafi soprastanti le fasce a rilievo. Sono prova ineludibile di questa scollatura cronologica le numerose discrepanze fra i *tituli* e gli episodi raffigurati.

L'idea della datazione tardoantica per le scene è motivata non solo dallo stile, ma, come già sostenuto da Jacqueline Lafontaine-Dosogne, dalla presenza di alcune iconografie orientali presenti sulla colonna A – l'unica sulla quale la studiosa belga abbia lavorato – già tramontate nell'Alto Medioevo, come ad esempio quella di Gioacchino che consulta il libro delle dodici tribù o la disputa tra Anna e la sua serva. Lungo questa linea ho arricchito il repertorio di

¹ Estremamente stimolante è l'articolo di OTT 2005, che evidenzia pregi, usi e abusi dell'interdisciplinarietà per quel che riguarda lo studio del rapporto tra testo e immagini.

confronti sicuramente tardoantichi e assenti nella compagine medioevale con interi episodi e particolari dalla stessa colonna A e dalle altre non ancora trattate entro questo orizzonte comparativo. Fra i primi decisivi sono risultati gli episodi della guarigione del figlio del *regulus* (colonna B), quello della guarigione del paralitico con lettino (colonna B), la guarigione del figlio di un centurione romano (colonna C), il tributo a Cesare (colonna C), come già capito da Weigel, e le insegne che si piegano al cospetto del Cristo durante il processo di Pilato (colonna D). Oltre a queste iconografie, ho rinvenuto una serie di particolari significativamente risalenti all'arte tardoantica e assenti nel Medioevo, come la presenza del berretto frigio nell'iconografia dei Magi (colonna B), la presenza dell'architriclinio nella scena delle nozze di Cana (colonna B), o la posizione distesa dei commensali intorno al tavolo a sigma (colonna C). Infine, anche dal punto di vista delle fonti letterarie, il ricorso al *Protovangelo di Giacomo* per le storie dell'infanzia di Maria per la colonna A è un chiaro indizio di antichità della parte scultorea delle colonne del ciborio, in quanto il testo apocrifo ha avuto una limitata diffusione in Occidente e pochissime illustrazioni miniate in Oriente prima del Trecento.

La seconda fase di interventi sulle colonne è costituita dalla realizzazione delle epigrafi latine, che ha avuto luogo con tutta probabilità a Venezia durante il XII secolo. Questa opinione deriva dall'analisi epigrafica che ha rivelato uno stile grafico decisamente più affine con la cultura grafica 'romantica' che non con quella 'gotica'. Prova ne sono l'uso della capitale, l'assenza di un alto numero di abbreviazioni, la sporadicità di lettere onciali e delle decorazioni.

Una datazione delle epigrafi delle colonne al XII secolo va a scardinare la *vulgata* secondo la quale tutti gli oggetti originari dal Mediterraneo orientale e oggi a San Marco provengano necessariamente da Costantinopoli in seguito al saccheggio della città nel 1204 durante la Quarta crociata di cui i Veneziani erano a capo. Le colonne sembrano invece essere state presenti a Venezia già prima di quell'evento.

Se nel dibattito recente sull'origine duecentesca o tardoantica delle colonne è andato concentrandosi sulla provenienza costantinopolitana, come ipotizzato da Weigel, la possibilità invece che i quattro fusti siano stati realizzati ad Alessandria d'Egitto si basa da una parte sull'osservazione del dato iconografico, in particolare l'ampio spazio offerto alle storie dell'infanzia di Maria, storie che hanno avuto origine probabilmente proprio ad Alessandria e che lì ricoprivano particolare rilevanza. Si pensi, in questo senso al dogma della *theòtokos* del concilio di Efeso (431), nel quale Cirillo, patriarca di Alessandria, riuscì con vari sotterfugi ad avversare le idee di Nestorio, patriarca di Costantinopoli, che negava la maternità divina di Maria. Dall'altra parte, il confronto stilistico e iconografico con opere egiziane come l'architrave ligneo di al-Moallaqa, e altre ritenute provenienti dall'Egitto come le numerose pissidi in avorio conservate nei musei europei e nordamericani e con le opere più tarde della Cappadocia, una regione che ha in parte subito l'influenza di Alessandria durante la Tarda Antichità, sembrano puntare in quella direzione.

Inoltre non è da sottovalutare il fatto che l'evangelista Marco, patrono di Venezia, morì ad Alessandria e da lì, secondo la leggenda, due Veneziani ne avrebbero trafugato il corpo nel 828 per portarlo alla città lagunare e seppellirlo sotto il ciborio.

La traccia alessandrina infine è rinvigorita dalle recenti scoperte in ambito storico sulla presenza dei Veneziani nelle città del Mediterraneo orientale prima delle crociate, scoperte che restituiscono un quadro assai più complesso dei rapporti tra Venezia e l'Oriente di quello

finora delineato e che ancora non ha avuto i dovuti riflessi sulla storiografia artistica².

D'altra parte, nonostante Alessandria fosse la città più importante della Tarda Antichità dopo Roma e Costantinopoli, e sede peraltro di un importante patriarcato, non dobbiamo dimenticare che la costruzione della città moderna sopra quella antica ha inibito la possibilità di realizzare ampi scavi archeologici in grado di allargare le conoscenze sulla città antica. Questa situazione rappresenta la maggiore difficoltà nel testare l'ipotesi alessandrina, proprio a causa dell'assenza di confronti sicuri. E certamente buona parte dell'Oriente tardoantico necessita ancora di indagini che mettano a disposizione un repertorio significativo di opere d'arte provenienti da quei territori come base di confronto per le opere erratiche di cui siamo in possesso. Pertanto nel mio lavoro manterrò entrambe le strade, quella che conduce a Costantinopoli, come già proposto da Weigel, e quella egiziana, aperte a eventuali indagini future.

1.3 Metodi e strumenti

Il carattere multidisciplinare di questa tesi ha determinato l'impiego e la combinazione di più metodi. Di seguito saranno elencati i procedimenti impiegati per ognuna di questi.

1.3.1 Il materiale fotografico

Data la numerosità di scene scolpite sui quattro fusti marciari (324 nicchiette all'interno delle quali sono raffigurati uno o più personaggi), si è resa necessaria una prima fase di ricognizione dell'opera. Oltre alle ripetute analisi autoptiche delle colonne il primo passo è stato quello di reperire un buon materiale fotografico. Nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, nella fototeca del Harvard Center for Italian Renaissance Studies che ha sede presso Villa I Tatti di Firenze e soprattutto nella fototeca della Fondazione Cini di Venezia, è stato possibile rintracciare le copie fotografiche delle ripetute campagne eseguite dalla ditta fondata dal fotografo Osvoldo Böhm tra il 1906 e il 1950-1975 (si veda il catalogo pubblicato nel 1992 per la datazione delle foto)³.

Ho inoltre utilizzato il materiale fotografico prodotto all'interno del progetto di fotogrammetria sulle colonne del ciborio curato da Luca Pilot⁴, nel 2016 responsabile del laboratorio di fotogrammetria dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. L'ingente quantità di fotografie analogiche e negativi richiese una campagna di digitalizzazione per la quale fu impiegato uno scanner di negativi. Per l'archiviazione, la catalogazione e la creazione del relativo database, è stato adoperato il software Lightroom della suite Adobe⁵.

Questa fase preliminare mi ha consentito di contare su un fondo di 1300 immagini ad alta risoluzione (692 foto Pilot e 609 foto Böhm), strumento fondamentale per l'analisi delle iscrizioni, delle parti architettoniche del ciborio e delle scene raffigurate.

Infine al momento dell'impaginazione, è stata assegnata alla fotografia di ogni nicchietta

²Cfr. JACOBY 1995; CIGGAAR 2006 e JACOBY 2009.

³ *Catalogo delle fotografie dell'archivio Naja-Böhm della basilica e del Tesoro di S. Marco a Venezia*, Venezia 1992.

⁴ Il progetto risale alla tesi di laurea di Pilot discussa nel 1995, vedi DI THIENE, GUERRA, PILOT 1999, I, pp. 375-391.

⁵ Le foto di Pilot digitalizzate si trovano oggi a disposizione del pubblico nella Mediateca dello IUAV.

un codice comprensivo del nome convenzionale assegnato ad ogni colonna (A, B, C e D), della zona, ovvero della fascia in cui si trova espressa in numeri romani (da I a IX) e infine un numero progressivo secondo la sequenza orizzontale. Questo accorgimento, che funziona come delle coordinate, consente di identificare immediatamente la posizione di ogni nicchietta.

1.3.2 Dal materiale fotografico allo schema compositivo

Data l'assenza di cornici o di altri elementi di delimitazione che separino le diverse scene sulle colonne, è stato necessario realizzare una serie di schemi – una sorta di mappatura – per comprendere l'estensione di ogni scena indipendentemente dalle iscrizioni. Questa mappatura, che è servita da base per la struttura del catalogo di scene, è stata a sua volta costruita man mano che il lavoro di analisi procedeva. Gli schemi e la divisione delle scene sono il risultato dell'interpretazione delle immagini senza alcun altro appiglio che l'osservazione e il confronto iconografico con altre opere d'arte e con le fonti letterarie alle quali possono essere state ispirate.

1.3.3 La costruzione del catalogo

Il vaglio della fortuna critica ha evidenziato la mancanza di una ricognizione dettagliata, sia di analisi autoptica che di studio approfondito, di ogni scena sui quattro fusti. Unico tentativo, quello eseguito da Elisabetta Lucchesi Palli nel 1942, si è limitato alla colonna D, offrendo perciò risultati parziali ed erronei. È stato quindi necessario partire dall'osservazione dell'oggetto e da una descrizione che intendesse essere il più esauriente possibile. Trasporre in parole ciò che è percepito visivamente è, però, un'operazione che trova il suo limite nella soggettività di chi realizza la descrizione (si guarda con il cervello e non con gli occhi). Eppure, pur essendo consapevole dei limiti di tale approccio, il tentativo di portare l'attenzione *in primis* verso gli aspetti concreti trova una sua giustificazione nel fatto che buona parte della letteratura ha – salvo rari casi – basato il proprio giudizio su un'osservazione parziale o comunque superficiale dell'opera. Con i dati raccolti ho proceduto alla stesura di un catalogo completo, che comprendesse sia la descrizione delle scene e delle epigrafi sia il tentativo di interpretazione delle une e delle altre. Sono state presi in considerazione aspetti materiali come la quantità di nicchiette occupate da ogni scena e la loro posizione, in modo da evidenziare l'estensione e quindi l'importanza attribuita a ciascuna di esse. Il metodo filologico e il confronto iconografico con opere sia tardoantiche che medievali è stato lo strumento fondamentale per l'identificazione dei soggetti raffigurati, indipendentemente dal contenuto delle iscrizioni, e per la valutazione stilistica dei quattro fusti marciari. Successivamente si è tentato di esplorare sia il rapporto tra immagini e iscrizioni sia di queste e di quelle con le fonti letterarie che possono averle ispirate.

Si è proceduto alla trascrizione del *titulus* corrispondente ad ogni zona, registrando le sue varianti in letteratura, e all'inserimento della traduzione in italiano secondo Maria Da Villa Urbani 2015. Ogni scheda è corredata dall'identificazione del soggetto iconografico, da una descrizione con la relativa fortuna critica e infine da una sezione di confronti iconografici e stilistici sia con opere tardoantiche che con opere medievali dello stesso tema, a partire da quelle veneziane, ma anche bizantine e occidentali realizzate entro la metà del XIII secolo, data più bassa avanzata fra le ipotesi di datazione medievale delle colonne. Oltre alla verifica dei confronti proposti in letteratura, si è fatto ricorso a tre database, quelli della Fototeca Zeri

di Bologna, del Warburg Iconographic Database e dell'Index of Medieval Art dell'Università di Princeton. Inoltre si è reso necessario evidenziare le fonti letterarie alle quali potrebbero essere collegata sia la scena scolpita che il *titulus*. Ogni scheda è riconoscibile, come nel caso delle fotografie, da un codice contenente la lettera corrispondente alla colonna (A-B-C-D), la zona che occupa o nella quale comincia, indicata in numeri romani, e infine in numeri arabi il numero progressivo rispetto alla sequenza delle storie.

1.3.4 Fonti letterarie

Il riconoscimento delle fonti letterarie alla base da un lato degli episodi rappresentati nelle colonne, dall'altro delle iscrizioni, si è avvalso di diversi strumenti, secondo una divisione piuttosto netta, per cui la colonna A nella sua interezza mostra le storie apocrife dell'infanzia di Maria, mentre nelle altre colonne sono raffigurate storie che corrispondono ai Vangeli canonici, fatta eccezione per alcuni episodi come la levatrice incredula nella Natività, i personaggi che recano insegne nel processo di Pilato e la Discesa agli Inferi.

Per la colonna A fondamentale strumento di indagine risulta lo studio di Jacqueline Lafontaine-Dosogne (1964), aggiornato dai dati contenuti nelle edizioni delle *Series Apocryphorum* del *Corpus Christianorum* editi da Brepols, che per il loro carattere filologico costituiscono le edizioni critiche più complete ed affidabili. Oltre a ciò ho passato in rassegna numerosi studi che cercano di fornire un quadro più preciso sulla diffusione e la trasmissione in Oriente e Occidente delle varie versioni delle leggende apocrife sull'infanzia di Maria. Per la colonna D, si è reso necessario, allo stesso modo, una verifica, alla luce delle nuove scoperte, della genesi e della diffusione delle versioni letterarie che riportano la Discesa agli Inferi e gli *Acta Pilati*.

Per quanto riguarda i testi canonici, si è fatto ricorso alla *Vulgata*, ai testi della *Patrologia Latina* e della *Patrologia Greca* editi da Jacques-Paul Migne e continuatori e ai due database della casa editrice Brepols intitolati 'Library of Latin Texts' (Series A e B).

1.3.5 Le epigrafi

Il problema delle iscrizioni si è affacciato più volte in letteratura senza che però esso diventasse vero e proprio oggetto di analisi. Trascrizioni, traduzioni – più sistematiche negli studi ottocenteschi e primonovecenteschi – e più recentemente anche una campionatura dei tipi paleografici, sono quanto è stato dedicato a questo elemento del capolavoro marciano negli studi. Tale mancanza riflette gli andamenti teorici delle moderne discipline umanistiche, fortemente influenzate come furono, in una prima fase, dal pensiero positivista che, se ha avuto il merito di consegnarci la consapevolezza della necessità delle categorizzazioni e della sistematicità per raggiungere risultati scientificamente accettabili, ha avuto come conseguenza un'iperspecializzazione che talvolta ha allontanato lo studioso dal tentare approcci eterogenei ma più consoni con l'oggetto di studio. Nel tentativo di superare, per dirla con Warburg, l'esagerato rispetto dei confini⁶, le correnti più avanzate delle scienze storiche contemporanee perseguono l'obiettivo di rappresentare la complessità dei rapporti – nella realtà infiniti – tra gli oggetti e il loro contesto (materiale e culturale) e tra gli oggetti e la loro storia attraverso i segni delle molteplici stratificazioni. In questo clima sono nati, per esempio, gli studi

⁶WARBURG 1922, pp. 180-193. Cfr. OTT 2005, pp. 26-27.

pionieristici nel campo dell'epigrafia di Robert Favreau⁷ in Francia e di Augusto Campana⁸ e Armando Petrucci, in Italia che hanno avuto il merito di affrancare l'epigrafia medievale dal ruolo di disciplina ancillare della storia (l'epigrafe come mero supporto di dati), elevandola a disciplina autonoma in grado di offrire uno sguardo compiuto sul passato (l'epigrafe come testimonianza di una cultura)⁹. Questa nuova consapevolezza deriva dall'indagine su altri aspetti che si aggiungono al mero contenuto testuale, come la forma grafica, la tecnica, la posizione nello spazio, la composizione del testo, la lingua impiegata, l'ente che l'ha prodotta e il pubblico a cui l'epigrafe è rivolta¹⁰.

Nel caso delle colonne di San Marco iscrizioni e scultura fanno parte di una stessa unità che è l'opera d'arte – il ciborio –, e sono costituite di una stessa materia¹¹. Nessuno può negare che realizzare un'iscrizione sulla pietra, per di più su un oggetto cilindrico come sulle colonne del ciborio, comporti un notevole dispendio di energie, una certa capacità tecnica e attrezzi adatti allo scopo. Un tale sforzo è pertanto giustificato, se si ammette che l'elemento testuale abbia un ruolo quanto meno complementare alle immagini, anche se i *tituli*, tra cui alcuni di quelli incisi sulle colonne del ciborio, possono talvolta sembrare ridondanti per quel che concerne il loro contenuto, in quanto l'iconografia dell'immagine alla quale sono affiancati è spesso di per sé chiara¹². Il *titulus* – vien da pensare – è dunque qualcosa di più che mera didascalia o strumento di riconoscimento di una determinata immagine, così come l'immagine è qualcosa di più che una semplice illustrazione di un episodio tramandato in via primaria in forma letteraria, seppur le tre cose siano strettamente collegate in un "rimando continuo tra segno e immagine" di cui l'iniziale miniata è la più chiara testimonianza¹³. In realtà questo gioco di rinvii reciproci tra il linguaggio figurato e il linguaggio scritto e il rimando di entrambi a un eventuale documento letterario non è né specificamente medievale né specificamente occidentale, né è sempre uguale, poiché dipende dal contesto in cui due linguaggi convivono¹⁴. Inoltre è ormai un dato acquisito che la comunicazione umana si avvalga assiduamente della multimodalità¹⁵, dalla congiunzione di testo, musica e immagine dell'opera lirica, ai gesti, alla mimica e al tono di voce che concorrono alla costruzione di senso delle parole impiegate in una semplice conversazione quotidiana. Caratteristica saliente della multimodalità è che nella costruzione di un discorso gli elementi, pur rimanendo sostanzialmente diversi, non sono giustapposti ma intimamente legati; e questo a causa della loro non interscambiabilità. Per esempio, il tono di voce in un semplice saluto porta con sé una serie di informazioni e di significati che incidono profondamente nel semplice testo costituito dalla parola 'buongiorno'. Il senso emerge quindi dai rapporti reciproci di tutti gli elementi; per questo motivo possiamo dire che il risultato è maggiore che la somma delle sue

⁷ Vedi FAVREAU 1979, pp. 71-101.

⁸ Vedi CAMPANA 1984, pp. 363-373 e Id. 1976, pp. 81-116.

⁹ Cfr. PETRUCCI 2002, pp. 59-60.

¹⁰ Per un quadro esaustivo dell'evoluzione della disciplina vedi RICCIONI 2008².

¹¹ Vedi COLLARETA 1997, pp. 141-142 che nel delineare l'idea della scrittura come *ars figurandi* afferma che "Nei codici come negli affreschi, nelle lastre tombali come nei reliquiari l'immagine e la parola costituiscono una realtà materiale unitaria".

¹² Cfr. PETRUCCI 1994, p. 277.

¹³ COLLARETA 1997, pp. 137-138.

¹⁴ DALLI REGOLI 1997, p. 426.

¹⁵ Si vedano KRESS 2010 e *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, a cura di C. Jewitt, London 2014.

parti, o, per dirlo con altre parole, che il risultato è l'unico mezzo per esprimere un pensiero specifico¹⁶. Parola, suono e immagine sono protagonisti nel Medioevo – sia dal punto di vista filosofico che materiale – e cooperano nella costruzione di un discorso complesso¹⁷, del quale rimangono solo le tracce che ci consentono una ricostruzione ipotetica, poiché alcuni degli elementi, per via del loro carattere effimero, sono andati perduti (vedi ad esempio i gesti dell'officiante durante una messa, il tono della sua voce, l'illuminazione dello spazio, ecc)¹⁸. A tutto ciò si aggiungeva il fatto che nel caso del mondo cristiano la parola, il Verbo, ha anche un valore metaforico trascendentale, in quanto manifestazione sensibile della divinità¹⁹.

Sebbene la costruzione di senso attraverso il rapporto testo/immagine fosse presente anche nell'Antichità greco-romana, essa non aveva allora le implicazioni teologiche che avrebbe assunto in seguito²⁰. Le novità semiotiche introdotte dal Cristianesimo possono essere esemplificate dalle parole di Origene (185-254), in cui si rende manifesto che la lettera sta al Verbo come la carne (cioè Gesù) a Dio:

“Negli ultimi giorni il Verbo di Dio, rivestito di carne tramite Maria, uscì in questo mondo e altro era quello che in lui si vedeva, altro quello che si comprendeva – giacché la vista della carne in lui si manifestava a tutti, ma a pochi eletti era concesso il riconoscimento della divinità –, così anche quando il Verbo di Dio è proferito agli uomini mediante i profeti o il legislatore, non è proferito senza vesti convenienti. E come là è ricoperto dal velo della carne, lo è qui dal velo della lettera, di modo che si scorge la lettera come la carne, ma si percepisce nascosto al di dentro il senso spirituale come la divinità. La lettera è come la carne del Verbo di Dio e il rivestimento della sua divinità.”²¹

Nell'opera d'arte medievale le iscrizioni sono dunque molto più di un elemento decorativo o accessorio e per questo motivo, quando presenti, devono essere attentamente valutate. Nel nostro caso in particolare mi sono interrogata sulla loro funzione e sul perché, se nel V secolo non erano presenti sulle quattro colonne, si è ritenuto necessario aggiungerle nel XII.

All'assenza di un *corpus* di epigrafia medievale italiana – già lamentata da Petrucci nel 1994²² – è stato in parte sopperito dalla pubblicazione dei quattro volumi delle *Inscriptiones Medii Aevi Italiae*, collana diretta da Guglielmo Cavallo e Letizia Ermini Pani, che hanno coperto alcune zone del Lazio, dell'Umbria e del Veneto, esclusa però Venezia²³ e dal volume di Marialuisa Bottazzi dedicato all'epigrafia medievale italiana tra il IX e l'XI secolo²⁴. La conoscenza sistematica ma per il momento parziale delle iscrizioni medievali italiane non ha consentito di approfondire con maggior rigore i confronti qui proposti che pertanto si

¹⁶ Cfr. PALAZZO 1996, p. 169 e DEBIAIS 2017, p. 14.

¹⁷ Vedi la calzante definizione di 'epiconografia' di RICCIONI 2008¹ e 2008². Cfr. anche il complesso sistema di segni (parola, vista, e movimento) che CAMILLE 1994, p. 75 ha individuato nella lezione agostiniana.

¹⁸ Cfr. MÜLLER 2005, pp. 35-52, a pp. 36-37.

¹⁹ DEBIAIS 2017, pp. 23-24. Cfr. HECK 2010, p. 7.

²⁰ CAVALLO 1994, p. 31.

²¹ ORIGENE, *In Leviticum*, I.I (PG 12:405). Per la traduzione e commento della prima omelia vedi LETTIERI 2003, pp. 15-49. Cfr. anche KENDRICK 1999, pp. 65-109.

²² PETRUCCI 1994, p. 820.

²³ *Inscriptiones Medii Aevi Italiae*, a cura di G. Cavallo-L. Ermini Pani, Spoleto 2002-2017.

²⁴ M. BOTTAZZI 2012.

limitano agli studi pubblicati e all'esperienza diretta di chi scrive. Per contro, il database fotografico è servito anche a realizzare un repertorio delle 36 iscrizioni e di tutti i caratteri che le compongono. Questo repertorio fotografico, se dal punto di vista delle misure e delle proporzioni non è fedele all'originale in quanto le foto non sono prive di aberrazioni ottiche, offre una panoramica sulle forme grafiche impiegate e sulle loro varianti che può servire come elemento di confronto per future ricerche sull'epigrafia veneziana.

1.4 Piano dell'opera

La tesi si apre con una revisione della fortuna critica organizzata secondo le più importanti teorie messe in campo in letteratura per l'interpretazione delle colonne del ciborio e il loro inquadramento storico. Il secondo capitolo è dedicato al contesto fisico entro il quale si trovano le colonne, a partire dall'analisi degli elementi che costituiscono il ciborio (capitelli, basi, copertura ed Evangelisti soprastanti), del pavimento sopra il quale posa e dell'altare su cui si erge. Nel terzo capitolo sono analizzati i fusti nelle loro caratteristiche generali e poi singolarmente. Infine, l'ultima sezione è dedicata al catalogo delle scene raffigurate su ogni colonna.

2. Percorsi critici

Lo studio delle colonne del ciborio di San Marco non può prescindere da un esame delle loro ricca fortuna critica, che è in buona parte il risultato di due secoli di intenso dibattito. Il motivo di una sì fervente discussione è da ricercare nel carattere eccezionale dei fusti marziani, che, in assenza di precisi termini di confronto, ha indotto gli studiosi ad elaborare le più svariate ipotesi per l'inquadramento storico-artistico dell'opera. Il complicato percorso storiografico riflette, come non poteva essere altrimenti, l'evoluzione della disciplina stessa: dalle prime guide appena descrittive ai saggi che furono il riflesso delle aperture e cambiamenti metodologici a cavallo tra il XIX e il XX secolo – stimolati da quella rivoluzionaria fucina di idee che fu la Scuola di Vienna – fino all'infiacchire dell'interesse, a eccezione della fondamentale monografia di Thomas Weigel del 1997, e il ristagnamento di certe idee ancora oggi riproposte prevalentemente in virtù del prestigio di chi le ha inizialmente espresse. Ripercorriamo le tappe di questo lungo dibattito per avere una panoramica delle idee finora messe in campo.

2.1 Origine costantinopolitana o veneziana? le prime ipotesi storiografiche tra XVI e XIX secolo

Il fiorentino Jacopo Sansovino e suo figlio Francesco di appena sei anni arrivarono a Venezia nel 1527 in fuga dal sacco di Roma. Il primo, scultore e architetto, portatore delle novità rinascimentali dell'Italia centrale in laguna – la cui traccia indelebile permane ancora in Piazza San Marco –, divenne in seguito Proto di San Marco, un particolare da non sottovalutare che farà di Jacopo non soltanto un artista assoldato dalla basilica, ma colui che prenderà decisioni importanti anche riguardo la decorazione e gli interventi all'interno della stessa. Suo figlio Francesco, lungi dall'inseguire le orme del padre, studiò diritto a Bologna e a Padova e dedicò gran parte della sua vita alla stesura di testi eruditi ai temi più svariati tra cui una minuziosa descrizione dei sestieri veneziani e dei suoi monumenti pubblicata nel 1581 dal titolo *Venezia città nobilissima et singolare*, dove troviamo la prima menzione delle colonne del ciborio ritenute di “notabil bellezza” e cosa “di gran magistero e di spesa”, che Francesco definisce come “greche”, ovvero provenienti dall'Oriente bizantino¹. Nonostante la breve notazione sulle colonne – la cui superficialità è evidenziata dal ritenerle ricoperte di storie tratte *anche*

¹SANSOVINO 1581, p. 36 e MARTINONI 1663, p.100.

dall'Antico Testamento² –, colpisce l'ammirazione espressa per un'opera medievale e 'greca', ancor di più se si considera la condanna dell'arte bizantina da parte di Vasari nelle *Vite*, edite appena trent'anni prima³. La monumentale opera di Francesco deve aver avuto un discreto successo, se già nel 1604 fu riedita e integrata di nuove e interessanti notizie da Giovanni Stringa⁴. Nella nuova versione l'erudito trascrive per la prima volta i *tituli*, dimostrando quindi un rinnovato interesse per l'epigrafia, e nota anche la presenza di dorature, la cui entità, però, rimane ignota. Alla metà del Settecento si occupa delle colonne del ciborio Giovanni Antonio Meschinello che si sofferma sul loro materiale, che identifica significativamente con l'alabastro orientale, anziché alabastro di Germania, argomentando che per un luogo così importante non sarebbe stato usato un alabastro ordinario⁵. Meschinello prosegue con la trascrizione delle epigrafi, le cui dorature erano ancora visibili, e una descrizione – per la prima volta – di ogni zona scultorea che sembra essere una mera traduzione delle iscrizioni piuttosto che il frutto dell'osservazione diretta.

Nel 1758, quasi due secoli dopo la guida del Sansovino, sarà dato alla stampa il trattatello di Girolamo Zanetti *Dell'origine di alcune arti principali appresso i viniziani*, dove insieme a temi come l'architettura navale e le tavole idrografiche, viene affrontato il tema delle origini della scultura. Rispetto a Meschinello Zanetti abbandona la pura descrizione e tenta un approccio di tipo critico. Per l'erudito le colonne, che dice di marmo pario, sono opera veneziana e non orientale. Zanetti non si dilunga in spiegazioni filologiche ma afferma – facendoci un po' sorridere – che basta solo un'occhiata per distinguere l'arte greca da quella latina. Segno stilistico irrefutabile sarebbe il "Crocefisso vestito ma di corta vesticiuola", ovvero uno dei due ladroni (D.VI.2), che Zanetti confonde con il Cristo. Va comunque notato che, al di là delle sue ingenuità, Zanetti fa la prima osservazione di tipo paleografico e a proposito della forma dei caratteri afferma che ancora essi non avevano sofferto quel profondo cambiamento tipico della scrittura gotica a partire XII secolo, ritenendo le colonne quindi, di poco successive al X secolo⁶. Un accenno viene fatto anche all'origine dei capitelli del ciborio, questi sì, secondo Zanetti, portati da fuori e di "greca maniera", che non corrisponderebbero ai capitelli veneziani dell'XI secolo della stessa San Marco⁷.

Le leggerezze di Zanetti saranno confutate da Leopoldo Cicognara nel 1813 nella portentosa opera consacrata alla storia della scultura italiana, nella quale dedica un intero capitolo alla basilica di San Marco e consistenti pagine alle questioni riguardanti le colonne del ciborio⁸. Colpisce l'acutezza del Cicognara, che per primo scinde l'esecuzione delle parti scolpite dalle iscrizioni, capendo che non necessariamente le une determinano la datazione delle altre. Ma il suo ragionamento non si ferma lì, perché spinge il suo discorso verso le questioni di stile,

²L'errore a proposito della raffigurazione di scene dell'Antico Testamento ritornerà in una guida del 1740 dove l'autore, Giovanni Battista Albrizzi, si riferirà alle colonne del ciborio come di marmo bianco, reggenti una volta di serpentino. L'autore non farà alcuna menzione alla datazione del manufatto. ALBRIZZI 1740, p. 4.

³VASARI 1550, ed. cons. Torino 1991, I, pp.89-108 (*Proemio delle Vite*).

⁴STRINGA 1604, pp. 25-26.

⁵MESCHINELLO 1753-1754, vol. II, pp.101-102.

⁶"la quale [forma] chiaramente ci mostra che non ancora sofferto aveano quel guastamento, che un Secolo o poco più dipoi [cioè nel XII secolo], siccome tutti sanno, fece quasi interamente cambiare aspetto al latino alfabeto." ZANETTI 1758, pp. 86-88.

⁷ZANETTI 1758, p. 88.

⁸CICOGNARA 1813, vol. I, pp. 417-420, tav. XXV e 1823, vol. III, p. 336-340.

che gli consentono di abbozzare un quadro complesso del rapporto tra Oriente e Occidente, constatando così l'impossibilità di attribuire facilmente a una o altra regione una determinata opera, come invece avrebbe voluto lo Zanetti. Vengono inoltre addotte argomentazioni che colpiscono per il loro pragmatismo, come l'assenza di opere veneziane realizzate in marmo intorno all'XI secolo. Ancora cronologicamente lontano dalla riabilitazione dell'arte tardoantica e bizantina operata dalla scuola di Vienna⁹, Cicognara concede alle colonne del ciborio il valore estetico di un'opera "che non attesta un genio nascente, dimostra però un'arte consumata", considerazioni queste che lo inducono a ipotizzare la loro realizzazione non a Venezia ma in una capitale ricchissima, anche a causa del fatto che le colonne non troverebbero nella città lagunare alcun confronto calzante, se non una vaga somiglianza con l'architrave della Porta di Sant'Alipio della stessa San Marco. Per questi motivi l'erudito suppone che le colonne siano state portate da Bisanzio oppure commissionate a una bottega bizantina, forse in concomitanza con la Pala d'Oro. Una novità del lavoro del Cicognara è che per la prima volta vengono riprodotte alcune figure delle colonne del ciborio nei disegni di Giovanni Antonio Baruffaldi (1781-1832), anche se, curiosamente, e forse a causa dell'influsso degli ideali neoclassici, le figure umane del ciborio vi vengono riprodotte libere nello spazio, prive di sfondo e di incorniciatura architettonica. Non privo di interesse è infine il confronto paleografico con il monumento funebre di Vitale Falier (morto nel 1095) nell'atrio di San Marco.

Le novità del Cicognara saranno recepite dalla *Guida per Venezia* del canonico di San Marco Giannantonio Moschini, che nelle due prime edizioni e in quella in francese giudica le colonne "di greco intaglio"¹⁰. Nell'edizione postuma della *Nuova guida* del Moschini, tuttavia, gli editori Vallardi apportano delle modifiche sostanziali al testo del canonico. Vediamo infatti che l'attribuzione a mano greca delle prime edizioni (che non necessariamente significava per il Moschini tardoantica) scompare a favore di una datazione precisa, quella all'XI secolo, in linea con le teorie dello Zanetti a favore di un'origine veneziana¹¹.

Pietro Estense Selvatico accetta l'osservazione di Cicognara sull'assenza di confronti a Venezia per le sculture delle colonne del ciborio, che però non ritiene orientali, sia per la mancanza di proporzioni allungate che lo studioso considera tipiche dell'XI secolo bizantino, sia per la presenza di iscrizioni latine¹². Selvatico avanza quindi una nuova proposta, che è quella della realizzazione in un qualche centro italiano dove ci fossero artisti in grado di lavorare il marmo. L'erudito suggerisce addirittura che potrebbe essersi trattato di una commissione del Doge Domenico Selvo (morto nel 1087) in anni non lontani dall'innalzamento della basilica, suggerendo pertanto una datazione all'XI secolo sia per la parte scolpita che per le epigrafi¹³. Queste idee saranno poi brevemente ribadite nella *Guida di Venezia* che Selvatico redasse insieme a Vincenzo Lazari¹⁴.

La tendenza a negare l'origine orientale delle colonne è andata accentuandosi verso la seconda metà dell'Ottocento, ed è un fenomeno che forse ha qualche rapporto con le

⁹ Cfr. TIGLER 2019¹, pp. 101-159.

¹⁰ MOSCHINI 1819, p. 79; MOSCHINI 1828, p. 81.

¹¹ MOSCHINI 1847, p. 6.

¹² SELVATICO 1847, p. 54.

¹³ SELVATICO 1847, p. 55.

¹⁴ SELVATICO, LAZARI 1852, p. 21.

vicende storiche che in quegli anni colpivano l'Europa e soprattutto l'Italia, a partire dalla dominazione austriaca della città lagunare (1797-1848 e 1849-1866), e quindi al rifiorire di sentimenti nazionalistici, insieme ad altri fenomeni di carattere più generale come la rivalutazione dell'arte gotica e dei primitivi. La vena polemica più marcatamente nazionalista la si percepisce anche dal fugace commento a piè di pagina riferito alle colonne del ciborio della *Nuovissima guida di Venezia* di Francesco Zanotto dove, accogliendo le teorie dello Zanetti sull'origine veneziana, accusa il Cicognara di non credere che un veneziano possa essere stato capace di produrre una tale opera d'arte¹⁵.

Ritorna sulla questione della datazione delle colonne del ciborio l'allievo di Gottfried Semper, Oskar Mothes, dimostrandosi convinto di una datazione all'XI secolo e della provenienza veneziana, non solo perché le iscrizioni sono in latino e non in greco, ma anche perché ritiene che lo stile delle figure, le proporzioni tarchiate e i movimenti vivaci non abbiano niente a che fare con l'arte bizantina, come già constatato da Selvatico¹⁶. Bisogna però tenere in conto il fatto che Mothes scriveva queste parole nel 1859, quando ancora non era avvenuta la profonda riflessione portata avanti dalla Scuola di Vienna, a partire dalla fine degli anni Ottanta, in particolare da Franz Wickhoff, Alois Riegl e Joseph Strzygowski, sull'arte tardoantica¹⁷.

L'unica voce fuori dal coro per quel che riguarda la datazione delle colonne sembra essere quella di Julien Durand, che nel suo saggio consacrato al Tesoro di San Marco le menziona fuggacemente ritenendole scolpite prima del X secolo, senza però giustificare la sua datazione¹⁸. Nella *Guida di Venezia* scritta da Francesco Predari si suggella quella che ormai è diventata la datazione corrente delle colonne all'XI secolo, ritenute un'opera italiana, mentre sia il Redentore che gli Evangelisti sopra al ciborio vengono datati al XVI secolo¹⁹.

Nel suo studio del 1873 dedicato a Nicola Pisano Eduard Dobbert approfitta di una nota per fare un'interessante digressione su due opere la cui antichità era stata messa in discussione²⁰. Si tratta delle porte lignee della chiesa di Santa Sabina a Roma e delle colonne anteriori del ciborio di San Marco. Entrambe le opere erano state datate all'XI o XII secolo, ma Dobbert sostiene innanzitutto che alcune delle iconografie delle due opere sono tardoantiche, aggiungendo peraltro, come argomentazione contro una datazione medievale, che perfino Nicola Pisano si attenne alle iconografie del suo tempo. Per le colonne lo studioso si sofferma su tre argomenti a favore di una datazione alta: da una parte la presenza del crocifisso con il medaglione e l'agnello al posto del corpo di Cristo, un'iconografia vietata dal canone 82 del Concilio in Trullo (692), dall'altra la raffigurazione di Cristo glabro in tutte le scene tranne che nell'ultima, in cui siede in gloria, e le proporzioni delle figure, basse e tarchiate, in linea con quelle visibili nei sarcofagi tardoantichi. Per Dobbert, però, le due colonne posteriori sarebbero state scolpite tra XI e XII secolo, come dimostrerebbe la resa più approssimativa delle figure umane, e anche la resa dei capitellini, più rozzi, che a volte assomigliano a piramidi rovesciate piuttosto che a eleganti volute. L'autore delle colonne A e C sarebbe quindi un

¹⁵ ZANOTTO 1856, p. 41.

¹⁶ MOTHES 1859, pp. 92-93.

¹⁷ Cfr. TIGLER 2019¹, pp. 101-159.

¹⁸ DURAND 1862, pp. 3-4.

¹⁹ PREDARI 1867, pp. 61-62.

²⁰ DOBBERT 1873, pp. 87-89.

artista medievale intento a imitare lo stile delle colonne B e D, il quale avrebbe finito per tradire gli stili del suo tempo.

Non è dello stesso parere il gesuita napoletano Raffaele Garrucci, che nella sua celeberrima *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa* dimostra un atteggiamento tentennante rispetto alle colonne del ciborio: da una parte inserisce nella sua opera, consacrata all'arte altomedievale, una minuziosa descrizione e tre tavole riferibili alla colonna D, ed in più punti usa le iconografie delle scene scolpite sulle colonne come confronto per alcune iconografie presenti in oggetti da lui ritenuti tardoantichi, ma allo stesso tempo considera almeno la colonna D come un'opera dell'XI secolo per via delle iscrizioni latine, anche se è al corrente della datazione al V secolo comunicatagli da un misterioso e "dotto inglese"²¹. Garrucci per di più adduce un'argomentazione largamente sfruttata dalla successiva letteratura scientifica, ovvero la somiglianza stilistica tra le figure delle colonne del ciborio e le figure che ornano la tomba del Doge Marino Morosini (morto nel 1253) nell'atrio Nord di San Marco²². Come vedremo in seguito, Alvise Pietro Zorzi fornirà dei pittoreschi particolari che spiegheranno l'atteggiamento ambiguo del Garrucci.

Nel 1887 esce l'articolo di Anton de Waal sugli apocrifi nell'arte paleocristiana, dove, curiosamente, non vi è alcuna menzione della colonna A, interamente basata sulle storie apocriefe di Maria, ma vi è un approfondimento sull'episodio apocrifo della colonna D delle insegne che si piegano al cospetto di Gesù nel momento in cui questi compare davanti a Pilato (D.IV.1), nonché un accenno all'episodio della discesa agli Inferi raffigurata sulla stessa colonna (D.VII.1). La vistosa omissione è da supporre abbia a che fare col fatto che de Waal si è valso dei volumi del Garrucci per la conoscenza delle colonne del ciborio, dove, come dicevo, è riprodotta soltanto la colonna D. Eppure de Waal si discostò dal gesuita per quel che riguarda la datazione, giacché riteneva che le colonne del ciborio fossero state realizzate nel VI secolo mentre le iscrizioni sarebbero state incise al più tardi nel XII secolo²³.

Una lunga menzione delle colonne, con la trascrizione delle loro epigrafi, è contenuta nella guida di San Marco redatta da Antonio Pasini nel 1888²⁴. È interessante che, per quanto consunta nelle parti inferiori, ancora a quella data era visibile la doratura. L'autore, sulla traccia di Dobbert, mette in relazione il canone 82 del Concilio in Trullo (692) che vietava la sostituzione del Cristo in croce con la raffigurazione dell'agnello entro clipeo, con la Crocifissione della colonna D, pur ritenendo le colonne opere veneziane eseguite tra l'XI e il XII secolo.

Sempre del 1888 è il capitolo di Pietro Zorzi relativo alle colonne del ciborio nell'opera monumentale sulla basilica di San Marco edita da Ferdinando Ongania²⁵. Il testo del saggio è particolarmente articolato e metodico. Ad una breve presentazione dell'insieme – in cui viene inspiegabilmente perpetrato l'errore che sulle colonne sarebbero raffigurati fatti dell'Antico e del Nuovo Testamento – segue una minuziosa descrizione di ogni zona delle quattro colonne, accompagnata dalla trascrizione di ogni *titulus* e della fortuna critica. Nella parte finale dell'articolo Zorzi svela che i disegni pubblicati dal Garrucci erano stati eseguiti nel 1870

²¹ GARRUCCI 1873-1881, I (1881), p. 300 e VI (1880) pp. 176-177 tavv. 496-498.

²² GARRUCCI 1880, p. 176.

²³ DE WAAL 1887, pp. 173-196.

²⁴ PASINI 1888, pp. 175 -179.

²⁵ ZORZI 1888-1892, pp. 281-296.

dallo stesso Zorzi, il quale tese un trappola al gesuita: inviò a Napoli la serie di disegni privi di iscrizioni per convincere il Garrucci dell'antichità delle colonne²⁶. Questi viaggiò a Venezia per vedere i fusti da vicino e si convinse, invece, che le iscrizioni indicavano una datazione più tarda. Zorzi informa che per questo motivo Garrucci interruppe la commissione dei disegni e pubblicò, come esempio negativo, solo quelli relativi alla colonna D, in quanto ritenuta quella più interessante. Zorzi, punto dalla curiosità e stimolato dall'esitazione di Garrucci (il quale, ricordiamolo, non pronuncia parola sullo studioso veneziano ma si limita a menzionare un certo inglese che volle convincerlo della datazione delle colonne al V secolo e al quale Zorzi fa riferimento con ironia²⁷), esegue una ricerca archivistica che, come informa, non portò ad alcun risultato. Le ricerche eseguite condussero Zorzi a pensare *in primis* a una realizzazione delle colonne a Roma intorno al V secolo, per poi avanzare l'ipotesi di una produzione ravennate tra V e VI secolo per le colonne anteriori, mentre quelle posteriori sarebbero state realizzate in un secondo momento a imitazione delle prime due, anche se non esclude completamente che le colonne posteriori siano contemporanee alle anteriori ma eseguite da un artista diverso. Ad ogni modo il fatto che vi siano due mani dimostrebbe per Zorzi che non può trattarsi di un'opera concepita ad imitazione di un archetipo scomparso. Inoltre, per contrastare l'ipotesi medievale, come già Cicognara, Zorzi si domanda dove in laguna vi sarebbero altre opere realizzate dagli artisti che hanno eseguito le colonne del ciborio. Per quanto riguarda le iscrizioni, invece, esse sarebbero state incise in età medievale. Lo studioso veneziano, nell'intento di confutare le idee di Garrucci, elabora una serie di considerazioni che si dimostreranno di grande pregnanza anche settant'anni dopo la pubblicazione del suo intervento. Mi riferisco al punto in cui affronta la questione del sarcofago Morosini e dell'architrave di Sant'Alipio, dove, scandalizzato, si domanda come qualcuno possa considerare posteriore al VII secolo il sepolcro del Doge, di carattere chiaramente tardoantico e risultato di un *pastiche*, così come ritiene frammenti di un sarcofago del V o VI secolo le sculture dell'architrave della Porta di Sant'Alipio. Questa idea è solidamente sostenuta da confronti stilistici – grazie ai quali scarta l'ipotesi di un'origine bizantina o veneziana risalente all'XI secolo –, nonché dai confronti di costumi e degli arredi raffigurati sulle colonne con altre opere e da confronti iconografici.

2.2 La traccia istriana: Santa Maria Formosa di Pola

Alla fase di avvicinamento del letterato cattolico e antipiemonese Cesare Cantù a Massimiliano d'Asburgo appartiene la sua opera di topografia storica *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, dell'epoca dunque in cui il sovrano era viceré del regno Lombardo-Veneto (1857-1859). Nel secondo volume della sua opera Cantù introduce una novità che sarà ampliata da Paolo Tedeschi nel 1886²⁸ e da Aldolfo Venturi nel 1901, ovvero l'idea che le colonne del ciborio provengano dalla chiesa di Santa Maria Formosa di Pola, che fu sotto dominio veneziano a partire dal 1267²⁹. Tedeschi va oltre e sostiene la sua idea sulla

²⁶ ZORZI 1888-1892, p. 291.

²⁷ ZORZI 1888-1892, p. 295.

²⁸ TEDESCHI 1886, pp. 242 e 243.

²⁹ CANTÙ 1857-1861, II (1858), pp. 558-559.

base di una fonte, *I dialoghi sull'antichità di Pola del 1600* dell'Anonimo di Pola. Si tratta di un testo letterario, un dialogo appunto, composto nel XVII secolo e contenuto in un manoscritto conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia, edito da Pietro Kandler nel 1845. Probabilmente Cantù durante le sue ricerche per la *Grande illustrazione* incappò in questo libro, del quale Tedeschi si è servito sicuramente. Eppure Kandler dichiara di aver trascritto il testo non dal manoscritto marciano ma da un manoscritto conservato al Museo di Trieste, copia di quello veneziano³⁰. Di questa versione Pietro Zorzanella, direttore della Biblioteca Marciana tra il 1948 e il 1951, affermerà che si tratta di un apografo scorretto e lacunoso³¹. Il volume di Kandler oltre alla trascrizione dei *Dialoghi* contiene una sezione critica dedicata alla storia di Pola. È qui che troviamo il passo che ispirò Cantù e Tedeschi:

“I marmi [di Santa Maria Formosa di Pola] passarono a Venezia: quattro colonne trasparenti di belli intagli che in S. Marco si ammirano, diconsi tratti da questa chiesa.”³².

Di questa notizia Kandler non riporta la fonte ma sembra ispirata al testo dei *Dialoghi* stessi, il cui l'anonimo autore afferma tutt'altro:

D: Furono di qui [da Santa Maria Formosa] tolte per Venetia, et è ben ragione che come in centro di tutte le grandezze et glorie trasportate fossero, essendo stata cosa eletta; onde quattro di loro, come i più bei diafani trasparenti, illustrano di sè la cappella del Santissimo Sacramento di San Marco, honestandosi poscia le pareti della detta chiesa delli usuali marmorei finissimi, che a questa erano, et della pila antichissima dell'aqua santa, et assaissime altre colonne annobiliscono la nova Procuratia et altri luoghi³³.

In nessun passo, quindi, si parla di colonne intagliate ma anzi viene detto esplicitamente che quattro colonne furono trasportate nella cappella del Sacramento di San Marco, ovvero la cappella alla destra del coro. Per quanto il dato tramandato dai *Dialoghi* sia suggestivo, la sua affidabilità dello stesso è compromessa dal fatto che si tratta di una fonte secondaria scritta almeno quattrocento anni dopo i fatti descritti. Con questo non intendo negare il travagliato rapporto tra i Veneziani e le città istriane che soffrirono numerose depredazioni da parte loro – la città di Pola fu saccheggiata nel 1243, conquistata nel 1331 e di nuovo nel XVI secolo soffrì la spoliazione del Sansovino che vi asportò delle colonne per lo scalone della Biblioteca Marciana – fino al completo assoggettamento della penisola istriana alla città lagunare. È probabile quindi che l'Anonimo di Pola, memore della recente razzia sansoviniana, riporti fatti veramente accaduti, anche se, per il momento e fino a uno studio filologico, non è possibile misurare il livello di veridicità. Grazie all'aiuto della dottoressa Susy Marcon, responsabile del dipartimento di Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale Marciana, è stato possibile risalire alla collocazione del manoscritto (It. VI 29 (=5718) – almeno a mia conoscenza mai segnalata in letteratura – e a una notizia di Zorzanella, che intercetta nella pagina 80 del

³⁰ *I Dialoghi sull'antichità di Pola del 1600* in KANDLER 1845, p. 57.

³¹ *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. LXXVII (Venezia - Marciana. Mss Italiani - Classe VI), a cura di P. Zorzanella, Firenze 1950, p. 8.

³² KANDLER 1845, p. 42.

³³ *I Dialoghi sull'antichità di Pola del 1600* in KANDLER 1845, p. 77.

codice un'allusione al nome dell'autore, ovvero Ardenti, attivo ai tempi del vescovo di Pola Cornelio Sozomeno (1605-1618)³⁴.

Tedeschi, però, oltre a riportare le notizie di Kandler, sostiene la sua tesi di un'origine polense adducendo che l'Istria, ricca di cave di pietra calcarea, ha dato i natali a illustri scultori quali Antonio e Lorenzo del Vescovo, Taddeo da Rovigno, Donato da Parenzo, Domenico da Capodistria e Luciano Laurana³⁵. L'argomentazione di Tedeschi si scontra col fatto che gli artisti menzionati risalgono al più presto al XV secolo, circa mille anni dopo la datazione da lui proposta per le colonne del ciborio. Studi più recenti, tuttavia, restituiscono un quadro complesso della scultura tardoantica in Istria, in questo senso non diverso da quello ravennate, dove sarebbero state presenti maestranze locali, maestranze costantinopolitane e materiali locali e d'importazione più o meno lavorati all'origine³⁶. Pola peraltro ebbe intensi rapporti con Ravenna, come prova il fatto che la chiesa di Santa Maria Formosa, oggi ridotta a rudere, fu fondata nel 546 o 547 dal vescovo di Ravenna Massimiano (498-556) nato a Pola³⁷.

Nel 1901 Adolfo Venturi, come vedremo, riprenderà l'idea di una provenienza da Santa Maria Formosa di Pola per le colonne del ciborio, soffermandosi sullo stile che presenta un senso del rilievo per lui assente in opere orientali come l'ambone di Salonicco, il che lo porta a pronunziarsi a favore di un'origine occidentale delle colonne. Questo stile "attardato" in forme più marcatamente ellenistiche apparterrebbe quindi a un centro di provincia, meno ricettivo delle novità metropolitane, come poteva essere Pola, ricca di monumenti antichi e legata anche artisticamente a Ravenna³⁸. Le idee di Venturi saranno accolte da Ormonde Maddock Dalton che nel 1911 pubblica un volume interamente dedicato all'arte bizantina. Lo studioso menziona le colonne del ciborio nel capitolo consacrato alla scultura, accogliendo pienamente l'origine polense intorno al VI secolo delle due colonne anteriori, pur ammettendo le similitudini iconografiche con opere siriane e egiziane, come suggerito da Strzygowski, Haseloff e Gabelentz, e pur affermando, allo stesso tempo, che le due colonne possano essere state portate dai Veneziani come bottino dall'Oriente³⁹.

2.3 L'affacciarsi della traccia siro-palestinese e ravennate

Adolfo Venturi consacrò alle colonne del ciborio numerose pagine del primo volume della *Storia dell'arte italiana* del 1901, dove vengono pubblicate per la prima volta 60 fotografie, due d'insieme e il resto di particolari delle colonne B e D, ritenute implicitamente tardoantiche⁴⁰. Anche per lo studioso modenese le iscrizioni sono state inserite in un secondo momento, come attestano le discrasie tra iconografia e *tituli* (in particolare, come vedremo, nelle scene che fanno riferimento a testi apocrifi come il Vangelo di Nicodemo), intuendo che i *tituli*

³⁴ ZORZANELLO 1950, p. 8.

³⁵ TEDESCHI 1886, pp. 242-243.

³⁶ Cfr. ŠONJE 1972, pp. 485-499; RUSSO 1991, che tratta di un complesso, quello dell'attuale basilica Eufrasiana di Parenzo risalente alla metà del VI secolo pp. 7-16; TIGLER 2013, pp. 63-77.

³⁷ AGNELLO, *Liber Pontificales Ecclesiae Ravennatis*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Longobardicarum et italicarum saec. VI-IX*, Hannoverae 1878, p. 329.

³⁸ VENTURI 1901, I, pp. 444-55.

³⁹ DALTON 1911, pp. 155-156.

⁴⁰ VENTURI 1901, pp. 444-55.

furono apposti quando ormai non si conosceva più il senso di quanto era raffigurato. Venturi conclude che i fusti anteriori (B e D) sono stati scolpiti nella prima metà del VI secolo, quando sono state introdotte, ma solo parzialmente secondo lo studioso, delle novità iconografiche collegate con la raffigurazione delle schiere angeliche a loro volta in rapporto con gli scritti dello Pseudo Dionigi, identificato con un filosofo alessandrino. Venturi – come Zorzi – trova significativa la precisione con la quale sono raffigurati determinati costumi, nessuno dei quali è ascrivibile a un'età successiva a quella paleocristiana, e oggetti come il lettuccio del paralitico o la mensa a ferro di cavallo, che Venturi associa ai sarcofagi ravennati, insieme al particolare delle mani velate nei re Magi, negli Angeli e negli Apostoli. Venturi segue Zorzi, quando nota che perfino l'arco che, impostandosi sul capitello, si piega in orizzontale, come lo vediamo nello spartito architettonico delle colonne del ciborio, è un particolare riscontrabile in Santa Sofia di Costantinopoli e in San Vitale a Ravenna, e perciò una caratteristica dell'architettura del VI secolo. Lo studioso conclude il suo breve intervento con un'acuta intuizione, ovvero che si tratta di un artista assimilabile a scultori di sarcofagi che, come si è visto, potevano essere attivi a Pola. Venturi si occupa delle colonne posteriori del ciborio nel volume dedicato all'arte romanica e uscito nel 1904, dove, a proposito di Venezia, avanza l'idea – come vedremo, poi ampliata da Demus – di una scultura veneziana romanica ispirata alla tarda Antichità, in particolare al V e VI secolo⁴¹, ipotesi di cui si troverebbe la conferma nell'architrave della Porta di Sant'Alipio, che ritiene eseguito dallo stesso artista che realizzò le due colonne posteriori del ciborio⁴². Venturi, che senz'altro conosceva il testo di Zorzi, non sembra quindi accogliere l'idea che l'architrave sia in realtà un assemblaggio di frammenti di un'opera tardoantica.

Nel 1903 esce il volume di Hans von der Gabelentz interamente dedicato alla scultura veneziana medievale. Il primo e più esteso capitolo tratta delle colonne del ciborio, in cui si trova, oltre alla descrizione di ogni scena e alla trascrizione di ogni *titulus*, un'approfondita analisi stilistica e iconografica, che lo inducono a concludere senza esitazioni che si tratta di quattro fusti scolpiti durante la tarda Antichità, più precisamente intorno alla fine del V o all'inizio del VI secolo⁴³. Secondo Gabelentz il rapporto stilistico con la Siria, a partire dai confronti con l'Evangelario di Rabbula alla Biblioteca Laurenziana di Firenze, con il codice di Rossano – come già suggerito da Haseloff – e con l'architettura siriana, per quel che riguarda il profilo degli archetti che incorniciano le scene, è più stretto che con i mosaici di Ravenna e con l'arte costantinopolitana. È segno di antichità anche il fatto che nella natività Maria è raffigurata seduta e non giacente sul materasso, come invece la vedremo nelle ampolle provenienti dalla Terrasanta nel Tesoro del Duomo di Monza e nella cattedra di Massimiano a Ravenna. Inoltre, nell'affrontare il problema della datazione, Gabelentz respinge l'idea che ci sia stato un consistente scarto temporale tra la realizzazione delle colonne B e D e delle colonne A e C, sia per il ricorso al *Protovangelo* di Giacomo nel caso della colonna A, tipico del mondo orientale, sia a causa della uniforme resa dei costumi. Infatti Gabelentz avanza una domanda piuttosto ovvia ma incisiva, ovvero quale artista medievale, veneziano o italiano, sarebbe stato in grado di effettuare una copia 'in stile' con una tale precisione archeologica? Per Gabelentz la differenza stilistica tra i capitellini delle colonne A e C e quelli delle colonne

⁴¹ VENTURI 1904, pp. 100-101.

⁴² VENTURI 1904, pp. 101-102.

⁴³ VON DER GABELENTZ 1903, pp. 1-61. Vedi anche la recensione di SWARZENSKI 1904, pp. 41-45.

B e D sarebbe quindi imputabile all'intervento di diversi artisti piuttosto che allo scarto cronologico tra una coppia e l'altra. Infine rifiuta l'ipotesi polense, in quanto le caratteristiche stilistiche individuate da Venturi sarebbero comuni a tutta la scultura tardoantica orientale.

Il dizionario di archeologia cristiana di Henri Leclercq alla voce *ciborium* menziona estesamente i fusti marciani, che data alla prima metà del VI secolo, ipotizzando la loro erezione nella basilica nel XII secolo⁴⁴. Ribadisce che le iscrizioni sarebbero state apposte successivamente, anche a causa delle discordanze con la parte figurata, in particolare a proposito della scena delle insegne che si piegano (D.IV.1), come già notato da de Waal. Inoltre Leclercq nota la precisione dei particolari che evocano una data alta, come il lettino del paralitico, il tavolo a sigma, le mani velate degli Angeli⁴⁵. Anche se non detto esplicitamente, il fatto che Leclercq si soffermi a descrivere soltanto le colonne B e D suggerisce che egli ritenesse solo queste due tardoantiche.

Nel 1914 esce il volume di Oskar Wulff sull'arte paleocristiana e bizantina, in cui le colonne del ciborio saranno trattate, sulla scia degli studiosi tedeschi, nella sezione dedicata alla scultura siro-palestinese, regione che secondo lui godette di un grande fioritura a partire dall'età constantiniana⁴⁶. Wulff vede un rapporto con le miniature siriane e suppone che le colonne siano state realizzate al più tardi nel V secolo e portate a Venezia con le crociate, mentre le iscrizioni, che non sempre coincidono con le raffigurazioni, sarebbero state incise nel XII secolo. Ammette, inoltre, che le colonne A e C possano essere state realizzate a Venezia. Wulff nota inoltre che le storie raffigurate sulle colonne non coincidono perfettamente con quelle scolpite sui sarcofagi, ma ciò non implicherebbe necessariamente che le scene siano state inventate di sana pianta. Se da una parte il ricorso agli apocrifi sarebbe la prova dell'origine siro-palestinese, dall'altra lo stile delle colonne sarebbe caratterizzato da una vistosa vivacità priva però di un profondo senso anatomico, in quanto le figure sono tarchiate e macrocefaliche. Per dimostrare l'antichità delle colonne anteriori Wulff propone dei confronti con opere tardoantiche, come la lastra con la Natività nella chiesa di Yabrud in Siria, i rilievi di Daniele nella fossa dei leoni, Abacuc e la mezza figura di un Angelo murati sulla facciata della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, e infine per il motivo delle nicchie Wulff propone il confronto con l'ambone di Salonicco nel Museo Archeologico di Istanbul.

L'interessamento per le colonne del ciborio, che ormai avevano catturato l'attenzione degli studiosi, prosegue nel 1915 con un corposo articolo di padre Giovanni Costantini, foriero di alcune novità, prima fra tutte l'attenta analisi delle fonti letterarie apocrife collegate alle raffigurazioni scolpite sui fusti, che si spinge un passo avanti rispetto al contributo di de Waal⁴⁷. Dopo un'accurata descrizione di ogni singola scena, Costantini, come Gabelentz, afferma con decisione la contemporaneità delle quattro colonne, eseguite sotto la guida di un dotto committente. Lo studioso spiega lo scarto stilistico, attribuendo a un artista ravennate l'esecuzione delle colonne B e D e a un artista greco le colonne A e C, pur ritenendole tutte e quattro databili al V secolo circa. Costantini nota la mancata coincidenza di alcune iscrizioni con le scene raffigurate e si domanda ammettendo che le colonne siano veneziane, per quale motivo un artista avrebbe riprodotto fedelmente qualcosa che non era in grado di

⁴⁴ LECLERCQ 1914, III, coll. 1598-1603, figg. 2922-2928.

⁴⁵ LECLERCQ 1914, col. 1602.

⁴⁶ WULFF 1914, vol. I, pp. 126-136.

⁴⁷ COSTANTINI 1915, pp. 8-17; 166-175; 235-243.

capire. Inoltre lo studioso nota argutamente che le colonne posteriori, ritenute medievali, sono più guaste di quelle anteriori. Costantini immagina che il committente avesse a suo servizio due artisti, uno greco, a cui consegnò testi come il *Protovangelo*, e uno latino o familiarizzato con l'Occidente, dove probabilmente aveva lavorato ai sarcofagi, recuperando così un'intuizione di Venturi. L'artista occidentale sarebbe già stato abituato a scolpire le scene che normalmente compaiono sui sarcofagi, come la risurrezione di Lazzaro o le nozze di Cana, mentre l'altro avrebbe dovuto inventare *ex-novo* delle scene tratte dagli apocrifi. Lo studioso, inoltre, immagina che le colonne siano state scolpite dopo la loro collocazione, poiché le due prime fasce a rilievo di ogni colonna gli sembrano di un rilievo meno profondo, come se l'artista avesse lavorato in una posizione più scomoda. Passando all'analisi delle iscrizioni, Costantini osserva che nelle stesse vi sono numerose abbreviazioni, per lo studioso segno di modernità, così come la presenza di onciali quali la E, la D, la G e la N (ma in realtà non c'è alcuna N onciale) che farebbero di queste delle iscrizioni "miste", come le vediamo nelle iscrizioni sepolcrali di Vitale Falier (1084-1096) e della dogaresa Felice Falier, moglie del doge Vitale Michiel I (1096-1102) l'una a destra e l'altra a sinistra di chi entra nel vestibolo della basilica. Secondo Costantini i criteri paleografici dimostrano con certezza che lo scrittore è uno solo; egli sospetta che i listelli non fossero in origine lisci ma avessero o un cordoncino o una decorazione a fogliette. Ritiene che le iscrizioni siano state aggiunte nel XII secolo, notando, peraltro (come prima Zorzi) che i listelli non sono regolari, in particolare nelle colonne anteriori. Nell'insieme Costantini vede una maggiore affinità stilistica con i sarcofagi ravennati, contraddicendo così l'ipotesi dell'origine orientale avanzata da Gabelentz, e propone un confronto con il sarcofago di San Barbaziano e con quello in San Francesco a Ravenna. Inoltre Costantini avverte che a Ravenna lavoravano sia artisti greci che latini e che in Sant'Apollinare Nuovo alla fine del V secolo veniva eseguito un ciclo musivo con le storie di Gesù molto simile a quello sulle colonne, dove Gesù compare sbarbato, mentre, secondo lo studioso, in Oriente prevarrebbe il tipo del Cristo vecchio e barbuto. La traccia ravennate fu riproposta anche in un contributo del 1922 di uno studioso tedesco, altrimenti sconosciuto, di cognome Priess il quale ipotizza che le colonne vengano dal mausoleo di Teodorico a Ravenna, dove avrebbero sostenuto un baldacchino. Crede di vedere tracce di fumo sui fusti, che interpreta come attestazioni di un incendio, da lui collegato in qualche modo alla *damnatio memoriae* subita da Teodorico⁴⁸. Si tratta di una teoria che non ebbe seguito, forse a causa del fatto che non solo non ci sono nel mausoleo tracce della presenza di un baldacchino, ma anche perché non c'è neanche – almeno a mia conoscenza – una sola attestazione dell'uso di baldacchini all'interno di mausolei.

Dalton ritorna quattordici anni dopo sulle colonne del ciborio nel suo *East Christian Art*, in cui adesso vede l'uso 'anatolico' di dividere lo spazio nel quale stanno interagendo i personaggi (una caratteristica che, come vedremo, Renato Polacco identificherà come tipicamente medievale). Adesso per Dalton lo stile è ellenistico e punterebbe verso Antiochia, mentre l'iconografia rifletterebbe i modi siro-palestinesi, anche se vi sarebbero ricordi tessalonicensi e ravennati nella disposizione delle figure⁴⁹.

Nel 1927 Pietro Toesca mise a fuoco la questione delle opere tardoantiche asportate

⁴⁸ PRIESS 1922, pp. 238-248.

⁴⁹ DALTON 1925, p.186.

dall'Oriente bizantino e portate a San Marco, raggruppando come tardoantichi e orientali sia il sarcofago Morosini che l'architrave della Porta di Sant'Alipio, così come le colonne del ciborio⁵⁰. Toesca sembra convinto dell'origine siriana delle colonne, e trova affinità nelle alte acconciature con un medaglione aureo di Teodorico, che gli fa datare le colonne tra V e VI secolo. Pensa che, sebbene eseguite da artisti diversi, le colonne siano tutte e quattro tardoantiche e vede nello stile più punti in comune con gli avori del V e VI secolo della Siria e dell'Egitto che con i sarcofagi ravennati.

Maria Giani Zaccarini pubblica nel 1933 un articolo che ben testimonia l'affermarsi delle opinioni finora sviluppate e divenute, possiamo dire, *vox populi*, e cioè la datazione al V o VI secolo per le quattro colonne, e una serie di confronti con opere ravennati come i sarcofagi di Isacio, l'arca di san Rinaldo e la cattedra di Massimiano. È ribadita l'idea di una provenienza dalla Siria o dall'Egitto, mentre l'autrice trova infruttuosi i confronti con opere occidentali, come col dittico di Boezio e Lampadio a Brescia, considerati 'inespressivi', o con il dittico Trivulzio a Milano⁵¹.

Nel 1940 ebbero luogo due interventi degli studiosi nordamericani Charles Percy Parkhurst e John Rupert Martin in un simposio tenutosi alla Frick Collection di New York⁵². I due studiosi accettano la datazione tardoantica per le colonne B e D e la datazione al XIII secolo per le colonne A e C. Parkhurst introduce una novità, ovvero l'idea che le parti inferiori delle colonne B e D siano opera di un artista diverso rispetto all'autore delle parti superiori. Si tratta di un'idea cui già accennava Costantini, che attribuiva la discrepanza stilistica fra le zone inferiori e superiori alla scomodità dell'artista nel momento dell'esecuzione. L'idea deve aver avuto un certo impatto su Charles Rufus Morey⁵³ e su Harold Willoughby⁵⁴, che accolgono, a distanza di anni, quanto esposto nel simposio del 1940. Willoughby però fa un passo avanti nel suo articolo dedicato al ciclo scultoreo vetero e neotestamentario rinvenuto nel *martyrion*, forse dedicato a santa Tecla, di Seleucia Pieria in Siria (oggi Turchia), databile a due fasi, una della fine del V e l'altra dell'inizio del VI secolo, quando la chiesa dovette essere ricostruita a causa di un terremoto. Lo studioso sottolinea che le lastre superstiti facevano parte di un ciclo forse ispirato alle scene raffigurate su un manoscritto e le confronta con le colonne del ciborio, un confronto che si rivela fallimentare soprattutto dal punto di vista stilistico. Per Willoughby le colonne furono portate a Venezia da Costantinopoli durante la quarta crociata – ed è il primo a dirlo esplicitamente –. La sua opinione è motivata dal fatto che le colonne presentano una serie di iconografie tipiche di luoghi geografici diversi – e forse in questa opinione si può vedere ancora il riflesso delle rigide categorizzazioni di Dalton – e rivelano l'intervento di due artisti nelle colonne anteriori: uno, quello che eseguì le quattro zone inferiori, rappresentante del cosiddetto stile alessandrino, e l'altro che eseguì le zone superiori un artista 'neo attico' di modi asiatici. Una tale commistura di stili sarebbe stata possibile, secondo lo studioso, soltanto a Costantinopoli dove furono richiamati artisti provenienti da tutto l'impero. Inoltre il confronto più calzante per la composizione a nicchiette con conchiglie è da trovarsi nel sarcofago di Liberio, conservato nel duomo di

⁵⁰ TOESCA 1927, vol. I, p. 166 e nota 39 a p. 290.

⁵¹ ZACCARINI 1933, 3, pp. 123-136.

⁵² Le relazioni dell'intervento sono state da me pubblicate nel 2017. VILLANO 2017, pp. 98-103.

⁵³ MOREY 1942, II ed. 1953.

⁵⁴ WILLOUGHBY 1950, 2, pp. 129-136

Ravenna, ma secondo lo studioso proveniente da Costantinopoli, e nell'ambone di Salonico, oggi al Museo Archeologico di Istanbul, pure esso di scuola costantinopolitana. Tuttavia le foto del ciclo di Seleucia Pieria pubblicate da Willoughby, metterebbero in guardia dalla teoria di un'origine siriana delle colonne veneziane così come secondo me non è stringente il confronto che lo studioso istituisce col *Codex Purpureus Rossanensis* da lui ritenuto siriano. Il basso rilievo delle lastre, quasi inciso, il carattere un po' *naïf* delle raffigurazioni hanno poco o niente da spartire con i profondi rilievi delle colonne del ciborio.

2.4 Richiami dall'Egitto

Arthur Haseloff portò a termine nel 1898 la sua fondamentale opera sul codice purpureo di Rossano⁵⁵, che lo studioso datò al VI secolo, dove non risparmiò numerosi confronti con le colonne del ciborio per quel che riguarda le iconografie, a cominciare dai particolari raffigurati nella scena di Cristo davanti a Pilato, o del rimorso di Giuda, in effetti simili alle miniature del codice⁵⁶. Lo studioso arrivò perfino a domandarsi se la somiglianza tra le iconografie del codice e quelle delle colonne non dipendesse dal loro comune 'carattere' bizantino, arrivando a ipotizzare una realizzazione non dopo il VI secolo⁵⁷. Inoltre Haseloff nota acutamente che la scena dell'ascensione di Cristo della colonna D ha molto in comune con l'architrave ligneo di al-Moallaqa oggi conservato nel Museo copto del Cairo, la cui datazione è ancora dibattuta (tra VI e IX secolo)⁵⁸. Si tratta in realtà di un'osservazione già appurata da Joseph Strzygowski che pensa che si tratti addirittura di due opere direttamente collegate⁵⁹. Haseloff, più prudentemente, si limita a constatare il rapporto con l'arte orientale, cogliendo soprattutto nella scena dell'ingresso di Cristo a Gerusalemme raffigurato sulla colonna D il rapporto più stretto con l'iconografia bizantina, e quindi con il *Codex Rossanensis*, senza per questo negare un'origine italiana in qualche zona di influsso bizantino come Ravenna⁶⁰.

Sergio Bettini accenna brevemente alle colonne del ciborio nel 1931, riconoscendole tutte e quattro come "l'opera più importante di tutta la scultura paleocristiana", ascrivibile al V secolo. Per quel che riguarda lo spartito architettonico, vi vede una forte affinità con i sarcofagi a colonne anatolici (e non romani) che sfoggiano il motivo della conchiglia chiusa in alto. Per quanto riguarda i caratteri stilistici, Bettini scorge somiglianze con una serie di opere d'arte secondo lui egiziane, ovvero il sarcofago porfiro di Elena proveniente da Tor Pignattara ai Musei Vaticani, il rilievo ligneo di Eshmunein in Egitto a Berlino, l'avorio con san Marco al Louvre e l'avorio del Tesoro della cattedrale di Treviri⁶¹.

⁵⁵ Conservato nel Museo Diocesano e del Codex, Rossano, databile al VI secolo, e secondo Guglielmo Cavallo, forse proveniente dalla Siria: CAVALLO 1992, pp. 10-13. Il codice purpureo, quindi di certa committenza imperiale, oggi frammentario, contiene l'intero Vangelo di Matteo e parte di quello di Marco ed è munito di quattordici miniature. Vedi A. CUTLER, *The End of Antiquity in two illuminated Manuscripts*, "Journal of Roman Archaeology", II (1989), pp. 401-409.

⁵⁶ HASELOFF 1898, pp. 10 e 76.

⁵⁷ HASELOFF 1898, p.128.

⁵⁸ HASELOFF 1898, p.129 e MAC COULL 1986, pp. 230-234.

⁵⁹ STRZYGOWSKI 1898, pp. 1-41, a pp. 21-22.

⁶⁰ HASELOFF 1898, p.129.

⁶¹ BETTINI 1944, vol. I, p. 31.

2.5 Weigand e Lucchesi Palli, l'ipotesi veneziana prende vigore

Il relativo accordo raggiunto dagli studiosi della prima metà del XX secolo che si sono occupati delle colonne del ciborio sulla datazione tardoantica delle due colonne anteriori soffrì un radicale colpo con l'intervento di Edmund Weigand al Convegno internazionale di studi bizantini del 1936, nel quale lo studioso espose una serie di argomentazioni per sostenere la datazione medievale e l'origine veneziana dei quattro fusti⁶². Il suo contributo parte dall'assunto che, se certi elementi iconografici puntano a una datazione intorno al V secolo, vi sarebbe, nel complesso, un profondo eclettismo iconografico che escluderebbe una zona determinata di produzione nella tarda Antichità. La presunta eterogeneità individuata da Weigand, però, è legata alle rigide classificazioni iconografiche effettuate da Baldwin Smith nel 1918⁶³, che catalogò l'arte tardoantica in base alle diverse iconografie che, secondo lo studioso, avrebbero fatto capo all'Egitto, alla Siria, all'Asia Minore, all'Italia e alla Provenza. La tassonomia di Baldwin Smith si scontra col fatto che, come oggi sappiamo, i centri di produzione dell'arte tardoantica furono tutt'altro che impermeabili alle influenze reciproche, come dimostrano, per esempio, i complessi problemi di attribuzione delle opere ravennati. Per questo motivo Weigand conclude che, almeno in un caso, alle iconografie di otto scene corrisponderebbero, secondo la classificazione di Smith, sei origini diverse. Weigand prosegue con altre argomentazioni che riguardano per esempio la forma dei copricapi, delle navi, degli edifici e di una serie di elementi, come vedremo nelle schede, che secondo lo studioso sarebbero di un'età successiva alla tarda Antichità. Un'importante novità introdotta da Weigand riguarda la successione di scene e la curiosa assenza di alcuni episodi fondamentali come il battesimo, la presentazione al tempio, la fuga in Egitto, Gesù fra i dottori e le tentazioni nel deserto, avvertendo acutamente che la sequenza non rispecchia né i Vangeli né il calendario liturgico. Per quanto riguarda il problema delle discordanze tra *tituli* e raffigurazioni scultoree, già avvertito da Gabelentz e Costantini, Weigand afferma che in realtà non ci sono vere e proprie discrepanze. Per provarlo ricorda che nel *Menologio* di Basilio II (Biblioteca Apostolica Vaticana ms gr. 1613) e nelle *Omèlie* di Giacomo Kokkinobaphos (conservate in due manoscritti nella Biblioteca Vaticana (ms gr. 1162) e nella Biblioteca Nazionale di Francia (gr. 1208)) le didascalie non coincidono con le immagini raffigurate. Per quel che riguarda le *Omèlie*, lo studioso ignora che le discrepanze sono presenti soltanto nella seconda versione del manoscritto, conservato nella Biblioteca Nazionale di Francia a Parigi (ms. Parisinus graecus 1208), e possono essere dovute al fatto che per questo manoscritto, di dimensioni inferiori a quello conservato nella Biblioteca Vaticana (ms. Vaticanus graecus 1162), forse hanno agito processi di adattamento al nuovo formato⁶⁴.

Per Weigand, malgrado il loro carattere antichizzante, che fa pensare alla dipendenza da modelli paleocristiani, le colonne sarebbero medievali, anche perché i panneggi dei personaggi raffigurati richiamerebbero quelli di una congerie di opere mediobizantine come il Salterio parigino (ms. gr. 139, Biblioteca Nazionale di Francia), i mosaici di Hosios Loukas, quelli di Daphni, le pitture altoromaniche di influsso bizantino di Regensburg in Baviera, i mosaici di San Marco (soprattutto per quel che riguarda il martirio di Giacobbe), ma anche il rilievo

⁶² WEIGAND 1940, pp. 440-451.

⁶³ BALDWIN SMITH 1918.

⁶⁴ LINARDOU 2004, pp. 199-218.

coll'esorcismo da parte di san Martino nella facciata del duomo di Lucca. Trattandosi di opere duecentesche, lo studioso è indotto a pensare alla metà del XIII secolo come momento di realizzazione delle colonne, secolo al quale Weigand attribuisce pure l'architrave del portale di Sant'Alipio, ribadendo la contemporaneità dei pezzi già avvertita da Toesca. Vedremo in seguito dettagliatamente le argomentazioni di taglio iconografico, ma già questa veloce successione di confronti da Daphni a Lucca mette in guardia sulla infondatezza dei confronti stilistici. Il prestigio accordato alla sua opinione, a causa del fatto che Weigand era già nel 1940 un bizantinista affermato, e, come vedremo, lo sviluppo delle sue idee da parte dell'allieva Elisabetta Lucchesi Palli, segneranno in profondità i successivi studi. Vale la pena di sottolineare che Weigand non presta alcuna attenzione alle iscrizioni né alla loro datazione, che finora era state concordemente ricondotta al XII secolo.

Sullo sfondo delle drammatiche vicende della seconda guerra mondiale, Elisabetta Lucchesi Palli riesce a pubblicare a Praga nel 1942 la prima monografia interamente dedicata al monumento marciano, o, più precisamente, all'iconografia della colonna D⁶⁵. Sulla scia tracciata pochi anni prima dal suo maestro, Lucchesi Palli punta a dimostrare il carattere medievale del ciborio di San Marco. Il suo studio, tuttora ritenuto fondamentale per i fautori della datazione medievale, per quanto minuzioso e curato, si scontra con alcune questioni metodologiche che finiscono per minare i presupposti della sua tesi. Primo fra tutti l'aver analizzato un solo fusto su quattro – forse una soluzione di ripiego a causa del conflitto bellico –, e per giunta quello che possiede alcune delle iconografie più stabili della Cristianità, ovvero le scene delle Passione. In secondo luogo, con la tesi della studiosa, viene a configurarsi più chiaramente il problema della correlazione delle colonne con le altre due opere di datazione oscillante tra la tarda Antichità e il Medioevo, cioè l'architrave del portale di Sant'Alipio e la tomba Morosini. La studiosa data l'architrave del portale in base alla forma dei capelli e alla stola che pende dalla spalla sinistra del diacono a destra, al XIII secolo, un attributo, secondo Lucchesi Palli, inesistente nella tarda Antichità⁶⁶. I termini di paragone più solidi per le colonne del ciborio sono dunque l'architrave della Porta di Sant'Alipio, il medaglione con la figura di un santo seduto della Collezione Estense al Kunsthistorisches Museum di Vienna, il sarcofago del Doge Marino Morosini (morto nel 1253) e due rilievi con Apostoli della facciata Nord di San Marco⁶⁷. Lucchesi Palli menziona le iscrizioni che ritiene simili a quelle della tomba Morosini e minimizza le discrepanze tra iscrizioni e raffigurazioni, che giudica esagerate dalla critica precedente, senza però giustificare la sua opinione. Per la studiosa la somiglianza con opere d'arte tardoantiche può spiegarsi con la vicinanza di Venezia a Ravenna e la ipotetica presenza di sarcofagi tardoantichi nella città lagunare, portati dai viaggi dei Veneziani⁶⁸.

2.6 Otto Demus e il Protorinascimento veneziano

La datazione duecentesca di Weigand e Lucchesi Palli avrà importanti ripercussioni

⁶⁵ LUCCHESI PALLI 1942.

⁶⁶ LUCCHESI PALLI 1942, pp. 153-155, nota 29. Cfr. TIGLER 1995¹, cat. 97, pp. 96-100.

⁶⁷ Vedi TIGLER 1995², cat. 31-32, pp. 46-47.

⁶⁸ LUCCHESI PALLI 1942, pp. 147-148.

nell'elaborazione del concetto di Protorinascimento veneziano da parte di Otto Demus a partire dal suo intervento nel prestigioso Convegno internazionale di studi alto medievali di Spoleto del 1952⁶⁹, dove lo studioso comincia a delineare la sua teoria. È innegabile – dice – che tra il tardo XIII e il XIV secolo Venezia abbia espresso una chiara tendenza antichizzante, a partire dal mito di fondazione nel 421 (anno della sconfitta di Attila) che fa la sua apparizione a cavallo tra quei secoli. Ed è dello stesso giro di anni la leggenda secondo la quale san Marco avrebbe avuto una premonizione che il suo corpo avrebbe trovato definitiva dimora nella città lagunare. Miti nati dalla volontà politica di attribuire a Venezia un'origine apostolica nel momento della sua maggiore espansione come potenza mediterranea. Insieme a queste testimonianze letterarie anche l'arte, secondo Demus, avrebbe avuto il suo ruolo nella costruzione del prestigio politico lagunare, in primo luogo con il modello architettonico della stessa San Marco ispirata all'architettura costantinopolitana di età giustiniana, ovvero alla chiesa dei Santi Apostoli. Di ispirazione tardoantica sarebbe anche il ciclo musivo della cupoletta della Genesi, dipendente, come dimostrato da Jakob Tikkanen nel 1888, da un manoscritto tardoantico, la Genesi Cotton, conservata nella British Library di Londra⁷⁰. Per quel che riguarda le arti plastiche, oltre ad accogliere le datazioni di Weigand e Lucchesi Palli, Demus sospetta che il rilievo della *Traditio Legis* nel Tesoro di San Marco sia una copia da un modello tardoantico. È interessante notare l'insistenza di Demus in questo primo intervento sull'uso politico dell'arte e sull'idea che Venezia abbia cercato attraverso un'articolata strategia propagandistica di affrancarsi dal ruolo di colonia bizantina. Venezia, dunque, non avrebbe scelto l'Antichità classica come modello, poiché già sfruttata da Federico II, e nemmeno avrebbe cercato di imitare il modello bizantino dal quale, appunto, cercava di liberarsi.

Nell'articolo uscito nel 1955 Demus formula con più precisione la sua teoria, in cui si collegano i riflessi delle idee che Erwin Panofsky andava elaborando, in quanto paragona il Protorinascimento veneziano alla *Renovatio imperii* di Giustiniano, di Carlomagno, degli Ottoni e di Federico II⁷¹. Per Demus Venezia scopre Bisanzio solo a partire dalla quarta crociata e con l'arrivo del bottino ottenuto col saccheggio di Costantinopoli. Grazie a questo processo iniziato nel 1204 gli artisti avrebbero in un primo momento reimpiegato il bottino, poi lo avrebbero ingenuamente imitato e infine sarebbero giunti a un uso consapevole e libero dei modelli. Tale processo sarebbe esemplificato dalle sculture della facciata della basilica: l'Ercole col cinghiale, San Demetrio e l'arcangelo Gabriele sarebbero opere d'importazione da Costantinopoli e Ercole con la cerva, San Giorgio e la Madonna orante opere veneziane di imitazione. Quindi da un primo goffo tentativo, quello del Maestro di Ercole, si giungerebbe alla perfezione della Madonna orante. Demus trova un processo evolutivo parallelo nei mosaici, in quanto le cupole del presbiterio sarebbero state decorate da maestri greci nel XII secolo, mentre sarebbero successivamente intervenuti artisti "quasi romanici" nella cupola della Pentecoste. L'arte veneziana del Duecento non è, però, secondo Demus, immune all'influsso occidentale non solo della scuola antelamica, attiva intorno agli anni Trenta del secolo, ma anche di altre correnti d'oltralpe, come esemplificato dall'uso dello *Zackenstil* nel rilievo d'Ercole con la cerva.

⁶⁹ DEMUS 1953, pp.181-187.

⁷⁰ TIKKANEN 1889.

⁷¹ DEMUS 1955, pp. 109-126.

Venezia, quindi, avrebbe forgiato il suo passato per trasmettere l'idea di una predestinazione al patronato di San Marco attraverso la creazione di falsi in stile, come l'architrave della Porta di Sant'Alipio, il sarcofago Morosini, le due figure sopra la Porta dei Fiori, l'anomala *Traditio* della cappella delle reliquie, tre o quattro fronti di sarcofagi col Cristo troneggiante portato dagli Angeli, il rilievo pseudo-paleocristiano della natività nella Cappella Zen⁷². A questi esempi si aggiunsero alla fine del Duecento e nel Trecento ancora molti sarcofagi, fra i quali anche alcuni nel chiostro della chiesa del Santo a Padova, considerati fino a poco tempo prima "pasticci" da lastre autentiche di sarcofagi paleocristiani e bizantini e che in verità sarebbero d'imitazione. Nel 1960 Demus approfondisce la sua teoria ed estende il fenomeno del Protorinascimento alla concezione stessa della facciata della basilica, costruita con largo uso di materiale di spoglio⁷³. Inoltre Demus introduce l'idea – che complicherà ulteriormente il panorama – che le opere di difficile datazione possano essere pezzi di spoglio rilavorati nel XIII secolo. Infatti, per quanto riguarda le colonne del ciborio, Demus sostiene adesso che esse siano quanto meno state rilavorate in epoca medievale, cosa che spiegherebbe la commistione tra dettagli tardomedievali e tardoantichi, e tra motivi orientali e occidentali, salvo poi riaffermare con decisione nelle righe seguenti la datazione al XIII secolo, soprattutto in base al confronto con gli Evangelisti seduti sopra al tetto del ciborio, un'idea che sarà ripresa in tempi recenti da Fulvio Zoliani. Demus spiega che, sebbene ci siano state in tutta la storia veneziana correnti arcaizzanti, il vero e proprio Protorinascimento avrebbe avuto luogo a partire dal 1240 circa come conseguenza dell'idea di *Renovatio* sorta dalla fondazione dell'Impero latino di Oriente nel 1204. Il divario cronologico tra il 1204 e il 1240 potrebbe essere dovuto ai conflitti con Federico II oppure al fatto che subito dopo la conquista di Costantinopoli la città lagunare sarebbe stata inondata da artisti bizantini. Verso il 1240 tali artisti erano forse partiti o morti lasciando un vuoto che poteva solo essere riempito con il lavoro di artisti in armonia con le idee di *Renovatio*, troncate, però, negli anni Settanta, quando Venezia avrebbe ristabilito i rapporti commerciali e diplomatici con Bisanzio dopo la sconfitta del 1261, e quando il panorama artistico della città sarebbe di nuovo stato imbevuto di arte bizantina, come dimostrerebbero le opere del Maestro di Ercole. Al volgere del secolo, invece, avrebbe avuto la meglio la riscoperta dell'Antichità classica. La spiegazione che fornisce Demus del fatto che a Venezia non vi fu mai un artista confrontabile con Nicola Pisano è perché le opere alle quale si ispirarono gli artisti veneziani erano opere di piccolo taglio e appartenenti alla tarda Antichità. L'arte monumentale non è mai stata sotto gli occhi dei Veneziani, per cui essi produssero soltanto opere di piccolo taglio. Nel contributo del 1966 l'idea dell'immigrazione di artisti bizantini nella città lagunare è tramontata: Demus si accorge non solo della difficoltà di reperire opere scultoree monumentali a Bisanzio, ma anche del fatto che la presenza di artisti bizantini a Venezia durante gli anni dell'Impero latino di Oriente era poco probabile in quanto i Greci erano di fatti i nemici⁷⁴. L'influenza,

⁷² Suggestiva la lettura di Guido Tigler che vede nella ricerca ossessiva delle rinascenze e protorinascenze della storiografia tedesca e americana degli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento, un riflesso del trauma subito dalle ideologie contemporanee in cui l'arte aveva avuto un dichiarato ruolo propagandistico. Il contributo dello studioso, inoltre, apporta nuovi elementi di analisi sui materiali asportati da Costantinopoli dai Veneziani durante gli anni del Regno Latino di Oriente. TIGLER 2019², vol. I, pp. 131-143, a p. 131.

⁷³ DEMUS 1960, pp. 100-105 e 165-183.

⁷⁴ DEMUS 1966, pp. 141-158.

dunque, sarebbe avvenuta solo attraverso i modelli. In questa fase Demus accoglie la datazione tardoantica del sarcofago Morosini sostenuta nel 1954 da Carlo Anti, accetta che l'architrave del portale di Sant'Alipio sia del V secolo, anche se lo pensa rilavorato nel Duecento, e lascia aperto il dubbio sulle colonne del ciborio. Si ha come la sensazione che in questi anni sia avvenuta una sorta di ridimensionamento di tutta la teoria del Protorinascimento da parte del proprio autore: “[...] il Protorinascimento è una realtà storica, anche se dovesse trattarsi di un fenomeno che appartiene più alla storia del gusto che alla storia dell’arte”⁷⁵. Dallo scritto uscito nel 1979 (ma tradotto all’italiano nel 1995), infatti, si evince che Demus accetta la datazione “protobizantina” per l’architrave della Porta di Sant’Alipio che ritiene rielaborato per adattarlo al nuovo contesto. Infatti le parti che lo compongono si presentano assemblate in modo del tutto incoerente e hanno, secondo lo studioso, la mera funzione di trofeo e di evocazione di un’origine apostolica della città⁷⁶.

Nel 1984 l’idea che le colonne del ciborio di San Marco siano un’opera veneziana del XIII secolo sembra essere definitivamente tramontata per Demus, il quale afferma che il ciclo musivo del transetto della basilica dedicato alla Vergine non è stato ispirato al ciclo delle colonne, le quali sembrano essere “arrivate” a Venezia solo dopo il completamento dei mosaici⁷⁷. Il successo, soprattutto negli anni Sessanta, della teoria di Demus, è riflesso in un articolo di Étienne Coche de la Ferté su due cammei dalla chiara iconografia tardoantica, che l’autore identifica come veneziani, col Cristo in trono tra due Angeli/Vittorie alate⁷⁸.

2.7 L’architrave del portale di Sant’Alipio, la tomba Morosini e l’iconografia della colonna A

Intorno alla metà del XX secolo la questione della datazione delle colonne del ciborio sembra incentrarsi, come dicevo, intorno al problema di un gruppo di sculture costituito dalla tomba Morosini e dall’architrave della Porta di sant’Alipio. Già Zorzi e altri avevano individuato il carattere tardoantico di queste ultime due opere, mentre Weigand e Lucchesi Palli avevano sostenuto, in base all’iscrizione della tomba, il loro carattere duecentesco. Nel 1954 Carlo Anti, un archeologo, pubblicherà un breve articolo in cui concentrerà la sua attenzione esclusivamente sulla tomba Morosini⁷⁹. Anti dimostra in modo irrefutabile che il sarcofago è costituito da pezzi di riuso, che si tratta quindi di un *pastiche* di pezzi tardoantichi di materiale diverso, di varia provenienza, incorniciati da una modanatura duecentesca. Il lato destro della cassa è costituito da una curiosa mensa d’altare con una coppa centrale incorporata, un raro oggetto liturgico databile al V secolo. La lastra centrale sopra la quale risulta l’iscrizione, ottenuta in seguito alla levigazione del listello che originariamente conteneva una decorazione visibile dal piccolo lacerto destro, è confrontabile col sarcofago della *Traditio Legis* conservato al Museo Nazionale di Ravenna. In entrambe le opere il personaggio femminile compare abbigliato di una lunga tunica che forma un piegone verticale

⁷⁵ DEMUS 1966, p. 144.

⁷⁶ DEMUS 1979, pp. 1-16 e DEMUS 1995, pp. 12-23, a p. 15.

⁷⁷ DEMUS 1984, 4 voll, I, p. 139.

⁷⁸ COCHE DE LA FERTÉ 1960, pp. 257-280.

⁷⁹ ANTI 1954, pp. 17-21. Cfr. PINCUS 2000, pp. 38-58 che, imbevuta ancora nelle teorie di Demus e senza confutare Anti, data la tomba Morosini al XIII secolo.

tra le gambe – un vezzo stilistico che vediamo anche sulla colonna A del ciborio – che per il resto, sebbene vi sia una parentela cronologica e stilistica, non è perfettamente stringente, essendo l'opera ravennate di maggiore qualità.

Negli anni in cui Demus lavorava alla sua teoria del Protorinascimento veneziano, Jacqueline Lafontaine-Dosogne era impegnata nella sua tesi di dottorato, pubblicata nel 1964, che tutt'ora rappresenta una pietra miliare per lo studio dell'iconografia dell'infanzia della Vergine. La studiosa belga si avvale della colonna A del ciborio – tra altre opere – per effettuare la sua analisi, giungendo alla conclusione che, se non l'esecuzione, quantomeno l'iconografia della stessa è decisamente preiconoclasta e orientalizzante, e risalente quindi a una data intorno al VI secolo⁸⁰. Ricordiamo che la colonna A fino a questo momento era stata per di più, insieme alla C, considerata duecentesca.

Nonostante i contributi di Anti e di Lafontaine-Dosogne che tangenzialmente puntarono a una datazione delle colonne alla tarda Antichità, il successo riscosso dalla tesi di Weigand, Lucchesi Palli e Demus si riflette ancora nel volume di Erich Hubala su Venezia, dove nel capitolo dedicato a San Marco viene di nuovo ribadita la datazione duecentesca⁸¹. Lo studioso suggerisce inoltre che l'artista che le ha eseguite avesse più familiarità con le opere di piccolo taglio come gli avori che con le opere monumentali.

Vent'anni dopo, nel 1985, in un volume uscito in onore di Hubala stesso, Martin Gosebruch compie una dettagliata analisi dell'architrave della Porta di Sant'Alipio, giungendo alla conclusione – com'era già stato intuito in passato – che si tratti di un'opera tardoantica riadattata alla funzione di architrave, suggerendo quindi fra le righe e cautamente che anche le colonne del ciborio siano di età tardoantica⁸².

Negli anni Ottanta gli studiosi tedeschi proseguono le loro riflessioni a proposito dell'arte medievale veneziana con ricerche come quella di Hans-Michael Herzog; che dimostra definitivamente che l'architrave di Sant'Alipio è tutto di spoglio. Il suo studio, che prende in considerazione le opere tardoantiche ritenute medievali, finì per minare le basi della teoria del Protorinascimento veneziano⁸³. Dal punto di vista concettuale la sua critica si appoggiava su due argomentazioni: da una parte l'ipotesi della cosciente scelta politica della repubblica veneziana di usare l'arte tardoantica come evocazione di una presunta origine apostolica implicherebbe poco plausibilmente che nel XIII secolo si fosse in grado di distinguere con precisione l'arte tardoantica da quella classica; dall'altra il richiamo alla brillante scoperta di Panofsky secondo la quale il Rinascimento italiano del Quattrocento, a differenza delle altre rinascenze, si caratterizzò per la consapevolezza e lo sguardo nostalgico su un'Antichità classica sentita come definitivamente tramontata. Questa considerazione, da Panofsky a Demus, apre l'immenso baratro del rapporto tra l'arte medievale e l'Antichità che sembra, invece, configurarsi più nei termini di continuità che di rottura, più nei termini di disponibilità dei modelli che nella ricerca cosciente del richiamo a un passato ideale. In fondo il Protorinascimento veneziano si limiterebbe – a differenza della vicina Padova che nel XIV secolo attraversava un momento di forte evocazione del passato soprattutto nel campo delle lettere – al riuso di materiale di spoglio, all'invenzione di una mitologia di fondazione

⁸⁰ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964¹, vol. III, pp. 213-219; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 35.

⁸¹ HUBALA 1974, pp. 119-120.

⁸² GOSEBRUCH 1985, pp. 15-20.

⁸³ HERZOG 1986.

e all'imitazione di alcuni motivi di origine antica ma anche bizantina, come quello delle Vittorie alate che innalzano il trono del Cristo nella fronte della tomba del Doge Ranieri Zeno (1253-1268) in Santi Giovanni e Paolo.

Per quanto riguarda il problema delle colonne del ciborio, Herzog riconosce che per dare un giudizio definitivo sia necessario uno studio approfondito dei quattro fusti, cosa non compiuta interamente da Lucchesi-Palli, oltre al fatto che secondo lo studioso i confronti da lei presentati con la Tomba Morosini e l'architrave della Porta di Sant'Alipio non sarebbero poi stilisticamente così stringenti: la figura umana sarebbe più rigida e schematica rispetto a quelle del ciborio che invece presentano una grande vivacità. Pertanto la somiglianza con l'architrave della Porta di Sant'Alipio e la Tomba del Doge Morosini risiederebbe soltanto nella generica vicinanza cronologica.

2.8 Nuove argomentazioni per una datazione duecentesca

Renato Polacco, che pare non essere stato a conoscenza delle obiezioni di Herzog, affronta il problema delle colonne del ciborio per la prima volta nel 1987, accogliendo senza riserve la tesi di Demus sul Protorinascimento e datando quindi al XIII secolo i quattro fusti. Secondo Polacco, che raccoglie le idee di Lucchesi Palli, le scene dell'*Anastasis*, dell'ascensione e altre ancora – che non definisce – sarebbero ricorrenti nella produzione medievale e non in quella paleocristiana. Polacco introduce poi delle motivazioni di tipo compositivo per quel che riguarda lo spartito architettonico ideato per le quattro colonne. I tre listelli che conformano gli archetti di ogni nicchietta, di cui quello centrale di larghezza doppia rispetto a quelli laterali, non avrebbero alcun rapporto con quelli dell'ambone di Salonico ma sarebbero imparentati con le fettucce tripartite bizantine; i capitellini, per lo studioso, non avrebbero niente a che fare con quelli di ordine classico, e infine il rapporto fondo-figura dimostrerebbe rispetto all'opera tessalonicense una sensibilità del tutto diversa. Infatti, per Polacco, la figura nella scultura paleocristiana è sempre unica e si presenta su un ampio sfondo avulso dalla contestualizzazione spazio-temporale. Questo presunto fraintendimento dello spartito architettonico tardoantico sarebbe per Polacco il segno di una realizzazione medievale. Lo studioso sembra avere in mente i sarcofagi conservati a Ravenna, dove effettivamente le figure sono disposte all'interno di ampie nicchiette, anche se l'affermazione perentoria sul rapporto fondo/figura estesa a tutta la produzione paleocristiana si scontra con noti esempi orientali come quello del gruppo di sarcofagi del tipo Sidamara (Anatolia), prodotti tra il II e il IV secolo d.C., oppure con opere come il sarcofago delle Muse conservato nel Museo Nazionale di Palazzo Massimo alle Terme (databile tra il 280-290), o ancora con il sarcofago della *Traditio Legis* del Museo Pio Cristiano databile al IV secolo, ma anche con oggetti in avorio di piccola taglia, come i dittici consolari, dove spesso la figura umana è sovrapposta allo sfondo architettonico, o la pisside eburnea del Bode Museum, dove i personaggi si muovono davanti a una serie di archetti tripartiti incisi, la cui fettuccia centrale è più larga di quelle laterali.

Cadute le ipotesi di datazione alta per l'architrave della Porta di Sant'Alipio e per la tomba Morosini – opere che Polacco non menziona –, lo studioso trova dei confronti, per quel che riguarda le proporzioni anatomiche, con i Profeti duecenteschi della Cappella Zen con il rilievo della *Traditio Legis* del Tesoro di San Marco per quel che riguarda il trattamento dei panneggi nelle colonne B e D. Polacco ipotizza quindi una realizzazione delle colonne intorno al 1209, quando sono stati avviati nuovi lavori intorno alla Pala d'Oro da parte

del Doge Pietro Ziani (1205-1229), dal momento che vede delle affinità nella struttura compositiva a nicchie con gli smalti della Pala. Infine quattro Evangelisti agli angoli del ciborio, per lo studioso contemporanei ai fusti, farebbero parte di un'unità semantica volta a esprimere la sacra Parola illustrata sulle quattro colonne. Questi concetti verranno ribaditi nel suo contributo del 1991, dove comparirà l'idea del rapporto tra maestro e allievo per giustificare le differenze stilistiche tra le due coppie di fusti⁸⁴.

Come vedremo nel dettaglio nelle schede (B.II.1 e B.III.1), l'analisi dell'iconografia dei Magi della colonna B indusse il bizantinista Rainer Warland ad accogliere la datazione – almeno per la colonna B – al XIII secolo proposta da Weigand, Lucchesi-Palli, Demus e in tempi recenti da Polacco⁸⁵.

Nell'anno 2000 esce una versione condensata – ma in italiano – della corposa tesi di dottorato di Thomas Weigel, dove vengono esposti brevemente i temi già da lui pubblicati nel 1997⁸⁶. Nello stesso anno vedrà la luce, con qualche ritardo, la recensione del libro di Weigel da parte di Rainer Warland, che non gli risparmiò dure critiche, sia dal punto di vista della forma, che a Warland sembra inutilmente perentoria, che del metodo⁸⁷. Warland minimizza la questione dello stato materiale delle colonne, su cui aveva riflettuto Weigel, e anche il problema delle discrepanze tra testo e immagini. Dal punto di vista metodologico la critica più grave riguarda la scelta di un campione di scene anziché una meticolosa disamina di ogni scena, e quindi anche del loro ordine. Vengono infine attaccate le analisi di Weigel di alcune scene come la Presentazione di Maria al Tempio, l'invito alle nozze di Cana e la scena dei Magi e infine viene avanzata l'idea che la presenza della stella sopra la testa di Maria nella colonna B sia un tratto tipicamente medievale, in quanto l'epiteto "stella maris" avrebbe fatto la sua comparizione soltanto nel 1156/70 nell'iscrizione del lamapadario del Barbarossa conservato nella Cappella Palatina di Aquisgrana⁸⁸.

Nel 2007 Thomas Weigel si esprime di nuovo sulle colonne del ciborio, ribadendo brevemente le argomentazioni esposte nella sua tesi di dottorato e cogliendo l'occasione per rispondere alle critiche di Warland⁸⁹. Weigel legge nella critica di Warland un intento distruttivo – invero avvertibile da qualunque lettore – nel quale alla pesante demolizione non corrisponde né una solida confutazione né una proposta alternativa sostenuta da elementi nuovi. E infatti sulla questione della presenza della stella sopra la testa di Maria Weigel argomenta che la prima attestazione dell'epiteto "stella maris" non risale al tempo di Barbarossa ma è già presente in Girolamo (PL 23, 886) e in Isidoro da Siviglia come spiegazione del nome ebraico (PL 82, 289), oltre al fatto che la stella compare anche in opere d'arte d'influsso bizantino del VI secolo come la scena di annunciazione in un avorio conservato al museo Puškin di Mosca e in una Madonna orante di un'ampolla di Terrasanta a Bobbio.

Renato Polacco ritorna sulle colonne del ciborio nel 2003 con un articolo che avrà un forte impatto sugli studiosi italiani fino ad oggi, dove di nuovo, decaduti i confronti di Weigand e Lucchesi Palli con il sarcofago Morosini e l'architrave della Porta di Sant'Alipio, lo studioso si

⁸⁴ POLACCO 1991, pp. 132-133.

⁸⁵ WARLAND 1993, pp. 173-182.

⁸⁶ WEIGEL 2000.

⁸⁷ WARLAND 2000, pp. 248-251.

⁸⁸ WARLAND 2000, p. 251.

⁸⁹ WEIGEL 2007, pp. 10-22.

sforzerà di trovare argomentazioni a favore di una datazione medievale in altri elementi come il rapporto fondo/figura, la presenza dei tre listelli sopra gli archetti, la forma dei capitellini e la presenza delle iscrizioni, che costituirebbero “un elemento imprescindibile nell’impaginazione scenica di ciascun tema raffigurato” e pertanto sarebbero nate contemporaneamente alle parti scolpite⁹⁰. Per dimostrare questo ultimo assunto Polacco afferma di aver realizzato una ricostruzione al computer, che purtroppo non pubblica, dalla quale emergerebbe che senza le iscrizioni “l’equilibrio figurativo risulta gravemente compromesso”. Polacco liquida in poche parole la tesi di Weigel opponendo alle argomentazioni sullo stato materiale delle colonne, in cui lo studioso tedesco vede i segni di deterioramento tipici del materiale di spoglio (la mancanza di imoscapo, le scheggiature nell’estremità superiore dell’astragalo e alcune iscrizioni incise sopra le scheggiature), l’idea che i danni potrebbero essere la conseguenza dei numerosi incendi e crolli che interessarono la zona del presbiterio di San Marco – come per esempio l’incendio del 1419 – e che le iscrizioni che corrono sopra le scheggiature potrebbero essere semplicemente l’intervento di un restauratore. Per quanto riguarda la presenza dell’agnello al posto del crocifisso Polacco nota che il divieto del canone 82 del concilio in Trullo del 692, nel quale si afferma il divieto di raffigurare l’agnello al posto di Cristo (argomentazione che era servita a Weigel come *terminus ante quem*), non è stato rispettato, come dimostrerebbe l’agnello raffigurato nel mosaico della volta della cappella absidale della chiesa di Santa Maria Assunta di Torcello e il mosaico della volta della chiesa dei santi Cornelio e Cipriano di Murano del 1109 ora a Postdam, insieme ad altri esempi extralagunari. Tuttavia lo studioso non ha considerato che il divieto espresso dal concilio non riguardava la raffigurazione dell’*agnus Dei* in quanto tale ma la sua raffigurazione sulla croce. Polacco conclude il suo articolo riproponendo una datazione intorno al 1209 e un confronto con i Profeti della Cappella Zen per via delle teste voluminose, ma sembra non notare la sostanziale differenza stilistica tra le figure del ciborio, che si muovono con estrema libertà nello spazio, e l’aspetto colonnare dei corpi delle statue dei Profeti. Non vi è nell’intervento di Polacco alcun commento sulle conclusioni a cui era giunta Jacqueline Lafontaine-Dosogne.

Fulvio Zuliani ha pubblicato nel 2015 un articolo sugli Evangelisti duecenteschi sopra al tetto del ciborio (vedi capitolo Contesto). Nella sua impostazione teorica rispetto alla scultura del Duecento e al problema della datazione dei fusti, Zuliani si mostra fedele alla teoria sul Protorinascimento veneziano, riproponendo ancora una volta una datazione duecentesca e quindi un’esecuzione ‘in stile’ delle colonne. Come nell’articolo di Renato Polacco, le argomentazioni esposte nella corposa tesi di dottorato di Thomas Weigel – peraltro citata erroneamente – vengono ridotte a una sola, sempre la stessa, quella riguardante la scheggiatura dell’imoscapo della colonna A che, certamente, da sola non dimostra né un’esecuzione nella tarda Antichità né un’origine costantinopolitana. Zuliani giunge però a una datazione solo attraverso argomentazioni stilistiche. Lo studioso mette in relazione la capacità di imitare il linguaggio tardoantico con la presunta presenza in laguna di artisti educati nei cantieri gotici d’Oltralpe della fine del XII secolo⁹¹. Per Zuliani, quindi, l’autore delle colonne e degli Evangelisti sarebbe uno scultore formatosi in seno alle esperienze borgognoni e della Champagne della fine del XII secolo che avrebbe lavorato a Padova, al portale della chiesa di Santa Giustina, entro il 1220 e nel cantiere marciano, elaborando così la versione veneziana del cosiddetto stile 1200. L’esperienza del ciborio sarebbe stata raccolta dagli autori della

⁹⁰ POLACCO 2003, pp. 134-137.

⁹¹ ZULIANI 2015, p. 22.

Traditio del Tesoro e dei Profeti della Cappella Zen, come già aveva sostenuto Polacco⁹², e nelle sculture del portale maggiore di San Marco alla metà del secolo⁹³.

2.9 Nuove argomentazioni per una datazione paleocristiana

Nel 1995 Guido Tigler si esprime due volte a proposito delle colonne del ciborio, la prima nella sua tesi di dottorato dedicata al portale maggiore della basilica di San Marco⁹⁴, dove si mostra propenso a una datazione tardoantica dei fusti marciari, e la seconda nella scheda relativa al portale di Sant'Alipio, che data interamente all'età paleocristiana ritenendolo assemblato soprattutto da frammenti di un ambone costantinopolitano, dove cautamente rimane in attesa di ulteriori approfondimenti pur concordando con Herzog sulla necessità di ridimensionare la teoria sul Protorinascimento, e sulla rilavorazione di pezzi antichi avanzata da Demus⁹⁵.

Un anno dopo, nel 1996 Jacqueline Lafontaine-Dosogne ritorna sulle rappresentazioni della vita della Vergine a San Marco e quindi sulla colonna A del ciborio. In quest'occasione vi è una più netta presa di posizione per una datazione delle sculture al VI secolo sulla base di considerazioni iconografiche e del rapporto con le fonti letterarie, concludendo, a proposito delle iscrizioni, che fossero state eseguite da un latino che non conosceva il ciclo bizantino ispirato al *Protovangelo* di Giacomo⁹⁶. Eppure, la studiosa, convinta di una datazione tardoantica per l'iconografia, rimane incerta sulla data di esecuzione delle colonne del ciborio⁹⁷. Per quanto riguarda il ciclo musivo con le storie di Maria del transetto di San Marco, conclude che se le colonne riproducono un'iconografia prettamente tardoantica, i mosaici sarebbero stati ispirati da una fonte mediobizantina (della seconda metà dell'XI secolo o della prima metà del XII)⁹⁸.

Più di cinquanta anni dopo la prima monografia dedicata alle colonne del ciborio, comparirà nel 1997 la tesi di dottorato di Thomas Weigel, allievo di Martin Gosebruch che, come abbiamo visto aveva lavorato sull'architrave della Porta di Sant'Alipio. Il libro si apre con una meticolosa fortuna critica in cui si analizzano puntualmente gli scritti di Weigand, Demus, Lucchesi-Palli e Polacco. Oltre a soffermarsi sui problemi intorno al rapporto testo e immagine e una scena (C.VII.2) che lo studioso identifica come tipica della sfera imperiale – e quindi incompatibile con il clima repubblicano della Serenissima – Weigel fa un preciso

⁹² POLACCO 2003.

⁹³ Cfr. GEYMONAT 2009, pp. 90-91.

⁹⁴ TIGLER 1995, pp. 533-536.

⁹⁵ TIGLER 1995², p. 99.

⁹⁶ LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, pp. 343-369, a p. 351.

⁹⁷ LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 356.

⁹⁸ Lafontaine-Dosogne 1996, p. 364. Non sono molto convinta della necessità di richiamare un manoscritto miniato del *Protovangelo* di Giacomo per giustificare le iconografie dei mosaici medievali del transetto con le storie di Maria, essendo tutti i particolari apocrifi comunque presenti nello Pseudo-Matteo. Sembra più probabile invece che i mosaicisti barocchi che hanno rifatto i mosaici del transetto Sud fossero a conoscenza dell'apocrifo tradotto per la prima volta, come vedremo, nel 1555.

resoconto dello stato materiale delle quattro colonne che gli consente di constatare il loro carattere di materiale di spoglio. Weigel ritorna ancora sull'argomento nel 2015, quando afferma che il ciborio nel suo insieme sarebbe stato costruito probabilmente nella prima metà del Duecento, dopo il terremoto del 1222, pur sostenendo ancora la datazione delle colonne al primo o secondo quarto del VI secolo. Per spiegare il divario stilistico tra le due coppie di colonne lo studioso avanza l'idea che le due colonne anteriori, B e D, siano state eseguite da un maestro costantinopolitano, mentre le colonne A e C sarebbero state eseguite da un suo allievo meno dotato. Per Weigel inoltre il confronto stilistico con il rocchio di colonna del Museo Archeologico di Istanbul è talmente stringente da indurlo a supporre che entrambe le opere provengano da una stessa bottega, mentre data le iscrizioni all'epoca del reimpiego dei fusti, quindi nella prima metà del XIII secolo, poiché vi vede delle affinità con le iscrizioni dei mosaici della cupola della Genesi nel narcece occidentale di San Marco datato da Demus al 1215/1225 circa⁹⁹.

Recentemente Guido Tigler si è occupato della questione degli *spolia* e i trofei veneziani della quarta crociata. Oltre ad insistere sulla necessità di un ridimensionamento della teoria del Protorinascimento veneziano, ribadisce la datazione delle colonne del ciborio al V secolo, e fornisce un'ipotesi per le sculture degli Evangelisti sopra al tetto che vedremo in seguito¹⁰⁰.

2.10 Una provenienza dalla chiesa dell'Anastasi a Costantinopoli? L'ipotesi di Thomas Weigel

Nella sua tesi di dottorato¹⁰¹ e in un recente articolo¹⁰² Thomas Weigel ha esplorato la possibilità di una provenienza delle colonne del ciborio dalla chiesa dell'Anastasis, costruita a Costantinopoli nel IV e ampliata nel V secolo, dalla quale sarebbero state trasferite, prima di approdare alla basilica di San Marco a Venezia, alla basilica di Santa Sofia dal patriarca latino di Costantinopoli Tommaso Morosini (in carica 1205-1211).

In base alla Cronaca Barbaro¹⁰³, un testo veneziano del XVI secolo, si evincerebbe che Enrico Dandolo, recatosi a Costantinopoli a capo della quarta crociata, avrebbe spedito a Venezia, dopo il 1204, delle colonne di spoglio per la realizzazione di un ciborio a San Marco, ovvero "l'Altarino detto il Capitello", che lo studioso identifica a torto con l'altare maggiore in quanto, secondo la definizione del *Dizionario del dialetto veneziano* del Boerio, la parola 'capitello' significa "piccola cappelletta nella quale si dipingono o si conservano immagini di Dio o de' Santi"¹⁰⁴. Weigel legge nella menzione stessa delle quattro colonne un'allusione alle quattro colonne del ciborio dell'altare maggiore. Come ulteriore prova documentaria egli cita l'elenco di oggetti che provenivano dal sacco di Costantinopoli elaborata da Paul Edouard Didier Riant nel 1875, in cui vengono menzionate le "Colonne de la Résurrection" provenienti cioè dalla chiesa della Resurrezione di Costantinopoli che Weigel identifica con la chiesa dell'Anastasis. Nell'elenco viene indicato come destinatario di una serie di oggetti, tra cui quattro colonne, il patriarca di Costantinopoli Tommaso Morosini. Per questa notizia

⁹⁹ WEIGEL 2015, pp. 11-19.

¹⁰⁰ TIGLER 2019².

¹⁰¹ WEIGEL 1997, pp. 187-198.

¹⁰² WEIGEL 2019, vol. I, pp. 11-19.

¹⁰³ D. BARBARO, *Cronica di Venezia*, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. italiani, cl. VII, cod. 42 (coll. 8491).

¹⁰⁴ BOERIO 1856, p. 134, voce 'Capitello'; WEIGEL 2019, p. 13 nota 12.

Riant utilizzò come fonte l'epistola di Innocenzo III del 24 aprile del 1208 nella quale il papa interviene in una controversia che vede Tommaso Morosini come accusato. Dall'epistola emerge che il clero greco della chiesa dell'Anastasis si era rivolto al papa per lamentarsi dell'asportazione di colonne marmoree che sarebbero andate ad abbellire l'altare di Santa Sofia a Costantinopoli¹⁰⁵. Il fatto che il clero della chiesa dell'Anastasis si fosse rivolto al papa per delle colonne fa pensare a Weigel che si trattasse di colonne particolarmente preziose. Lo studioso sospetta infine del tutto infondatamente che le colonne fossero state trasportate da Santa Sofia a Venezia tra il 1211 e il 1215 quando la sede patriarcale rimane vacante ma la chiesa è ancora sotto controllo veneziano.

La fonte cinquecentesca scovata da Weigel e messa in relazione con le colonne del ciborio dell'altare maggiore della basilica è stata diversamente interpretata da Beat Brenk nel 1999, quando ha dedicato un articolo all'analisi del ciborio detto 'il capitelo del crocifisso' ovvero il ciborio esagonale sul lato Nord della navata centrale che lo studioso svizzero data agli anni Ottanta-Novanta del Duecento¹⁰⁶. Secondo Brenk – che non fa menzione dell'interpretazione della fonte avanzata da Weigel nel 1997 – il ciborio nella navata, che secondo la tradizione prima del 1290 si trovava all'esterno della basilica in Piazza San Marco, sarebbe il frutto di un assemblaggio di elementi diversi: le colonne portate da Costantinopoli, la croce dipinta sull'altare eseguita da un artista italiano della seconda metà del XIII secolo che ha recepito la lezione di Cimabue, i capitelli veneziani e l'antependio dell'altare risalente al X secolo. Brenk prende dunque alla lettera la Cronaca Barbaro; Weigel, invece, nota che nel testo si parla di quattro e non di sei colonne quali sono quelle impiegate nel ciborio esagonale del *capitelo*¹⁰⁷, anche se la fonte parla esplicitamente di questa destinazione:

“[...] onde per non lasciar l'Imperio senza buona, e potente difesa fecero la deliberazione sopradetta e fatte nuove convenzioni, e nuovi accordi per difesa de' Stati comuni, si ridussero poi ognun di loro alla guardie delle cose sue, e veduto non esser necessario tener continuamente aggravati popoli della spesa di tanta armata, com'era quella, ne licenziarono parte, con la quale mandò il Dose [Enrico Dandolo] a Venezia tutte le reliquie, e li 4 Cavalli di bronzo con altre cose dette, et in particolare il Crocefisso con quattro di quelle colonne, che furono tolte in Costantinopoli, con le quali gli fecero un'altare, che nominarono il Capitello, il quale sino al dì di oggi conserva il proprio nome.”¹⁰⁸

Per quanto affascinante risulti uno dei pochi tentativi di collegare le colonne del ciborio a una chiesa specifica, ci ritroviamo nuovamente di fronte al problema delle cronache stilate secoli dopo i fatti descritti, come già abbiamo visto nel caso dell'Anonimo di Pola. Il problema è dunque di carattere metodologico, poiché non basta la mera supposizione che una cronaca faccia riferimento a una tradizione precedente per prendere per vere le informazioni trasmesse.

¹⁰⁵ *Regesta Pontificum Romanorum inde ab A. post Christum natum MCXCVIII ad A. MCCCIV*, a cura di A. Potthast, Berolini 1873, I, p. 289. “Ab impetitione vero clericorum S. Anastasis super columnis marmoreis quas de ipsorum ecclesia ad ecclesiam s. Sophiae transtulisse diceris ad ornatum altaris, te reddimus absolutum. Super eo vero quod ecclesiam s. Sophiae multis milibus marcharum diceris spoliasse, si res ita se habet, taliter per te ipsum corrigas quod fecisti, quod iusta de te non remaneat materia conquerendi, provisurus attentius ne de cetero manus ad huiusmodi thesaurum extendas.”

¹⁰⁶ BRENK 1999, pp. 143-158. Cfr. LAZZARINI 2019, I, pp. 177-185, a p. 181 data l'edicola alla metà del secolo.

¹⁰⁷ WEIGEL 1997, pp. 189-190.

¹⁰⁸ D. BARBARO, *Cronica di Venezia*, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. italiani, cl. VII, cod. 42 (coll. 8491), fol. 144v.

È invece necessario un accurato studio filologico che possa fare luce sulla genesi e lo sviluppo dei motivi letterari e dei dati di cui si nutrono le cronache.

La revisione della folta fortuna critica intorno alle colonne del ciborio se da una parte ha messo in evidenza alcune tensioni storiche che l'hanno attraversata, come la contrapposizione tra una storiografia di taglio nazionalistico o campanilistico e una di respiro globale, o l'attribuzione ai committenti pubblici veneziani di un uso sistematico dell'arte a fini propagandistici, dall'altra ha fatto emergere, ma sotto forma di contraddizione, le due anime che in realtà pervadono l'opera, quella tardoantica e quella medievale. Nel tentativo di superare sia le tensioni storiche passate – ma saremo senz'altro vittime di quelle proprie del nostro tempo – e la contrapposizione tardoantico/medievale, cercheremo nelle pagine seguenti di esplorare i confini tra queste due anime, ma anche le interrelazioni che sono alla base del loro attuale significato.

3. Contesto

Prima di entrare nel vivo delle questioni che riguardano le colonne del ciborio, è necessario soffermarsi sugli oggetti che ne costituiscono l'immediato contesto fisico al fine di comprendere la sequenza di trasformazioni dello spazio intorno a loro. Questo passaggio si rende indispensabile in quanto costituisce la chiave di lettura dell'aspetto attuale del ciborio, che non corrisponde a quello medievale. Un tentativo di ricostruzione delle diverse fasi diventa quindi lo strumento per la comprensione dei vari elementi che si sono stratificati nell'area presbiteriale.

3.1 I tre cibori

All'interno della basilica di San Marco ci sono quattro cibori, uno dei quali si trova tra la navata principale e la navata sinistra detto 'capitolo del crocifisso', realizzato probabilmente intorno alla metà del XIII secolo, che si trovava all'esterno della basilica ma fu portato all'interno verso il 1290 e alla metà del Trecento fu dotato di un gruppo scultoreo dell'Annunciazione¹. Altri due cibori si trovano nel transetto, quello a destra sull'altare del Sacramento (o di san Leonardo) e quello a sinistra sull'altare della Nicopeia (già di san Giovanni Evangelista), e infine vi è il ciborio sull'altare maggiore.

La forte somiglianza tra i tre cibori impone di effettuare una riflessione anche sui due del transetto, che hanno subito diverse trasformazioni ma mostrano ancora evidenti relazioni con quello dell'altare maggiore. Tutti e tre i cibori sono a pianta quadrata, rivestiti di marmi di diverso colore, rosa quelli laterali e verde di Tessalonica quello centrale, oltre ad avere una chiave di volta decorata dalla figura di un agnello crucifero. All'interno di tutti e tre le lastre marmoree sono disposte in un modo che accentua la convessità della calotta². Gli archi dei tre cibori presentano delle modanature classicheggianti e una cornice vegetale a girali che corrisponde alle cornici della facciata Nord della Basilica e alla facciata di Ca' da Mosto databili alla metà del Duecento³, arricchita, nel caso dei cibori laterali, da melograni, un motivo che per Antje Middeldorf Kosegarten si riallaccia a qualche modello classico di Aquileia⁴, ma che

¹LAZZARINI 2019, pp. 177-185.

²KOSEGARTEN 2002, p. 50.

³KOSEGARTEN 2002, p. 51.

⁴KOSEGARTEN 2002, p. 50.

in realtà si ritrova nell'intradosso del primo arcone del portale maggiore⁵ realizzato entro il 1240, quando si avverte la sua influenza sul portale di Maestro Radovan a Traù⁶. I due cibori del transetto hanno il bordo superiore coronato da una cornice a prismi alternativamente ruotati tipica del Duecento veneziano, a differenza di quello dell'altar maggiore che si chiude con una cornicetta a foglie di acanto ricurve come ce ne sono molte in San Marco e nei palazzi veneziani. L'altare della Nicopeia era in principio consacrato a San Giovanni ma la dedica mutò intorno al 1617, quando vi fu trasferita l'icona della Vergine detta appunto Nikopeia. Pure l'altare del Sacramento aveva un'altra intitolazione, ovvero a san Leonardo, che fu modificata nel 1618, quando l'altare fu consacrato alla reliquia miracolosa della santa Croce, fino al 1810 quando assunse l'intitolazione attuale⁷. Le modifiche seicentesche apportate a entrambi i cibori sono opera dello scalpellino e architetto Tommaso Contin da Lugano, Proto di San Marco, che forse è intervenuto anche nelle colonne e capitelli anteriori sostituendoli con colonne e capitelli moderni ma la questione è dibattuta. Infatti Antje Middeldorf Kosegarten ritiene che le due colonne posteriori dei due cibori del transetto siano medievali⁸. Non è d'accordo Friedrich Wilhelm Deichmann⁹, seguito da Joachim Kramer¹⁰, che le considera di età moderna, mentre quelle anteriori dell'altare della Nicopeia sarebbero un'imitazione successiva, ma medievale, dei capitelli del ciborio dell'altar maggiore. Pure il capitello Sud-Est dell'altare del Sacramento sarebbe un'imitazione medievale mentre il capitello Nord-Est sarebbe un'opera del XV o XVI secolo.

La critica, che non è concorde nel datare l'insieme del ciborio dell'altar maggiore (né quindi quelli laterali), ha avanzato diverse ipotesi a cominciare da quella più alta proposta da Renato Polacco¹¹ e seguito da Fulvio Zuliani¹², che propendono per una realizzazione intorno al 1209 in occasione dei lavori alla Pala d'Oro sotto il Doge Pietro Ziani. Thomas Weigel, invece, sospetta una realizzazione intorno agli anni Venti e Trenta del XIII secolo, comunque dopo che le colonne sarebbero arrivate in laguna e dopo il terremoto del 1222¹³. Questa datazione è accolta da Antje Middeldorf Kosegarten¹⁴. Per Guido Tigler, invece i tre cibori risalgono al terzo quarto del Duecento, ai tempi del Doge Ranieri Zeno (1253-1268)¹⁵ ai tempi cioè in cui Demus data i mosaici della preghiera e dell'*Apparition* del corpo di san Marco, nei quali è raffigurata una veduta dell'interno della basilica e del ciborio, anche se non fedele¹⁶. In effetti è proprio la cornice fogliacea nella parte inferiore del mosaico che reca la più forte somiglianza stilistica con la cornice che chiude il ciborio dell'altar maggiore, perfino nel particolare del fiorellino intercalato alle foglie d'acanto ricurve¹⁷.

⁵ Cfr. TIGLER 1995¹, pp. 111-122 e TIGLER 1995², pp. 104-105.

⁶ TIGLER 1995², p. 21.

⁷ MIDDELDORF KOSEGARTEN 2002, p. 48.

⁸ MIDDELDORF KOSEGARTEN 2002, pp. 48 e 50.

⁹ DEICHMANN 1981, cat. 63-70.

¹⁰ KRAMER 2016, p. 65 nota 155.

¹¹ POLACCO 1991, pp. 132-133.

¹² ZULIANI 2015, p. 19.

¹³ WEIGEL 1997, pp. 124 e 251; WEIGEL 2015, pp. 11-19.

¹⁴ MIDDELDORF KOSEGARTEN 2002, p. 51.

¹⁵ G. TIGLER, comunicazione orale.

¹⁶ DEMUS 1984, II: *Text*, pp. 29-30.

¹⁷ Cfr. TIGLER 2012, p. 27 seguendo Coletti data l'arcone ai tempi del Doge Ranieri Zen in parte in base al

Ad ogni modo sono un sicuro *terminus ante quem* le due raffigurazioni, seppur stilizzate, vicine alla forma attuale, del ciborio dell'altar maggiore nel mosaico del Seppellimento del corpo di san Marco della Cappella Zen degli anni Settanta del XIII secolo¹⁸, e nel riquadro dell'angolo inferiore destro della Pala Feriale di Paolo Veneziano del 1345, dove è di nuovo raffigurato il ciborio all'interno della scena dell'*Apparizio*.

3.2 Capitelli e basi

Sopra ad ogni colonna del ciborio vi sono quattro capitelli corinzi di tipo occidentale di identica forma. Sono capitelli a due corone intersecate di foglie di acanto da cui si dipanano obliquamente due caulicoli a forma di cornucopia scanalata e due calici di foglie carnosche avvolgono elici e volute. Tra le volute si scorge una rosetta a cinque petali e due foglioline munita di un sottile stelo verticale, confrontabile con quelli dei fiorellini che insieme alle foglie di acanto ornano la cornice superiore del ciborio. Pure l'abaco presenta un fiore in posizione centrale e in asse con quello inferiore, mentre sopra al capitello si può vedere una base d'imposta schiacciata a foglie d'acanto verticali, rifinita nella parte superiore da una semplice modanatura. Si tratta quindi di una serie di capitelli all'antica e particolarmente classicheggianti¹⁹.

Il primo accenno ai capitelli del ciborio fu fatto da Zanetti che li riteneva di "greca maniera", e quindi capitelli di importazione non confrontabili con i capitelli veneziani dell'XI secolo della stessa San Marco²⁰. Nel 1915 Costantini paragonò i capitelli del ciborio a quelli che si possono vedere nella seconda galleria della facciata dietro ai cavalli di bronzo²¹, e a quelli del Fondaco dei Turchi e di Palazzo Farsetti datandoli tutti al XII secolo²². L'intuizione di Costantini, di una datazione medievale per i capitelli del ciborio, fu meglio chiarita nel 1964 da Hans Buchwald, che ha riconosciuto che il gruppo di capitelli costituisce un'imitazione di un modello antico, probabilmente del capitello dell'arcata Ovest del transetto Nord, come sembra comprovato dal fatto che nessun capitello del ciborio presenta i tipici del materiale di spoglio. Buchwald data i capitelli in base alla datazione delle colonne del ciborio fornita da Demus, ovvero alla metà del XIII secolo, a sua volta desunta da Weigand e Lucchesi Palli²³, e propone, inoltre, il confronto delle foglie di acanto delle base d'imposta con la cornice che circonda le aperture pavimentali - i cosiddetti pozzi - dei matronei di San Marco, che sospetta realizzata dalla stessa bottega²⁴.

Nel suo *Corpus* dei capitelli della Basilica di San Marco, Friederich Wilhelm Deichmann raggruppò i quattro capitelli del ciborio (cat. n. 59-62) con i due capitelli ora al Tesoro, che un tempo coronavano le due colonne che reggevano la coppia dell'Annunciazione (n. 625

confronto tra la cornice marcapiano a forma di croce fogliacea e lo stesso motivo ritrovabile nella tomba Biadene della chiesa di San Nicolò a Treviso, datata 1277 e firmata "Donatus Magister Sancti Marci de Veneciis", quindi da un artista formatosi probabilmente nel cantiere dell'arcone.

¹⁸ DEMUS 1984, II: *Text*, pp. 187 e 191.

¹⁹ Cfr. PENSABENE 2015, pp. 15-60.

²⁰ ZANETTI 1758, p. 88.

²¹ Cfr. BUCHWALD 1964, p. 150.

²² COSTANTINI 1915, p. 9.

²³ DEMUS 1960, pp. 166-168; WEIGAND 1940 e LUCCHESI PALLI 1942.

²⁴ BUCHWALD 1964, pp. 148-150.

e 626) e con un capitello erratico del lapidario marciano nel Chiostro di Sant'Apollonia (n. A7). Lo studioso data tutti e sette capitelli al XIII secolo, ritenendoli imitazioni di capitelli del II secolo del tipo di quello nel transetto Nord (n. 22)²⁵. La datazione è accolta da Gianpaolo Trevisan²⁶ e Simonetta Minguzzi, che nel 2000 ha dedicato un saggio ai capitelli della basilica di San Marco²⁷. Nella recente monografia di Joachim Kramer sui capitelli veneti medievali l'idea di Buchwald e Deichmann trova ulteriore sviluppo, in quanto lo studioso ha messo a confronto con i capitelli del ciborio un capitello di riuso databile al II secolo reimpiegato nella chiesa di Santa Maria in Domnica a Roma del IX secolo, riconoscendo che, anche se probabilmente non si tratta del modello diretto, si può ipotizzare la presenza di simili capitelli nell'Italia settentrionale²⁸. Secondo Kramer i capitelli antichi e medievali si differenziano per alcuni dettagli, in particolare nella parte superiore, senza che ciò implichi sostanziali innovazioni. Per esempio, i pezzi più tardi hanno, a differenza del modello antico, il gambo del caulicolo inclinato; le elici appaiono deboli nel collo e si dipanano in modo più deciso, e la rosetta tra le elici risulta dotata di un piccolo gambo del tutto assente nei capitelli antichi. Le foglie delle due corone non si toccano lateralmente, come invece accade nel capitello di spoglio del coro, databile al III o IV secolo, e nei capitelli del transetto e della navata dell'XI o XII secolo, loro immediati precedenti²⁹. Tale precisa aderenza al modello antico fa di questi capitelli una rarità nella Venezia medievale.

Kramer concorda sostanzialmente con la datazione al XIII secolo di Deichmann dell'intero gruppo di capitelli³⁰, anche se ipotizza che il capitello Nord Ovest (corrispondente alla colonna A) appartenga al momento in cui il ciborio è stato eretto, momento che identifica, basandosi nelle datazioni di Polacco e di Weigel, fra il 1209 e il 1220 circa. Tuttavia, i due capitelli Sud del ciborio (colonne C e D) gli sembrano o successivi – ipotesi poco plausibile – o realizzati da uno scalpellino meno dotato. Inoltre lo studioso nota che tutti e sette i capitelli hanno una base di imposta separata da un fregio di foglie di acanto che sembra essere stato scolpito appositamente, come dimostra l'esemplare erratico conservato nel lapidario di Sant'Apollonia, dove invece la base di imposta è saldata al capitello³¹. Capisce, peraltro, che il gruppo dell'Annunciazione oggi al Tesoro, attribuito ad un seguace veneziano di Marco Romano o a Marco stesso, e databile tra il 1335 e il 1340³², è chiaramente successivo ai capitelli corinzi sopra ai quali trovò dimora dietro l'altare maggiore fino al 1834³³. Si pone dunque il problema della provenienza di questi due capitelli e della loro funzione, così come di quello conservato nel chiostro di Sant'Apollonia, tra la loro presunta realizzazione nella prima metà del XIII secolo e il loro utilizzo più di cento anni dopo.

L'appoggio inferiore dei fusti del ciborio consiste in quattro basi in marmo rosso di Verona

²⁵ DEICHMANN 1981, cat. 59, 60, 61, 62, e per confronti 625, 626, A7.

²⁶ TREVISAN 2000, pp. 178-19, nota 102.

²⁷ MINGUZZI 2000, p. 128.

²⁸ KRAMER 2016, p. 69.

²⁹ Cfr. WEIGEL 1997, p.124 nota 374.

³⁰ KRAMER 2016, pp. 64-70 nota 156.

³¹ KRAMER 2016, p. 66.

³² Cfr. WOLTERS 1976, I, cat. 26, p. 160; G. VALENZANO 2000, cat. 2-3, pp. 47-50 con attribuzione a Marco Romano e datazione ante 1331; TIGLER 2001, cat. 2, pp. 32-34 con attribuzione a seguace veneziano di Marco Romano e datazione al 1335 o poco dopo e VALENZANO 2010, pp. 132-139.

³³ KRAMER 2016, p. 68.

decorate da quattro foglioline angolari, di una forma quindi molto frequente nell'architettura veneziana. Si trovano esempi simili nella stessa San Marco, nelle basi delle colonne che fiancheggiano la Porta dei Fiori e in alcune basi delle colonne che ornano la facciata Sud, per esempio quelle ai fianchi dell'arcone della Porta da Mar.

3.3 Copertura

La parte superiore del ciborio si presenta come un parallelepipedo a quattro archi a tutto sesto rivestito con una serie di lastre rettangolari di marmo verde, secondo una disposizione che ricorda quella impiegata nella facciata Nord della basilica di San Marco, probabilmente rivestita a partire negli anni Cinquanta-Sessanta del Duecento, nel primo arcone Est³⁴, il cui fregio figurato è stato datato al terzo quarto del XIII secolo³⁵. Esteriormente ogni arco è decorato da una ghiera modanata da motivi fittoformi. La parte superiore è conclusa da una cornice costituita da varie sezioni di foglioline verticali di acanto intercalate da singoli fiorellini a cinque petali. La copertura, invece, è costituita da grezze assi di legno che si appoggiano sui lati e sugli angoli rinforzati dalla pietra.

Nel 1604 Giovanni Stringa scrive, come abbiamo visto nella fortuna critica, che sopra al ciborio prima vi era una cupoletta di legno (cuba) dove soprattutto a Natale venivano collocate numerose candele che finirono per provocare un incendio³⁶; a causa di questo evento fu dunque deciso – in un momento imprecisato – di levare tale cupoletta e lasciare una copertura piatta ad assi lignee. Sebbene soltanto il testo di Giovanni Stringa testimoni l'esistenza della cupoletta, questo tipo di copertura non sarebbe stato insolito: ne sopravvivono altri esempi in ambito orientale come quello del ciborio della Panagia Ekatonpiliiani di Paros, forse della fine del IX secolo, o quello ligneo della chiesa di San Mercurio (Abu Sayfayn) del Cairo forse della fine del XII secolo³⁷, insieme alle numerose miniature mediobizantine in cui i cibori vengono spesso raffigurati cupolati. Due illustrazioni che accompagnano l'articolo di Zorzi sono corredate di un disegno di Antonio Pellanda, nel quale vediamo il ciborio dotato di una cupoletta di pura invenzione dell'illustratore³⁸, in quanto si tratta di una copia della cupoletta del pulpito sinistro della basilica.

L'unica raffigurazione di una cupola è quella dei mosaici dell'*Apparition* del corpo di san Marco nella parete Ovest del transetto meridionale, databili, come abbiamo visto, agli anni del dogado di Ranieri Zen (1253-1268), dove però i particolari architettonici risultano del tutto stilizzati. Nessuna traccia invece nella raffigurazione della cupola del ciborio nella Pala Feriale del 1345 né nella scena della deposizione del corpo di san Marco raffigurata nei mosaici della Cappella Zen, databili agli anni Settanta del XIII secolo. Inoltre, vista la somiglianza tra i due cibori del transetto e quello dell'altar maggiore, e visto che nessuno dei due cibori laterali ha una cupola, risulta ancor meno plausibile l'esistenza della cupoletta sopra l'altar maggiore³⁹.

Nella chiave di volta è raffigurato un *agnus Dei* crocifero con la testa rivolta all'indietro, la

³⁴ UETZ, DELLERMANN 2019, I, pp. 110-121, a p. 113.

³⁵ Cfr. TIGLER 1995¹, cat. 3-10, p. 29. Infatti durante il Duecento furono ridisegnate tutte e tre le facciate. Cfr. AGAZZI 2019, p. 106.

³⁶ STRINGA 1604, p. 26. Ringrazio il Prof. Guido Tigler per il chiarimento riguardo a questo passo dello Stringa.

³⁷ Vedi MEINARDUS 1999, ed. cons., 2002, p. 188.

³⁸ ZORZI 1888-1892, pp. 281-296.

³⁹ MIDDELDORF KOSEGARTEN 2002, p. 53.

zampa anteriore destra piegata e il nimbo crociato. Il pelo è raffigurato a molteplici ciocche lisce sovrapposte. Sono numerosi gli agnelli crociferi, in genere scolpiti entro tondi, che costituiscono una chiave di volta, a partire da quello musivo della cupola di San Vitale a Ravenna, dove, però, l'animale non guarda indietro né si presenta con la zampa piegata. Questa iconografia è invece tipicamente duecentesca, e infatti a San Marco troviamo un agnello simile – ma di qualità superiore – nella chiave di volta del portale maggiore, databile tra 1240 e il 1245⁴⁰, oltre che nelle due chiavi di volta dei cibori del transetto. Fuori da Venezia troviamo esempi simili nella chiave di volta del catino absidale del duomo di Fidenza e a Sant'Andrea a Vercelli (1219-1227) nella lunetta del portale laterale verso il chiostro. L'agnello della volta, quindi, non ha niente in comune con quello della crocifissione sulla colonna D (D.VI.2), né lo stile né l'iconografia.

3.4 Cornici

La cornice superiore a fiori di acanto spinoso piegate all'ingiù mostra delle affinità con altre cornici all'interno della basilica, a cominciare da quella delle basi d'imposta dei capitelli dello stesso ciborio. Non lontane stilisticamente sono le cornici dei parapetti dei 'pozzi', ovvero le aperture realizzate ai pavimenti dei matronei durante il pieno XIII secolo⁴¹, e che Zuliani anticipa tra la fine del XII secolo e i primi due decenni del XIII⁴². Il parapetto mostra una serie di archetti ciechi e una serie di protomi che lo studioso ritiene anteriori al mosaico dell'Orazione nell'orto⁴³, datato da Demus al 1218⁴⁴. Eppure sembrerebbe più plausibile la realizzazione dei 'pozzi' solo dopo il completamento dei mosaici, in quanto la loro funzione consisterebbe proprio nell'agevolare la visibilità della decorazione musiva dal pian terreno⁴⁵. Una datazione dell'intervento nella seconda metà del secolo spiegherebbe l'assonanza sia della cornice a prismi ruotati con i cibori del transetto sia della cornicetta con foglie d'acanto con quella del ciborio dell'altar maggiore e con quella nella parte superiore del 'capitelo del Crocifisso' sul lato Nord della navata centrale, che Beat Brenk nel 1999 ha datato tra il 1280 e il 1290 ma che Lazzarini nel 2019 immagina più plausibilmente realizzato intorno alla metà del secolo⁴⁶. Farebbe pensare alla metà del secolo anche la somiglianza della cornice del ciborio con la cornice della parte inferiore del mosaico con l'*Apparizio* del corpo di san Marco della parete occidentale del transetto meridionale databile tra 1225 e 1249⁴⁷, con la cornice della parete Nord della Cappella Zen⁴⁸, con quella del secondo arcone del portale maggiore, visibile sotto alla raffigurazione del pescatore, databile intorno alla metà del secolo e dove peraltro compare il fiorellino tra le foglie di acanto, e con quella dell'arcone della Porta da Mar databile agli anni Sessanta⁴⁹.

⁴⁰ Il confronto è di MIDDELDORF KOSEGARTEN 2002, p. 52. Cfr. TIGLER 1995¹, pp. 160 e 176, cat. 171.

⁴¹ BUCHWALD 1964, pp. 137-170, a pp. 148-150.

⁴² ZULIANI 2015, p. 21.

⁴³ ZULIANI 2015, p. 22.

⁴⁴ DEMUS 1984, II: *Text*, pp. 6-21.

⁴⁵ Demus crede che questa operazione sia accaduta entro il 1230 DEMUS 1960, pp. 83-86; FORLATI 1975, p. 114; POLACCO 1991, pp. 39-41. Cfr. KRAMER 2016, p. 67.

⁴⁶ BRENK 1999, pp. 143-158. LAZZARINI 2019, p. 181.

⁴⁷ DEMUS 1984, vol. II: *Text*, pp. 27-44. Vedi MASON 2019, p. 238.

⁴⁸ WEIGEL 1997, pp. 251-253 nota 836.

⁴⁹ Cfr. TIGLER 1995¹, cat. 178, pp. 166-167 e 183.

Le ricche volute della cornice a tutto sesto ricordano le foglie carnose che ornano la Porta dei Fiori.

3.5 Evangelisti

Sopra il tetto del ciborio vi sono sei statue scolpite a tutto tondo che raffigurano Cristo e gli Evangelisti. Nella parte centrale del lato Ovest è presente il Cristo che risorge, raffigurato con la gamba sinistra flessa nell'atto di scavalcare l'orlo della tomba, attribuito da Anne Markham Schulz ad Antonio Lombardo⁵⁰. Nella mano sinistra stringe un rotolo mentre la mano destra è colta nell'atto della benedizione. Le altre cinque sculture sono duecentesche e raffigurano i quattro Evangelisti seduti mentre scrivono sul libro e il Cristo in gesto benedicente e con il libro aperto, distinguibile dalle altre quattro sculture dal nimbo crociato. Due degli Evangelisti hanno un nimbo decorato da una raggiera a forma di petali e poggiano su una base quadrata retta da quattro pilastri, a loro volta poggianti su altre basi quadrate, mentre gli altri due presentano dei nimbi lisci e poggiano su basi massicce lobate. Le figure sono scolpite a tutto tondo, le loro basi originarie sono state integrate con altre basi lobate, poi appoggiate agli angoli del ciborio.

Nel 1604 Giovanni Stringa rivela che le figure di Cristo e degli Evangelisti, erano state là poste "pochi anni sono", e quindi – possiamo immaginare – tra il 1581 e il 1604, dal momento che Francesco Sansovino, nella prima versione della *Venezia città nobilissima* non registrò la loro presenza, seppur questa mancanza potrebbe dipendere da altri motivi. Stringa però menziona tre sculture della parte anteriore "che stanno a sedere" e due, anziché tre, nella parte retrostante⁵¹. Si deduce quindi che nel 1604 vi erano sopra al ciborio soltanto i quattro Evangelisti e il Cristo medievali, sistemato allora nella parte anteriore del ciborio, e spostato nel lato rivolto verso l'abside solo in un secondo momento quando fu sostituito dal Cristo risorto moderno, così come lo vediamo oggi⁵². A sostegno dell'idea che le cinque sculture medievali siano nate per una destinazione diversa dal tetto del ciborio concorre il fatto che

⁵⁰ SCHULZ 1997, pp. 235-246.

⁵¹ "Sopra questo ciborio vi giaciono dalla parte davanti tre figure di marmo; che stanno a sedere, quella di mezzo è di Christo Signor nostro; quella a man dritta, è di San Marco, et l'altra a man manca di San Giovanni, l'altre due poste dalla parte di dietro, pur ne gli angoli, sono de gli altri due Vangelisti, San Matteo e San Luca, et furono qui sopra poste pochi anni sono; imperoche innanti, sorgeva questo ciborio in forma di cuba, sopra la quale vi si accendevano all'intorno gran quantità di candele, specialmente la sera di Natale, con ordine, e maniera tale, che rendevano a tutti una bella, et leggiadra vista: ma perche vi si appiccò in detta cuba, che di legno era fabricata, una volta il fuoco, per ovviar ad un sì fatto inconveniente, fu levata via." STRINGA 1604, pp. 25-26. Cfr. WEIGEL 2015, p. 14.

⁵² Nel suo articolo del 2015 Fulvio Zuliani mette in dubbio la veridicità di entrambe le notizie tramandate dallo Stringa (p. 18) in quanto il canonico avrebbe scritto a tre secoli di distanza dall'esecuzione delle sculture raffiguranti gli Evangelisti. Stringa però non si riferisce all'esecuzione delle sculture ma al loro riposizionamento sopra il tetto del ciborio che invece sì è a lui contemporaneo. Nel libro di Emmanuele Cicogna sulle iscrizioni veneziane si trova la trascrizione della lapide dedicata allo Stringa, morto nel novembre del 1610. Dalle ricerche del Cicogna emerge anche che Stringa è morto all'età di 40 anni circa dopo essere stato canonico e maestro di cerimonie a San Marco (CICOGNA 1824-1853, vol. III, pp. 80-81). Stringa dunque, a proposito del riposizionamento delle sculture, avrebbe tramandato un episodio a lui contemporaneo accaduto nel luogo da lui frequentato quotidianamente. Condivisibile, però, la perplessità di Zuliani a immaginare gli Evangelisti in un'altra posizione all'interno della Basilica, anche se ciò non basta a provare la loro originaria provenienza dal ciborio. Pure per Anne Markham Schulz la notizia dello Stringa è "incontestabile". SCHULZ 2015, p. 25.

le basi sulle quali poggiano, in parte lobate, mal si coniugano con la loro posizione attuale. Inoltre, i personaggi rivolti verso Est sarebbero risultati praticamente invisibili da qualunque punto di vista, oltre al fatto che le cinque sculture si vedono male dal basso.

Giovanni Stringa si occupa ancora della zona presbiteriale, seppur in modo fugace, nella sua opera dedicata alla basilica di San Marco pubblicata nel 1610. Qui lo studioso segnala che dietro all'altare vi erano due colonne che servivano a sostenere la Pala d'Oro, e due colonne sopra le quali era già sistemato la coppia dell'Annunciazione ora nel Tesoro, forse lì collocata in occasione dei lavori di ricomposizione della Pala entro il 1345 per volere del Doge Andrea Dandolo⁵³. Esistono diverse prove di questa sistemazione del gruppo scultoreo, che rimase in quel posto fino al 1834, come dimostrano le incisioni di Antonio Visentini (1688-1782), la veduta della navata di san Marco di Francesco Guardi conservata ai Musées Royaux de Beaux-Arts di Bruxelles eseguita tra il 1775 e il 1777, e il bozzetto, come mi segnala Silvia Pedone, di Jean-Baptiste Debret (1768-1848), conservato all'École des Beaux-Arts di Parigi.

Alla metà del Settecento ritorna sulla questione degli Evangelisti Giovanni Antonio Meschinello, riportando che agli angoli della copertura del ciborio in verde antico sono posti i quattro Evangelisti in marmo mentre al centro si trova il Salvatore⁵⁴. Nel 1761 esce il volumetto di Antonio Zatta dedicato alla basilica, corredato di tavole con incisioni del celebre "pittore prospettico" Antonio Visentini⁵⁵. Ritroviamo nel volume la prima raffigurazione moderna del ciborio, dove lo vediamo con il Cristo risorto rinascimentale nella posizione attuale. Stranamente il testo e le illustrazioni del libro divergono. Infatti Zatta parla degli Evangelisti come di figure sedenti nel numero di *cinque*: davanti e alla destra di Cristo vi sarebbe San Marco e a sinistra San Giovanni, mentre nella parte posteriore Zatta registra la presenza di San Luca e di San Matteo⁵⁶. Non è chiaro come Zatta sia riuscito ad associare un nome ad ogni evangelista dal momento che nessuna delle quattro statue presenta una qualche connotazione o attributo inequivocabilmente riconducibile a un determinato evangelista. Ad ogni modo la discordanza di notizie tra testo e immagine del libro dovrebbe mettere in guardia dall'accogliere acriticamente le notizie contenute, per esempio nelle guide ottocentesche, che spesso sono rielaborazioni di altri testi piuttosto che il frutto dell'osservazione diretta delle opere o dei monumenti. Infatti solo nel 1815, tra le pagine scritte dal Moschini, leggiamo che il Cristo Redentore moderno, che occupa la posizione centrale e anteriore sopra il ciborio, era dove lo vediamo oggi⁵⁷. Zorzi chiarirà nel 1888 che la statua del Redentore fu collocata sulla sommità del ciborio per volontà di Pietro Monaco, incisore e mosaicista attivo a San Marco, il quale ha apposto il suo nome alla scultura nel 1751⁵⁸.

3.5.1 Il problema stilistico delle quattro sculture del Duecento:

Non vi è dubbio che il modello iconografico degli Evangelisti e di altre opere veneziane (vedi scheda D.IX.1) sia quello del Cristo in trono delle sculture paleocristiane, ispirato a

⁵³ Cfr. VOLBACH 1994, p. 4.

⁵⁴ MESCHINELLO 1753-1754, vol. II, pp.101-102.

⁵⁵ Cfr. SCHULZ 2015, p. 27.

⁵⁶ ZATTA 1761, pp. 20-21, tav. IX.

⁵⁷ MOSCHINI 1815, p. 295.

⁵⁸ ZORZI 1888-1892, pp. 281-296.

sua volta al tipo del filosofo classico seduto⁵⁹, di cui ci sono numerosi esempi soprattutto nei sarcofagi ravennati e nelle raffigurazioni successive, a partire dai celeberrimi evangelieri carolingi, dove gli Evangelisti sono raffigurati seduti, colti nell'atto di scrivere. Mancando documenti e appigli cronologici sicuri, il problema degli Evangelisti sopra il ciborio ruota esclusivamente intorno alla questione stilistica, poiché la provenienza e il rapporto con la scultura del Duecento, a seconda degli accostamenti e delle interpretazioni, rivela i nodi ancora irrisolti della cronologia della scultura medievale marciana e quindi di quella veneziana. Una serie di opere duecentesche a tutto tondo costituiscono il perno del dibattito: si tratta del gruppo dell'Adorazione dei Magi del Seminario Patriarcale, del sogno di Giuseppe oggi sulla facciata di San Marco, dell'Annunciata di San Giacomo all'Orio, del lavacro del Bambino nel chiostro lapidario di Sant'Apollonia e nei depositi della Procuratoria resi noti da Geymonat, del gruppo della Strage degli Innocenti della Ca' d'Oro, dell'Erode al Metropolitan Museum di New York e naturalmente dei quattro Evangelisti del ciborio.

Nel 1902 Adolfo Venturi raggruppava sotto il nome di Donato Veneto i Profeti della Cappella Zen, l'Adorazione dei Magi che allora si trovava presso la sagrestia della chiesa della Salute e il Sogno di Giuseppe che riteneva essere il sogno di san Marco⁶⁰. Nel 1904 lo stesso Venturi ci informa che il sogno di Marco/Giuseppe si trovava nei magazzini della basilica di San Marco, quindi non ancora nella lunetta sopra il portale maggiore, dove però dal 1890 ne era stata collocata una copia, cioè un calco. Venturi scorge nella testa del Giuseppe veneziano la parentela con il Giuseppe del timpano di San Mercuriale a Forlì e quindi con la scuola antelamica⁶¹. Anche Pietro Toesca nel 1927 riconosce come opera di un seguace dell'Antelami il Sogno di Giuseppe, ora nella facciata di San Marco e il gruppo dell'Adorazione dei Magi del Seminario Patriarcale, opere alle quale accosta la Natività della Cappella Zen e gli Evangelisti, del ciborio che ritiene eseguiti nel corso della prima metà del XIII secolo⁶².

Caduta la datazione duecentesca della tomba Morosini nel 1954, come abbiamo visto nella fortuna critica, nel 1960 Demus propone per primo il confronto tra gli Evangelisti e le sculture dei fusti per provare l'origine duecentesca degli uni e delle altre⁶³. Lo studioso giudica gli Evangelisti del ciborio come stereotipati, tozzi e sproporzionati (a causa della dimensione delle loro teste), ma li collega, per via dei panneggi, al Sogno di Giuseppe e all'Adorazione dei Magi che, ad ogni modo, ritiene di miglior qualità ed eseguiti da un artista formatosi nella cerchia antelamica⁶⁴.

Negli anni Ottanta del XX secolo ebbe luogo la restituzione dell'architrave del portale di Sant'Alipio a l'età paleocristiana. Nel 1991 veniva invece riproposta da Renato Polacco il confronto tra gli Evangelisti e i personaggi raffigurati sulle colonne⁶⁵. Lo studioso, che omette di citare Demus, vede nei 'panneggi vigorosamente plastici' dei personaggi raffigurati

⁵⁹ Vedi per esempio il filosofo seduto della collezione Torlonia di Roma, e quello della collezione Spada del I secolo a.C., dove peraltro è già presente il *topos* del piede in posizione avanzata rispetto all'altro. Tigler collega questa iconografia con quella del filosofo Epitteto ma sembra in realtà un'iconografia comune a ogni filosofo. Cfr. TIGLER 2019, pp. 136-137.

⁶⁰ VENTURI 1902, pp. 539-540.

⁶¹ VENTURI 1904, pp. 342-348.

⁶² TOESCA 1927, pp. 793-794.

⁶³ DEMUS 1960, pp. 167-168.

⁶⁴ DEMUS 1960, pp. 183-185.

⁶⁵ POLACCO 1991, pp. 131-133

sulle colonne del ciborio una forte similitudine con i Profeti della Cappella Zen, con gli Evangelisti sopra il tegurio del ciborio e con alcune Virtù del portale centrale. Egli inoltre ipotizza l'erezione del ciborio durante il dogado di Pietro Ziani (1205-1219), nel quadro dei lavori di rinnovamento della Pala d'Oro. L'inserzione dei quattro Evangelisti agli angoli, in corrispondenza con le colonne, sarebbe stata per lo studioso un'operazione coerente dal punto di vista semantico: gli Evangelisti a coronamento dei loro Vangeli. Si tratta però di una lettura che non prende in considerazione il fatto che un'intera colonna sia ispirata al testo apocrifo delle storie dell'infanzia di Maria.

Nel suo articolo del 2015 Fulvio Zuliani ha affrontato il problema dei quattro Evangelisti, fornendo foto inedite frutto di una nuova campagna fotografica realizzata all'uopo. Il suo contributo parte da un'importante osservazione materiale, ovvero che la pietra non presenta segni di esposizione all'esterno. Questo fatto lo induce a supporre che le sculture non siano state concepite per un portale, dove peraltro, ipotizza, le figure si sarebbero stagliate contro fondi architettonici. Invece, le confronta con figure a tutto tondo come i reliquiari metallici del tipo della carolingia Santa Fede di Conques, concludendo che le cinque sculture, che attribuisce a mani diverse di una stessa bottega, siano state concepite, come già proposto da Polacco⁶⁶, per il ciborio e lì sistemate durante il dogado di Pietro Ziani (1205-1229). Zuliani scorge nelle sculture degli Evangelisti un influsso transalpino, contemporaneo alle presenze emiliano/lombarde in laguna. Osserva, infatti, che i capelli del Cristo sono raffigurati a ciocche intrecciate e nettamente definite, una caratteristica che associa con la scultura francese protogotica. Prosegue con una serie di confronti, a partire dal rilievo della *Traditio del Tesoro*, già proposto da Polacco⁶⁷, le cui teste degli Apostoli e del Cristo gli sembrano influenzate dagli Evangelisti del ciborio. Altre opere che ne sarebbero la derivazione sono i Profeti della Cappella Zen e l'Adorazione dei Magi del Seminario Patriarcale, eseguita da un artista che ritiene di formazione non antelamica ma aggiornata sulle esperienze del gotico europeo⁶⁸. L'artista che eseguì l'Adorazione avrebbe dunque tenuto conto delle figure del ciborio, soprattutto nella figura del re inginocchiato che ricalcherebbe uno degli Evangelisti. Zuliani espunge il Sogno di Giuseppe dal *corpus* del Maestro dei Mesi di Ferrara, ritenendola invece eseguita da un altro artista in un momento precedente e comunque più vicino stilisticamente agli Evangelisti del ciborio. L'influenza delle cinque figure assise si sarebbe poi estesa al gruppo della Strage degli Innocenti proveniente da San Marco e conservato nella Ca' d'Oro e all'Erode del Metropolitan Museum of Art di New York, ritenuti appartenenti a uno stesso gruppo e datati da Ludovico Geymonat agli anni Trenta o Quaranta⁶⁹. Il contributo si conclude con l'idea che l'autore degli Evangelisti del ciborio (e quindi delle colonne) sia stato uno scultore formatosi nella bottega di un artista di ascendenza borgognona⁷⁰ nel cantiere

⁶⁶ POLACCO 1991, p. 132.

⁶⁷ POLACCO 1991, p. 131.

⁶⁸ Invero anche Hubala accostò gli Evangelisti del ciborio al Sogno di Giuseppe. HUBALA 1965, p. 692.

⁶⁹ GEYMONAT 2009, pp. 90-91. Geymonat associa a questo gruppo anche il frammentario bagno del bambino del Chiostro di Sant'Apollonia facendo un confronto tra il bambino e il vigoroso fanciullino dell'Adorazione dei Magi del Seminario Patriarcale. Vedi L. GEYMONAT, *Il primo bagno di Gesù a Traù e a Venezia*, "Hortus Artium Medievalium", XX (2014), 2, pp. 854-860, a p. 856.

⁷⁰ ZULIANI 2015, p. 23. Nel 1998 Zuliani era d'altra opinione: infatti collegava le maestranze attive a Santa Giustina di Padova con i cantieri dell'Ile-de-France (portale Nord di Saint-Denis e cattedrale di Mantes), e della Champagne della seconda metà del XII secolo (Notre-Dame-en-Vaux a Châlons-sur-Marne), proponendo per

del portale della chiesa di Santa Giustina a Padova entro il 1220, indebolendo, invero, la proposta da lui stesso avanzata all'inizio dell'articolo di un'esecuzione del ciborio e degli Evangelisti intorno il 1209⁷¹.

Nell'articolo del 2019 sui trofei della Quarta crociata, Guido Tigler ha dedicato una parte alla questione degli Evangelisti sopra il ciborio⁷². Per lo studioso gli Evangelisti sarebbero confrontabili iconograficamente con una serie di opere costantinopolitane e veneziane in cui il Cristo viene raffigurato in trono (vedi scheda D.VIII.1). Un punto fermo in questa serie sarebbe la tomba di Ranieri Zen nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, morto nel 1268 e documentata come opera di Giovanni Bonvicini, nella quale non vede grandi affinità con il linguaggio del Maestro di Ercole della facciata Ovest di San Marco (ante 1267) ma che mette in rapporto con i rilievi degli Evangelisti della facciata Nord. Queste figure, dai panneggi curvilinei e dai volti meno connotati, sarebbero i prodromi delle statue a tutto tondo del tetto del ciborio, databili quindi agli anni Settanta del secolo.

Nel 2002 Tigler aveva datato la Strage degli Innocenti della Ca' d'Oro agli anni Venti del XIV secolo, in virtù di un confronto con i rilievi di San Giorgio e San Teodoro del Battistero di San Marco, parti di una serie di icone a rilievo commissionate dal doge Giovanni Soranzo entro il 1328. Inoltre aveva messo in relazione l'iconografia della Strage con un altare dei santi Innocenti testimoniato per il battistero⁷³. Tuttavia nel 2019 Tigler, che ha cambiato idea, ritiene contemporanei agli Evangelisti le sculture in pietra d'Aurisina della Strage degli Innocenti della Ca' d'Oro, del Erode del Metropolitan e del Lavacro del Bambino dei depositi di Sant'Apollonia, ai quali aggiunge l'Annunciata della chiesa di San Giacomo all'Orio, proveniente dalla facciata di Santa Maria Materdomini. Lo studioso nota il rapporto iconografico con opere del terzo quarto del secolo, come nel caso del lavacro che confronta con gli affreschi di Sopočani del 1267 e nel caso dei soldati della Strage, il cui abbigliamento militare pone a confronto con quello ideato dal Maestro di Ercole per il San Giorgio della facciata Ovest e con una miniatura veneziana dell'Evangelario di Giovanni da Gaibana a Padova del 1259. Nega, invece, che vi sia un qualche rapporto con l'Adorazione dei Magi e il Sogno di Giuseppe, che ritiene opere del Maestro dei Mesi di Ferrara e di un suo collaboratore, e data agli anni Trenta e comunque entro il 1240 a causa della dipendenza formale delle sculture del Duomo di Traù, eseguite da Maestro Radovan, dal secondo arcone del portale Maggiore, a sua volta dipendente dalle opere del Maestro dei Mesi di Ferrara.

Avvertendo però la coerenza tematica e certi elementi formali tra le sculture del Maestro dei Mesi di Ferrara e il gruppo scultoreo che ritiene degli anni Settanta, Tigler si spinge a ipotizzare che, forse, dopo l'abbandono del protiro di tipo emiliano previsto secondo Huse e Zuliani per la Porta da Mar oppure secondo Tigler per il portale maggiore verso il 1235, le sculture, originalmente progettate per la lunetta, fossero state reimpiegate in un *jubé* come quello di Bourges e integrate con gli episodi dell'Annunciazione, della Strage degli Innocenti e con le statue degli Evangelisti in cattedra. Con la distruzione o più probabilmente con l'abbandono del progetto del *jubé*, che non ha lasciato alcuna traccia né nei mosaici

il portale di Santa Giustina una datazione verso il 1180 (ZULIANI 1998, pp. 151-152).

⁷¹ ZULIANI 2015, p. 19. LUCCHESI PALLI (1942, p. 24) aveva già messo in relazione uno degli angeli di Santa Giustina con gli angeli raffigurati sulle colonne del ciborio.

⁷² TIGLER 2019, pp. 136-139.

⁷³ TIGLER 2002, p. 89.

dell'*Apparitio* del corpo di San Marco, databili entro il 1268, né nella veduta dell'interno di San Marco nei mosaici della Cappella Zen degli anni Settanta, né nel Miracolo dell'*Apparitio* sulla Pala Feriale del 1345, dove si scorge invece un una semplice trave priva di sculture, e la costruzione dell'attuale tramezzo tardogotico dei Dalle Masegne, i gruppi scultorei sarebbero andati dispersi⁷⁴.

Per l'Annunciata di San Giacomo all'Orio, lì trasportata nel 1972 ma prima collocata nella facciata della chiesa di Santa Maria Mater Domini⁷⁵, Tigler propone un altro percorso, ovvero che possa essere nata, insieme a un perduto arcangelo Gabriele, come coppia dell'Annunciazione per le due colonne e i due capitelli duecenteschi dietro alla Pala d'Oro, e che poi le statue possano essere passate da lì all'architrave della Porta da Mar. Infatti la veduta della facciata sud della basilica di San Marco eseguita da Jacopo de' Barbari del 1500 restituisce un gruppo dell'Annunciazione, forse non quello trecentesco che non presenta segni di esposizione agli agenti atmosferici⁷⁶, che posa sull'architrave del portale. La Madonna annunciata duecentesca è forse finalmente arrivata alla facciata della chiesa di Santa Maria Materdomini, realizzata da Jacopo Sansovino tra il 1502 e prima del 1540, a seguito della costruzione della cappella Zen nel 1500⁷⁷. Thomas Dale è tornato recentemente sulla questione riprendendo in primo luogo quanto già chiarito da Norbert Huse nel 1968⁷⁸ e cioè il percorso del gruppo dell'Adorazione che tra il 1473 e il 1818 trovò posto nel distrutto timpano della chiesa del monastero di Sant'Apollonia dedicata ai santi Filippo e Giacomo, come risulta da una incisione con la veduta del portale di Giovanni Grevembroch, quindi trent'anni prima della chiusura della Porta da Mar per l'inizio della costruzione della Cappella Zen nel 1503⁷⁹. Ribadendo quanto già notato da Castelnuovo-Tedesco⁸⁰ e Charles Little⁸¹, Dale constata che non vi è alcuna prova che la figura del re seduto del Metropolitan Museum provenga da Venezia e si tratti di re Erode, potendosi trattare anche di re Salomone o secondo alcuni di Federico II⁸². La figura ha, per di più, una profondità maggiore rispetto alla Madonna del gruppo dell'Adorazione, rendendo quindi difficile l'appartenenza a uno stesso gruppo. Dale sembra accettare l'idea di Geymonat sulla contemporanea realizzazione della Natività e dell'Adorazione, nonostante vi siano delle notevoli differenze dimensionali. Lo studioso, però, ribadisce con fermezza la coerenza tra il Sogno di Giuseppe e il gruppo dell'Adorazione e la loro destinazione a un portale, la Porta da Mar, in base ai confronti con la composizione antelamica della lunetta del portale Nord del Battistero di Parma e di quello della cattedrale di Friburgo databile al 1220. Dale infine giunge a una ricostruzione del progetto del timpano della porta da Mar che vede riuniti il gruppo dell'Adorazione e quello del sogno di Giuseppe, immaginando, però, in modo meno plausibile, che la parte inferiore della strombatura sia stata decorata dalle

⁷⁴ TIGLER 2019, pp. 147-148 nota 35.

⁷⁵ RIZZI 1987, p. 646, cat. 604. Pure Rizzi ritiene questa scultura databile alla seconda metà del XIII secolo e confrontabile con gli Evangelisti del ciborio.

⁷⁶ Cfr. TIGLER 2019, nota 21 e TIGLER 2009, p. 147. PICHI 2009, cat. 88, p. 180. La scultura dell'Annunciata misura cm 86 x 33,5 x 30; VIO 2012, pp. 17-25.

⁷⁷ TIGLER 2019, nota 35. Vedi anche URBAN 2012, pp. 10-15.

⁷⁸ HUSE 1968, pp. 95-103.

⁷⁹ DALE 2019, II, pp. 38-55.

⁸⁰ CASTELNUOVO-TEDESCO 2010, pp. 120-125.

⁸¹ LITTLE 2005, p. 97.

⁸² LITTLE 2005, p. 98.

statue dei quattro Profeti attualmente alla Cappella Zen, poste in un'edera mosaicata a cui sembrano essere stati destinati fin dall'inizio. Per quanto riguarda la Natività (di cui resta il lavacro di Gesù bambino) e la Strage degli Innocenti, Dale congettura che abbiano trovato luogo in un altro timpano sopra all'ingresso del battistero dalla porta da Mar, smontato in concomitanza con l'apertura voluta da Andrea Dandolo negli anni Quaranta.

Tornando agli Evangelisti, trovo poco probabile che siano stati concepiti per il tetto del ciborio. Ognuna delle cinque sculture poggia su una mensola profilata e modanata, che sembra resecata nella parte posteriore e che mal si accorda con l'architettura del ciborio. Nel caso del personaggio nell'angolo Nord Ovest, gli angoli anteriori della base della scultura sporgono in modo incongruo rispetto alla mensola. Così come nel caso di quello dell'angolo Sud Ovest la base sporge di non pochi centimetri nella parte posteriore. Trovo anche poco probabile l'ipotesi di Zuliani rispetto al riposizionamento delle cinque sculture dopo il restauro della copertura incendiata, poiché, secondo la sua ricostruzione, sarebbe trascorso un secolo tra l'evento catastrofico e la risistemazione delle cinque sculture. Inoltre, l'argomentazione di Zuliani delle ciocche intrecciate come segno di appartenenza al protogotico trova una sua confutazione nel confronto con il Cristo Pantocratore della Porta di San Pietro della Basilica di San Marco, o nei Profeti e negli angeli della facciata Nord della basilica databili agli anni Sessanta o Settanta del Duecento.

Consapevole del terreno scivoloso nel quale ci si avventura qualvolta si avanzano delle ipotesi di datazione sulla base di considerazioni di stile, propendo, come Charles Little⁸³ e prima Tigler per una datazione agli anni Venti del Trecento per il gruppo della Strage degli Innocenti della Ca' d'Oro, nel quale vedo un rapporto con la pittura giottesca, in particolare con la Strage degli Innocenti di Giotto dell'Arena di Padova, dove le donne hanno una gestualità vicina a una delle donne superstiti del gruppo, così come mi pare confrontabile il particolare del soldato che afferra un arto del bambino ancora in braccio alla madre. La destinazione del gruppo a un timpano avanzata da Thomas Dale mi sembra, tra quelle proposte, l'ipotesi più plausibile, anche in virtù del fatto che si tratta di una scena alla quale raramente è stato dato un così ampio rilievo in altre destinazioni. Forse tale destinazione a una lunetta aveva un modello nell'Ile-de-France, come il famoso timpano della facciata Nord di Notre-Dame di Parigi dove è raffigurata la Strage degli Innocenti⁸⁴, seppur insieme ad altre scene.

Per quanto riguarda l'Annunciata di San Giacomo all'Orio, che mi sembra stilisticamente vicina agli Evangelisti del ciborio e che inoltre presenta un basamento identico a quello di due di loro, trovo difficile l'ipotesi di una sua esecuzione per le due colonne che stavano dietro l'altare⁸⁵. In primo luogo perché nella parte inferiore la scultura mostra un appoggio a L, che avrebbe cozzato con una posizione che privilegia una visione da più punti di vista. In secondo luogo perché, sebbene sia vero che, come abbiamo visto, esistevano altri capitelli identici a quelli del ciborio, essi sono sopravvissuti in numero di sette, e non sei, anche se uno è di fattura diversa con la base d'imposta incorporata. Immagino piuttosto, una funzione simile

⁸³ LITTLE 2005, p. 106, nota 11.

⁸⁴ Ma non è nel primo né l'unico esempio, vedi il timpano della chiesa di Nostra Signora di Treviri degli anni Quaranta del Duecento, realizzato da una maestranza lorenese.

⁸⁵ Cfr. TIGLER 2001, pp. 32-33.

a quella dell'Annunciazione scultorea di Giovanni di Balduccio posizionata all'ingresso della cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze, a cui peraltro è ispirata l'Annunciazione oggi al Tesoro, databile al 1335-1340 ca.⁸⁶, o a quella dei quattro Angeli duecenteschi su mensola all'incrocio dei bracci della stessa San Marco, oppure appoggiata davanti al ciborio stesso, come l'Annunciazione trecentesca del 'capitolo del Crocifisso' che poggia su due mensole e non sul tetto del ciborio. Questa idea sembra confortata dall'Annunciazione a mosaico raffigurata nella parte frontale del ciborio della Basilica Eufrasiana di Parenzo, realizzato da maestranze veneziane, e chiaramente ispirato a quello di San Marco sia per la pianta quadrata che per gli elementi decorativi che ne richiamano le cornicette (vale la pena sottolineare l'assenza della cupola anche qui), datato dall'epigrafe che corre sopra il mosaico al 1277, e data che costituisce un *terminus ante quem* per il ciborio dell'altar maggiore (e i due del transetto) della basilica di San Marco⁸⁷.

Non sappiamo quando il gruppo trecentesco dell'Annunciazione sia stato posizionato sulle due colonne dietro l'altare in modo da far comparire il gruppo inquadrato dall'arcone del ciborio, ma sospetto si tratti di una soluzione di poco successiva alla loro realizzazione, forse in occasione della sistemazione del complesso meccanismo che animava la Pala Feriale e che ha richiesto l'inserimento delle due colonne centrali⁸⁸, i cui capitelli sono stati realizzati nel corso del XIII secolo – come mostra l'affinità dei capitelli con quelli del ciborio – ma li sistemate solo nel 1345 circa. Tale sospetto è stimolato non solo dal fatto che si tratta di una soluzione del tutto inusuale, ma anche dal confronto con le due derivazioni dirette dell'Annunciazione trecentesca in Croazia, una nella cattedrale di Traù firmata da Maestro Mauro⁸⁹ – chiesa che abbiamo visto essere profondamente legata al cantiere marciano – e l'altra a Curzola (Korčula) (post 1480)⁹⁰, dove entrambe le sculture sono piazzate agli angoli anteriori sopra il ciborio⁹¹.

Per ciò che riguarda gli Evangelisti sul tetto del ciborio, concordo con Tigler e Weigel che li attribuiscono a una corrente stilistica successiva all'Antelami, e sul fatto che non vi sia alcun rapporto stilistico con le colonne, come dimostrano il diverso panneggiare e le proporzioni anatomiche⁹². Più difficile è capire la funzione delle cinque statue che, a causa delle loro teste un po' sporgenti e un po' grandi mi paiono essere fatte per essere viste dal basso. Non scarto l'idea di un tramezzo precedente a quello masegnesco (eseguito tra il 1388 e il 1392), anche se forse non del tipo di Bourges, che avrebbe reso impossibile la visione dell'altare, del ciborio e della pala d'oro dalla navata⁹³. Il tramezzo attuale, come forse quello precedente secondo

⁸⁶ TIGLER 2001, pp. 32-33.

⁸⁷ Cfr. DEMUS 1945, pp. 238-245.

⁸⁸ DE MARCHI 2009², p. 84.

⁸⁹ Eseguita dopo il 1331. Vedi ŠTEFANAC 2001, cat. 1, pp. 30-31.

⁹⁰ TIGLER 2001, p.32.

⁹¹ Cfr. WOLTERS 1976, vol. I, cat. 27, p. 160. Vedi anche TIGLER 2002, p. 89, che individua altre due gruppi dell'Annunciazione a Parenzo e a Zara, probabili derivazioni dell'Annunciazione trecentesca marciiana (1335-40).

⁹² WEIGEL 2015, pp. 11-19.

⁹³ Cfr. KIESLINGER 1944, pp. 57-61. La ricostruzione di Kieslinger della iconostasi anteriore a quella attuale in cui lo studioso inserisce i cinque rilievi con Evangelisti e Cristo della facciata Nord e il San Giorgio e l'Ercole della facciata Ovest, è stata già dimostrata erronea (per l'intera bibliografia cfr. TIGLER 1995¹, cat. 25-29 pp. 40-41). Inoltre Demus ipotizza anche che i resti dei plutei di questa iconostasi siano quelli oggi reimpiegati nell'iconostasi di Santa Maria Assunta di Torcello (DEMUS 1966, p. 152.), decorati con pavoni, mentre le parti

le illustrazioni musive all'interno della basilica e quello di Santa Maria Assunta di Torcello, sembrano ricalcare il tipo bizantino del *templon*, costituito da una trave retta da quattro o più colonnette separate da cancelli talvolta scolpiti⁹⁴. I grandi tramezzi del tipo di Bourges, invece, sembrano aver trovato diffusione in Italia nell'ambito delle grandi chiese degli ordini mendicanti⁹⁵. Le cinque statue sono inoltre scolpite a tutto tondo e non poggiano su mensole a L; perciò, se provengono dal vecchio tramezzo, avrebbero potuto trovare luogo, forse, sopra l'architrave della stesso, in posizione analoga alle statue degli Apostoli di quello masegnesco, con Cristo al centro circondato dagli Evangelisti. Oso ipotizzare che intorno alla metà del XVI secolo gli Evangelisti del ciborio non erano più, ammesso che lo siano mai stati, nella zona presbiteriale, dal momento che in quegli anni, più precisamente tra il 1551 e il 1553, Jacopo Sansovino eseguì i quattro Evangelisti di bronzo per il parapetto che chiude la zona del ciborio⁹⁶, come tramandato da suo figlio Francesco⁹⁷, e integrate nel 1608 delle altre quattro sculture bronzee, opera di Girolamo Paliari⁹⁸. Le statue del Sansovino quindi sarebbero risultate ridondanti nell'economia compositiva del presbiterio, per cui ci si domanda se le prime non siano state commissionate per sostituire quelle medievali⁹⁹.

Al netto delle differenti ipotesi il problema della serie di sculture erratiche, (l'Annunciata di San Giacomo all'Orio, la Strage della Ca' d'Oro, l'Erode del Metropolitan Museum di New York, il lavacro di Gesù bambino e le cinque sculture sopra il tetto del ciborio) si complica ulteriormente, fino a far diventare la soluzione quasi impossibile, per il fatto che l'idea che il loro materiale in comune, la pietra di Aurisina, sia la prova della loro costituzione come gruppo, non è definitiva giacché a detta di Lorenzo Lazzarini la pietra di Aurisina, nel del Carso, è usata a Venezia con regolarità per tutto il Medioevo, per venire sostituito nel corso del Duecento dalla pietra d'Istria fino a quasi scomparire in età gotica¹⁰⁰. Inoltre, poco o niente sappiamo sulla provenienza di ogni singola scultura che, data la ricchezza di chiese, oggi scomparse, che sorgevano nei pressi di Piazza San Marco – come quella che doveva esserci al monastero benedettino di Sant'Apollonia o la stessa San Geminiano distrutta in età napoleonica – potrebbero provenire da altri contesti diversi dalla basilica marciana.

lateralmente della vecchia iconostasi di San Marco forse sarebbero state trasformate nelle due tombe dogali dell'atrio, idea non unanimemente accolta, dal momento che, per esempio, l'arredo presbiteriale torcellano coincide stilisticamente con l'architrave della facciata della stessa chiesa. Rifiutano l'origine marciana dei plutei torcellani TIGLER 1995², pp. 500-501; BEVILACQUA 1996, pp. 41-65 e TREVISAN 2008, pp. 66-90.

⁹⁴ Vedi KAVAN 1996, p. 291.

⁹⁵ Cfr. LUPAIA 1996, pp. 291-293.

⁹⁶ Cfr. AVERY, JONES 2019, pp. 128-130 e BOUCHER 1991, pp. 63-65.

⁹⁷ SANSOVINO 1581, p. 36.

⁹⁸ Giovanni Stringa nel 1610, narra che il Cassiere della Procuratoria di San Marco chiamato Benedetto Moro, ordinò nel 1608 di integrare le figure sedute realizzate da Jacopo Sansovino per il parapetto che isola l'area presbiteriale con altre sculture raffiguranti i quattro dottori della chiesa (Girolamo, Gregorio, Ambrogio e Agostino), opera dello scultore Girolamo Caliarì. STRINGA 1610, pp. 22-23.

⁹⁹ Vedi BOUCHER 1991, p. 256 nota 57.

¹⁰⁰ LAZZARINI 1981, p. 376.

3.6 Pavimento

Il pavimento del presbiterio a partire dal parapetto con le figure bronzee del Sansovino, è interessato da una decorazione a forme geometriche che circondano l'area occupata dal ciborio. Ai lati due rettangoli contenenti altri quattro rettangoli bianchi incorniciati e nella parte coincidente con l'abside, una decorazione ellittica a raggiera con spicchi incorniciati che fiancheggiano un elemento rettangolare a losanghe¹⁰¹. Tra i rettangoli del lato Nord vi è il disegno di un cuore che contiene un berretto ducale bianco¹⁰². Secondo Xavier Barral I Altet seguito da Raffaella Farioli Campanati il pavimento marciano è ascrivibile ad un'epoca anteriore al 1110-1150, in base al fatto che la composizione dell'atrio meridionale è interrotta da un pilastro davanti all'ingresso della Cappella Zen, che reca dei mosaici anteriori alla metà del XII secolo, oltre al fatto che il pavimento di San Marco è confrontabile con quello di Santa Maria e Donato a Murano degli anni Quaranta del XII¹⁰³. Il disegno del pavimento dell'area presbiteriale può ritenersi aderente a quello primigenio, seppur sia stato oggetto di restauri nel corso del Novecento¹⁰⁴. Se queste considerazioni sono giusti, significa che la parte di pavimento in cui si trova il ciborio era già prevista fin dalla prima posa dei pavimenti alla metà del XII secolo, un fatto che lascia aperto l'interrogativo su che cosa coprisse quell'area tra quella data e l'innalzamento dell'attuale ciborio nel corso del XIII secolo.

3.7 Altare

L'altare maggiore della basilica di San Marco si presenta oggi come un parallelepipedo marmoreo decorato nella parte frontale da due lastre marmoree rettangolari che affiancano una grata metallica a squame di pesce o a scure (pelta), detto *opus calatratum*, simile al motivo impiegato nel 1300 da Bertuccio da Venezia per la porta bronzea del portale maggiore. La grata dell'altare cela la tomba dell'Evangelista Marco.

Nella *Guida di Venezia* scritta da Francesco Predari ne 1867 apprendiamo che nel 1834 la mensa d'altare è stata rinnovata, e che nel 1835 fu posto al suo interno il corpo di San Marco, rinvenuto nel 1811 nella cripta, ormai chiusa da secoli, quando la basilica di San Marco divenne sede del patriarca¹⁰⁵. Tuttavia, dalla descrizione dell'altare contenuta nella guida di Antonio Pasini del 1888, scopriamo che l'altare maggiore, che egli data al 1835, non corrisponde a quello attuale. Infatti Pasini lamenta la mancanza di gusto in questo altare, che si presenta nella parte frontale ricoperto di lastre di verde antico, circondato da quattro colonnine e due bassorilievi in bronzo raffiguranti i Santi Marco e Teodoro di Bartolomeo

¹⁰¹ Per i materiali adoperati vedi LAZZARINI 2012, p. 64: "Sul lato a sinistra del ciborio sono bei quadrati di nero assoluto, bigio antico e cipollino rosso venato inclusi in grandi rettangoli incorniciati da lastre di marmo pentelico e breccia di Arbe, e riempiti da quadrati più piccoli di alabastro fiorito, broccatello di Spagna, graniti misio e troadense, pavonazzetto toscano, libeccio, ecc. Ai lati e davanti la pala d'oro belle cornici di portasanta a stuoia e losanghe della stessa pietra, di broccato rosso di Verona e bigio antico. Sul lato a destra del ciborio sono dei quadrati, grandi di pomarolo e nero assoluto, e piccoli occhio di pavone, portasanta, libeccio, ecc"

¹⁰² PASINI 1888, p. 180.

¹⁰³ BARRAL I ALTET 1985, p. 78; FARIOLI CAMPANATI 1997, p. 11; BARRAL I ALTET 2019, pp. 146-159.

¹⁰⁴ BARRAL I ALTET 1985, p. 73 pensa nel 1959 e VIO 2010 (pp. 98-100), li ritiene della seconda metà del XX secolo.

¹⁰⁵ PREDARI 1867, pp. 61-62 e AGAZZI 2019, p. 92.

Ferrari¹⁰⁶. I lati erano ornati da due lastre in porfido mentre la parte posteriore era decorata lateralmente da rettangoli di verde antico e nella parte centrale da una lastra in cipollino, nella quale si poteva leggere l'iscrizione dorata *Corpus divi marci evangelistae*¹⁰⁷. Pasini afferma che Francesco Lazzari, architetto e docente all'Accademia di Belle Arti, eseguì il disegno di questo altare e, tra le tavole pubblicate da Ferdinando Ongania nel 1881 vediamo una riproduzione fotografica del ciborio di San Marco con l'altare maggiore ottocentesco¹⁰⁸. L'altare fu nuovamente rimaneggiato nel 1956 per volere del Proto Ferdinando Forlati, che sostituì le lastre anteriori di verde antico con l'attuale grata ed eliminò le sculture di Francesco Ferrari¹⁰⁹.

Della forma che doveva avere l'altare maggiore prima del suo rifacimento nel XIX secolo, ne dà un indizio Giovanni Stringa:

“Hor questo Altare e tutto all'intorno di grosse lastre di marmo, ben congiunte, e serrate insieme, fabricato; et dopo quelle vi è un cassone di viva et dura pietra avvolto, circondato, traversato et incatenato di grosse forti, et sode lame di ferro, accioche tanto più sicuro si preservi il pretiosissimo Tesoro, che quivi chiuso ab antiquo si tiene, del glorioso corpo di S. Marco, specialissimo Protettore della Republica. Quivi in detto cassone collocato, et oltre il cassone, in un'area di bronzo, rinchiuso, l'anno 1094 quindici giorni dopo la sacra sua Apparitione. È quest'Altare lungo piedi nove e mezo, et largo quattro e mezo, la tavola superiore è di pietra Veronese rossa tutta d'un pezzo assai bella; il suo antipetto è tutto coperto, et ornato di bellissime figure d'argento massiccio dorato alla maniera greca, lunghe poco più d'un palmo, distinte l'una dall'altra con diverse colonnette, proportionate alla grandezza delle figure, le quali si tengono Chiuse, nè si aprono, se non quando si pongono sù l'Altare le pretiosissime gioie del Tesoro. E devesi sapere, che queste servivano anticamente per pala dell'Altare; ma condotta la richissima, et pretiosissima, che si vede al presente, da Costantinopoli, come più a basso si legge, furono poste quì davanti l'altare, et servono tuttavia per pallio. Et sicome vi è dietro l'altare una portella quadra di ferro, così d'avanti ve ne è un'altra, non quadra ma bislonga, la quale aprendosi ne i tempi specialmente di Andrea Dandolo Doge, che visse ne gli anni del Signore 1345 dopo lui ancora con molta secretezza si vedeva il predetto glorioso corpo di San Marco, come a punto egli afferma d'haverlo due fiato veduto, una quando fu fatto Procuratore, e l'altra quando fu Doge creato. È finalmente questo altare da' fianchi, e da dietro chiuso, et serrato da trentadue colonnelle di finissimo marmo, di modo che tra le colonnelle, e l'altare vi si può di dentro camminare intorno a quello commodamente.”¹¹⁰

Quindi si trattava di un semplice altare, ricoperto di marmo rosso di Verona (lo stesso materiale delle basi delle colonne e del pavimento dell'area coperta dal ciborio), al quale veniva

¹⁰⁶ Per una panoramica sul percorso dell'artista vedi CATRA 2014, pp. 61-73.

¹⁰⁷ PASINI 1888, pp. 179-180.

¹⁰⁸ *Dettagli di altari, monumenti, scultura, ecc della Basilica di San Marco in Venezia*, in *La basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani*, a cura di F. Ongania, 1842-1911, vol. V.7, Venezia 1881, tav. Z.1. Per una dettagliata ricostruzione delle vicende ottocentesche dell'altare vedi CATRA 2013, pp. 216-225.

¹⁰⁹ CATRA 2013, pp. 219-220.

¹¹⁰ STRINGA 1604, pp. 23-24.

apposto durante i giorni di festa, allora come oggi, il paliotto argenteo trecentesco conservato nel Tesoro¹¹¹. L'altare era inoltre munito di una finestrella – la “fenestrella confessionis” – dalla quale osservare il corpo del Santo, mentre tutta l'area era chiusa da un parapetto. Quanto tramandato da Stringa sull'aspetto dell'altare sembra essere confermato dalla raffigurazione dell'altare maggiore nella scena del seppellimento di San Marco nell'angolo destro inferiore della Pala Feriale di Paolo Veneziano datata 1345. Vediamo infatti un parallelepipedo marmoreo, ricoperto di marmo rosso e che presenta nella parte frontale una nicchietta vuota affiancata da due specchi marmorei purpurei. Nel mosaico dell'*Apparitione* del corpo di San Marco, nella parete sinistra del presbiterio, databile al 1225-1249¹¹², vediamo un frammento di parapetto non dissimile da quello descritto dallo Stringa¹¹³.

Il parapetto intorno all'area dell'altare è attestato dai disegni della pianta della basilica eseguiti tra il 1713 e il 1716 dall'architetto John Talman¹¹⁴. Nel volume di Antonio Zatta, corredato da una pianta di San Marco, si vedono ancora le colonnine del parapetto menzionato dallo Stringa, le cui colonnette erano, nel 1761, diventate ventiquattro¹¹⁵.

La nostra analisi ha individuato una serie di interventi intorno all'area presbiteriale che hanno coinvolto il ciborio. La prima alla metà del XII secolo, con la pavimentazione il cui disegno lascia supporre la presenza di un ciborio precedente o comunque di una struttura di pianta dall'area quadrata. Poco dopo la metà del XIII secolo (e comunque entro il 1277, data del ciborio di Parenzo) fu probabilmente eretto l'attuale ciborio, come sembra dimostrare il confronto della cornicetta a foglie d'acanto e la ghiera a motivo fogliaceo con altre simili della stessa San Marco (secondo arcone del portale maggiore, 'capitelo' del crocifisso, arcone della Porta da Mar). L'osservazione del tegurio del ciborio e delle basi delle cinque sculture duecentesche di Cristo e gli Evangelisti che lo sovrastano suggerisce che quelle figure non siano nate per questo contesto, in quanto non si accordano alla struttura architettonica della copertura e risultano, ad ogni modo, poco visibili da sotto. La commissione dei quattro Evangelisti bronzei del Sansovino alla metà del Cinquecento lascia inoltre supporre che le cinque sculture medievali non fossero allora nella posizione attuale. Risulta perciò del tutto plausibile la notizia di Giovanni Stringa che a inizio Seicento riporta il loro collocamento sopra il ciborio. La scultura del Redentore attribuita ad Antonio Lombardo risulta già *in loco* nel 1761. Per via dei confronti con i cibori dalmati di influenza veneziana è ipotizzabile la presenza sopra il tegurio di un'Annunciazione. Infine nel 1834 è stata rinnovata la vecchia mensa d'altare, forse quella medievale, e poi, nuovamente, rimaneggiata nel 1956 quando assunse l'attuale aspetto.

Le numerose trasformazioni dell'area presbiteriale, avvenute fino alla moderna musealizzazione del complesso marciano, danno conto del costante bisogno di interpretare e plasmare uno spazio dall'alta carica simbolica, religiosa e civile. Nel prossimo capitolo vedremo che anche gli oggetti ritenuti significativi – come le colonne del ciborio – sono

¹¹¹ WIXON 1984, pp. 278-281.

¹¹² DEMUS 1984, II: *Text*, pp. 27-44.

¹¹³ Cfr. POLACCO 2003, p. 135.

¹¹⁴ HOPKINS 2019, p. 154.

¹¹⁵ ZATTA 1761, p. 7.

coinvolti in processi di trasformazione le cui tracce molto dicono sul loro ruolo e significato nel corso del tempo.

4. Analisi d'insieme dei fusti

In questo capitolo saranno effettuati delle considerazioni generali che riguardano le quattro colonne, sia nella loro parte figurativa che nella loro parte epigrafica con particolare attenzione all'organizzazione dello spazio e della narrazione. Lo scopo di questa sezione è verificare l'unitarietà di realizzazione attraverso l'esame della composizione, dello stile, dei tipi fisici, dei costumi e delle iscrizioni.

4.1 Materiale

Nel 2015 Lorenzo Lazzarini ha realizzato analisi di laboratorio sulle colonne A, B e C, che hanno dato risultati inaspettati. L'analisi sulla colonna A non ha offerto risultati definitivi ma con ogni probabilità si tratta di marmo o pentelico (proveniente da Atene) o docimeno (da Afyon in Turchia), mentre la B è stata scolpita in marmo pentelico e la C in marmo docimeno, nelle cui cave si producevano i famosi sarcofagi del gruppo di Sidamara¹. L'uso di due marmi diversi, molto diffusi nella tarda Antichità soprattutto nel Mediterraneo orientale e centrale, ha fatto supporre Lazzarini che già al momento del loro primo impiego si trattasse di colonne di spoglio scelte in base alla loro misura e alle loro caratteristiche petrografiche. Lazzarini però non ha notato un altro sorprendente particolare, ovvero che i due materiali diversi corrispondono ai due artisti che hanno scolpito le colonne.

4.2 Sugli artisti che hanno scolpito le colonne

In seguito a un semplice esame autoptico emerge con chiarezza che per la realizzazione delle quattro colonne sono intervenuti almeno due artisti (ovviamente assistito ognuno dai collaboratori di bottega): uno ha eseguito i rilievi delle colonne A e C e l'altro quelli delle colonne B e D. Come abbiamo visto nel capitolo 2.3, è stata suggerita l'idea che ci fossero quattro artisti, due avrebbero eseguito le parti inferiori dei fusti e due le parti superiori, in base a una presunta differenza stilistica tra le quattro parti, che invece Costantini sembra superare proponendo l'idea, poco plausibile, che le colonne siano state scolpite solo dopo essere state collocate nel posto di destinazione.

Dal punto di vista stilistico l'artista che ha eseguito i rilievi delle colonne A e C lo

¹LAZZARINI 2015, pp. 57-63.

riconosciamo dalle pieghe angolose, dalle pupille risolte con un foro di trapano, e da certe cifre un po' stereotipate come le pieghe che disegnano un cerchio all'altezza del ginocchio o il frequente piegone verticale che scende tra le gambe dei personaggi. Rispetto all'artista che eseguì i rilievi delle colonne B e D, egli risulta meno attento alle proporzioni naturali della figura umana, tendendo a una maggiore stilizzazione. La critica, fuorviata dall'idea che a una maggiore aderenza al dato naturalistico corrisponda una maggior qualità, ha ritenuto questo artista o medievale, contrapposto al più classico artista delle colonne B e D considerato tardoantico, oppure un allievo del primo. Eppure l'artista della colonna A dà più volte prova della sua bravura, come per esempio nella scena A.V.2, nel brano del sacrificio del vitello sull'ara, dove riesce a raffigurare l'avvenimento in uno spazio decisamente angusto e fin nei minimi particolari, come si vede nel dettaglio della corda attorcigliata. Vi è un'ulteriore argomentazione per scardinare l'idea di un rapporto maestro-allievo, che riguarda la divisione del lavoro, avvenuta in senso verticale e non orizzontale. Mi riferisco al fatto che, sebbene poco si sappia sul funzionamento delle botteghe sia in età tardoantica che nel Duecento veneziano, sembra improbabile che a un allievo sia stata affidata la metà di un'opera così complessa e sicuramente destinata a un luogo prestigioso. Mi pare più probabile, scartata la possibilità di una cesura temporale tra le due coppie di colonne, che si tratti del lavoro delle botteghe di due artisti affermati ma di diversa formazione o cultura figurativa.

Per quanto riguarda i confronti proposti con opere duecentesche come con gli Evangelisti sopra il ciborio, così come con i Profeti della Cappella Zen, sembra rivelatore l'esame dei panneggi, ricadenti in ricche forme ondulate nel primo caso, più calligrafici e aderenti alle figure nel secondo, che mal si confrontano con il panneggiare dei due artisti delle colonne del ciborio, dove l'autore dei rilievi delle colonne B e D riecheggia il drappeggiare classico a grandi pieghe a U, mentre l'altro, più schematico, costruisce spesso dei panneggi che disegnano una grande piega centrale tra le gambe dei personaggi. L'ampiezza dei movimenti dei personaggi raffigurati sulle colonne si scontra con la rigidità colonnare dei Profeti della Cappella Zen, così come allo stesso tempo essi sembrano allontanarsi sia nel panneggio che nei particolari iconografici dall'Adorazione dei Magi del Seminario Patriarcale del Maestro dei Mesi di Ferrara. Pertanto il confronto con le opere più salienti della scultura duecentesca marciana si rivela fallimentare.

A livello generale entrambi gli artisti sembrano essere abili nella scultura di piccolo taglio, come dimostrano i confronti con pissidi e tavolette eburnee tardoantiche, tendenti quindi a un alto livello di dettaglio, forse influenzati anche dalle miniature, piuttosto che con opere di maggiori dimensioni come l'ambone di Salonico, dove c'è un uso maggiore del trapano e le figure si presentano assai più rigide e schematiche.

4.3 Spartito architettonico

Le colonne del ciborio di San Marco presentano uno spartito architettonico omogeneo costituito da colonnine e arcatelle che circondano delle nicchiette a conchiglia. Ogni colonna è divisa in nove fasce, ovvero nove strisce sovrapposte, ed ogni livello, a sua volta, è diviso in nove arcatelle, il cui numero richiama forse la Trinità o i nove gradi della gerarchia angelica codificata dallo Pseudo Dionigi nel VI secolo. Le arcatelle sono decorate da una fettuccia tripartita i cui due nastri superiori sono più larghi di quello inferiore; ogni nastro è separato da uno spazio almeno due volte più ampio di quello dei nastri più larghi. Per Renato Polacco

proprio la presenza delle fettucce tripartite sarebbe segno di una realizzazione intorno al Mille o del secolo successivo². Eppure la forma della fettuccia si differenzia dalle tipiche fettucce medievali per la disposizione dei nastri che in età tarda sono spesso tra loro ravvicinati. Le fettucce, che non si chiudono nella parte inferiore dell'arco, proseguono sopra i capitelli delle colonnine, formando una linea retta che ha la funzione di ricongiungere gli archi, una soluzione che richiama modelli architettonici tardoantichi, come è facilmente osservabile nella composizione degli archetti del bema di San Vitale a Ravenna, oltre che nelle arcate del matroneo di Santa Sofia a Istanbul³.

La struttura compositiva ad archetti a tutto sesto, racchiudenti conchiglie, sorretti da colonnine, costituisce un motivo che si è soliti associare al modello dei sarcofagi tardoantichi, anche se non mancano esempi di questo tipo di decorazione in altri monumenti, come si può vedere dal basamento dell'arco di Galerio a Salonico (fine III secolo) o nell'ambone proveniente dalla stessa città e conservato nel museo archeologico di Istanbul (V secolo). L'archetto singolo a conchiglia privo di colonnine invece è riscontrabile già in certi ninfei come quello di Sagalassos (nella Turchia sud-occidentale) o nella nicchia dipinta della sinagoga di Dura Europos (metà del III secolo). La nicchia conchigliata è una soluzione tipica del V secolo, specie in area costantinopolitana, e non ha una grande diffusione durante il Medioevo, mentre farà il suo ritorno trionfale a Venezia – e non soltanto – solo in epoca rinascimentale, anticipata da esempi tardogotici come il monumento funebre di Antonio Venier di Pierpaolo e Jacobello dalle Masegne conservato nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, dove le nicchiette che contengono i santi della parte frontale della cassa sono a forma ogivale.

Il primo sostenitore di una datazione medievale delle colonne del ciborio, il bizantinista Edmund Weigand, ammette che la componente orientale non deve in alcun modo, nel quadro generale, essere negata, poiché l'impalcatura decorativa, l'ordinamento ad archi con la forma dei loro capitelli, i profili piegati degli archi e le nicchie a conchiglia seguono il modello orientale. Per lo studioso quindi, questi elementi confermerebbero il carattere eterogeneo delle colonne nel seno della loro creazione durante la metà del XIII secolo, come abbiamo già visto nella fortuna critica⁴.

4.4 Capitellini a foglia angolare e il loro rapporto con i modelli antichi

I capitellini che sorreggono gli archetti delle colonne del ciborio presentano una forma che potremmo definire a 'giglio' con una corolla di petali lisci stilizzati, che nelle colonne A e C appare più asciutta che nelle altre due.

A partire dal confronto con l'ambone di Salonico del Museo Archeologico di Istanbul, che con il suo motivo a nicchie costituiva per Wulff un elemento di grande importanza per la datazione tardoantica delle colonne di San Marco⁵, Polacco concludeva nel 1987, e non a torto, che i capitellini "assai schematici" delle colonne erano comunque lontani da quelli scolpiti sull'ambone⁶. L'apprezzamento di Polacco riguardo la schematicità dei capitellini forse

² POLACCO 1987, p. 36.

³ ZORZI 1888-1892, p. 293.

⁴ WEIGAND 1940 p. 450.

⁵ WULFF 1914, pp. 132-136.

⁶ POLACCO 1987, p. 36.

ha qualcosa a che fare col fatto che lo studioso li considerava una forma sintetica o comunque evocativa del capitello corinzio. Ciononostante più che il risultato della schematizzazione di un ordine classico, i capitellini delle colonne del ciborio sembrano far parte di una categoria a sé, diversa dai capitelli corinzi, e diffusa nella tarda Antichità. Alois Riegl aveva intuito che questa tipologia è comparsa già nell'antico Egitto, forse come derivazione del motivo della palmetta egiziana⁷, come sembrano dimostrare i gigli scolpiti su un pilastro del tempio di Amon (Karnak) datati al secondo millennio a.C., oppure i tre schizzi di capitello disegnati sulla pietra e conservati nel Metropolitan Museum of Art di New York datati tra il IV e il VII secolo a.C.

È probabile che il motivo del giglio stilizzato sia stato adottato dalla comunità ebraica, come potrebbe dimostrare il seguente passo dell'Antico Testamento:

“...[il re Salomone] rizzò le colonne nel portico del tempio; rizzò la colonna a destra, e la chiamò Iachim; poi rizzò la colonna a sinistra, e la chiamò Boaz. In cima alle colonne c'era un lavoro fatto a forma di giglio. Così fu compiuto il lavoro delle colonne.” (1Re 7:21-22).

Ze'ev Goldmann sostiene, inoltre, che nel mondo ebraico il giglio diventò presto il simbolo stesso della Torah, in quanto sulla verga di Aaronne fiorì un «shoshan» (שׁוֹשַׁן) o fiore a tre petali, probabilmente un giglio (Numeri 17)⁸. Infatti questo motivo decorativo si trova in monete provenienti da Yehud (attuale Israele) del 320-315 a.C. così come nei mosaici pavimentali del sito archeologico di Shikmona (vicino a Haifa) datati al II secolo dopo Cristo.

Capitellini a giglio se ne trovano numerosi durante la tarda Antichità a partire da quelli presenti nei sarcofagi conservati a Ravenna, sia in San Vitale che in Sant'Apollinare in Classe nonché in San Giovanni Evangelista della stessa città. Esistono inoltre esempi tardoantichi di veri e propri capitelli a forma di giglio (e non di capitellini decorativi), con due, tre o quattro foglie lanceolate e volute angolari come la serie tardoantica egiziana pubblicata nel 1993 da Pensabene⁹, che mostra forme più o meno stilizzate, o il frammento proveniente dalla casa di Aion a Paphos del IV secolo a Cipro, isola che peraltro ha subito ripetutamente l'influenza dell'Egitto¹⁰, e una serie completa tutt'ora visibile nel monastero di Alahan della metà del V secolo situato tra le montagne della regione isaurica nella parte meridionale dell'attuale Turchia, non troppo distante, quindi, da Cipro. Bisogna infine menzionare, anche se di forme più schematiche, i capitelli dell'arredo lapideo del V o VI secolo della basilica di Monastero (Aquileia) realizzati probabilmente in marmo proconnesio¹¹.

Da questi pochi esempi che dimostrano una certa continuità del motivo decorativo del giglio, sia come capitello che come ornamento, si evince che la forma dei capitellini delle colonne di San Marco non è, probabilmente, il prodotto della stilizzazione di un ordine classico, ma una soluzione alternativa che ha avuto un suo sviluppo parallelo, garantito, probabilmente, dalla citazione biblica. Queste considerazioni, tuttavia, non dimostrano che gli artisti delle colonne di San Marco citassero coscientemente il brano dell'Antico Testamento attraverso l'uso dei capitellini a giglio, ma constatano che la loro forma aveva una certa diffusione nella tarda Antichità, soprattutto nel Mediterraneo orientale, più di quanto immaginava Polacco. Nel

⁷ RIEGL 1893, pp. 63-65. Vedi anche DIETER 1997, pp. 20-28.

⁸ Cfr. GOLDMANN 1997, pp. 197-221.

⁹ PENSABENE 1993, cat. 537-653, pp. 460-461.

¹⁰ BRZOWSKA-JAWORNICKA 2016, pp. 151-172.

¹¹ Ringrazio il Prof. Coden per questa segnalazione. Cfr. BUORA 2016, pp. 236-238.

Medioevo ritroveremo dei capitellini e delle arcatele simili raffigurati su un capitello scolpito conservato al Louvre ma proveniente, in maniera significativa, dalla Palestina, e realizzato in epoca crociata tra il 1150 e il 1200 (inv. 1994).

4.5 Rapporto nicchie-figure

Nell'economia compositiva generale la partizione in nicchie non delimita lo spazio entro il quale si muovono i personaggi, i quali infatti in più occasioni superano i confini delle colonnine, sovrapponendovi generalmente parti del corpo quali mani e avambracci, o altri elementi, come ad esempio la rete della pesca miracolosa (C.VIII.1), la barca del Cristo che doma i venti (C.IV.2) o la testa dell'asina dell'Entrata a Gerusalemme (D.I.2). Spesso il fulcro della scena trova il suo compimento più significativo proprio negli elementi che fanno da *trait d'union* fra due nicchie, come l'incontro di mani fra Cristo e Adamo nella Discesa agli Inferi (D.VII.1), il coltello che l'insergente di Gioacchino cala sul collo del vitello (A.V.2), il piede dell'apostolo presentato a Gesù per la lavanda (D.I.3), i denari che Giuda, come riversandoli a terra davanti alla colonna, rende al sinedrio (D.IV.2), o le mani di Pilato in procinto di essere lavate (D.V.1).

La mancanza di un dispositivo atto a delimitare le scene, come potrebbe essere una cornice, richiama alla mente ciò che Weitzmann definì il "metodo ciclico", ovvero il metodo di narrazione continua, le cui origini risalgono all'arte greca antica del III secolo a.C., che consiste nel raffigurare ogni azione di un determinato episodio in modo sequenziale al fine di stimolare il movimento oculare come nella lettura di un testo¹². Le scene vengono distinte dalla posizione dei personaggi che spesso sono rivolti verso il fulcro dell'azione, come succede nei vasi omerici ma anche in certi sarcofagi classici e in alcuni manoscritti tardoantichi che ereditano le modalità di illustrazione dei papiri (*papyrus style*), dove le scene si presentano in una sequenza orizzontale senza incorniciature. Una delle conseguenze di questo metodo di rappresentazione è senza dubbi la dilatazione dell'iconografia¹³, ovvero la tendenza a raffigurare ogni singolo momento di un determinato episodio, una caratteristica di cui le colonne del ciborio non sono esenti.

La libertà con la quale si muovono i personaggi all'interno dello sparito architettonico, fino a vanificarne la funzione, è stata interpretata da Polacco come un chiaro stravolgimento della logica compositiva tardoantica: i personaggi fuoriescono e si sovrappongono allo schema creando un "continuum storico-narrativo che fraintende il presupposto che governa tutte le composizioni scultoree ad archeggiature e nicchie della produzione paleocristiana"¹⁴. La perentoria affermazione di Polacco, sicuramente vera per una buona parte della produzione di sarcofagi come quelli ravennati (dove addirittura i personaggi sono talvolta circondati dal vuoto come nel caso del sarcofago di San Barbaziano conservato al Duomo) o quelli provenzali, si scontra con una serie di composizioni a nicchia di origine orientale, a cominciare dal gruppo di Sidamara nell'attuale regione di Konya in Turchia¹⁵, una serie di sarcofagi realizzati intorno al III secolo, di cui esemplari si conservano nel Museo Archeologico di Istanbul, caratterizzati da un complesso spartito architettonico sopra al quale si sovrappongono i

¹² WEITZMANN 1970, pp. 17-33.

¹³ WEITZMANN 1970, p. 17.

¹⁴ POLACCO 1987, p. 36.

¹⁵ Vedi ELDERKIN 1939 pp. 101-115.

personaggi delle varie storie raccontate. Opera di un artista dell'Asia Minore sembrano essere il sarcofago conservato al Museo Burdur di Sagalassos in Turchia e due sarcofagi conservati in Italia, uno nel Palazzo Massimo alle Terme a Roma, proveniente dalla collezione Mattei e databile tra il 270 e il 290¹⁶, che raffigura le Muse e l'altro che conserva i resti di Maria d'Aragona nella Cattedrale di Cattania. Quella conservata a Roma è un'opera che presenta una struttura a nicchie conchigliate, in cui, in particolar modo ai lati, le figure dialogano e si muovono sovrapponendosi in più punti alle colonnine: l'attributo di alcune Muse viene come avvicinato verso l'osservatore antependolo alle colonnine, come ad esempio la sfera di Urania o la maschera della tragedia di Melpomene e quella di Talia, Musa della commedia. Un fenomeno simile di sovrapposizione tra le figure e lo sfondo lo ritroviamo in un altro gruppo di sarcofagi denominato "a porta di città", dove lo spartito architettonico più che ordinare la narrazione funge da sfondo. Uno degli esempi più illustri di questo gruppo è il sarcofago di Stilicone conservato nella chiesa di Sant'Ambrogio a Milano, all'interno dell'ambone romanico, databile al IV secolo o un sarcofago di simili caratteristiche, quello di San Mitrio di Aix-en-Provence conservato nella Cattedrale e databile allo stesso secolo. La compenetrazione dei due piani, quello dello spartito e quello dell'azione dei personaggi, non è quindi appannaggio esclusivo dell'arte medievale, ma affonda le sue radici in pratiche già conosciute nella tarda Antichità.

4.6 La successione degli episodi all'interno della narrazione

Sulle quattro colonne del ciborio sono rappresentate esclusivamente storie che riguardano l'incarnazione di Cristo, dalle origini, e quindi dalle storie apocriefe di Anna e Gioacchino e l'infanzia di Maria della colonna A, numerose guarigioni e miracoli delle colonne B e C e le storie della Passione fino all'Ascensione della colonna D. Il senso di lettura della narrazione si svolge dal basso verso l'alto – come nelle colonne coelidi antiche – e, i singoli episodi, in senso talvolta orizzontale, con un ricorso maggiore nella colonna C, talvolta in senso verticale, come si vede chiaramente nell'episodio delle Nozze di Cana (B.III.2) della colonna B.

Se la colonna A presenta una successione perfettamente lineare degli episodi dell'infanzia di Maria secondo il *Protovangelo* di Giacomo, le altre tre, sebbene presentino dei raggruppamenti coerenti, per esempio di episodi di guarigione, attingono ai Vangeli in un modo che non rispecchia né i sinottici né il ciclo delle festività. È importante notare il diverso peso attribuito ai diversi episodi e la mancanza di alcuni momenti importanti della biografia del Cristo. Abbiamo da una parte diciotto nicchiette, distribuite su quattro zone diverse per privilegiare la lettura in senso verticale, consacrate alle Nozze di Cana (B.III.2), quattordici dedicate all'episodio di Gesù che guarisce il figlio di un centurione romano (C.I.1), due episodi di resurrezione, due di guarigione, la pesca miracolosa, l'Ascensione e l'Antico dei giorni in gloria che occupano ciascuno nove nicchiette con una particolare concentrazione nella colonna C (C.II.1; C.V.1; C.VI.1; C.VIII.1; C.IX.1; D.VIII.1; D.IX.1), e infine la Resurrezione di Lazzaro (B.VIII.2) e Gesù davanti a Pilato (D.IV.1), che occupano sette nicchiette. D'altra parte, come notato da Weigand¹⁷, mancano gli episodi dell'infanzia, quali la Fuga in Egitto, la Strage degli Innocenti, il Battesimo, la Presentazione al Tempio e Cristo fra i dottori, così

¹⁶ Cfr. SAPELLI 1998, p. 34.

¹⁷ WEIGAND 1940, p. 449.

come è assente qualsiasi episodio riguardante la vita di Giovanni Battista o quella di Pietro o le parabole. La narrazione sulle colonne, quindi, fa un salto dalla Natività alla vita pubblica del Cristo, con particolare attenzione ai miracoli, e, senza digressioni, prosegue fino alla Passione e l'Ascensione. Sembra che il criterio nella scelta degli episodi sia di tipo tematico, come spesso possiamo osservare nella selezione degli episodi che decorano i sarcofagi antichi, secondo tre grandi gruppi: la storia dell'Incarnazione, la prova dei poteri miracolosi del Cristo attraverso la descrizione delle guarigioni, e, infine, il suo sacrificio a favore dell'umanità.

Weigand si è soffermato sulla Resurrezione di Lazzaro, tramandata esclusivamente da Giovanni (Gv 11:1-44), e sulla sua presenza tra le storie di guarigione, cioè tra i ciechi alla fonte di Siloé e il paralitico, in contrasto con il testo giovanneo, l'unico che tramanda la storia di Lazzaro, dove si tratta dell'episodio che precede l'Ingresso a Gerusalemme. La Resurrezione di Lazzaro e l'Ingresso a Gerusalemme sono due feste che già dalla tarda Antichità, come attestato dal *Diatessaron* di Taziano, teologo e apologeta del II secolo, e dalla testimonianza di Egeria (IV o V secolo), avevano fatto il loro ingresso nella liturgia bizantina, in quanto la commemorazione di Lazzaro di Betania avveniva il sabato prima della domenica delle Palme. Nel racconto di Giovanni, la Resurrezione di Lazzaro è quindi l'ultimo miracolo della vita di Gesù prima della sua Passione¹⁸. Tuttavia la scena di Lazzaro immediatamente precedente alla guarigione del cieco la ritroviamo già nel IV secolo anche in alcuni sarcofagi occidentali; questo abbinamento è testimoniato dal *Carmen Pascale* di Sedulio (prima metà del V secolo) e dai cosiddetti *Distica* di Claudiano (370 circa-404). Non mancano esempi orientali più tardi, come il Tetravangelo 5 del monastero di Iviron sul Monte Athos, che reca un piccolo numero di immagini tratte dal Vangelo di Giovanni, o come gli affreschi della Toqale Kilise in Cappadocia (X secolo), dove in ogni caso la Guarigione dei ciechi precede l'ingresso a Gerusalemme. Weigand invece trova delle affinità con l'Occidente latino, in particolare nell'ordinamento delle pericopi, in cui vede una giustificazione evidente per la stretta connessione della guarigione dei ciechi con il miracolo di Lazzaro, perché a Roma fin dai tempi antichi le pericopi venivano pronunciate una dopo l'altra in due giorni della settimana, nel mezzo del periodo di quaresima; a Milano ciò avveniva in due domeniche di seguito, come anche ad Aquileia, mentre nell'Oriente greco la pericope dei ciechi nati veniva letta nella sesta domenica dopo Pasqua a distanza della pericope di Lazzaro¹⁹.

L'inserimento della Resurrezione di Lazzaro tra i miracoli di guarigione la ritroviamo nel Medioevo occidentale negli affreschi della chiesa di San Giorgio nel Reichenau (X secolo), dove la scena è inserita in un ciclo di soli miracoli, e nel *Codex Aureus Epternacensis di Gotha* (Hs. 2° 156 142, fol. 110v, realizzato a Echternach nel Lussemburgo tra il 1030 e il 1050) dove la sequenza è costituita dalla Samaritana, l'Adultera, i Ciechi nati, Lazzaro e il Paralitico di Cafarnaò²⁰. Ciò che Weigand non sembra considerare è la profonda influenza che oggetti e manoscritti miniati bizantini hanno esercitato sulla corte ottoniana, in particolare per quel che riguarda i cicli cristologici come quelli prodotti nello *scriptorium* di Reichenau, a partire dal matrimonio di Ottone II con l'imperatrice bizantina Teofano nel 972²¹.

¹⁸ WEIGAND 1940, p. 447.

¹⁹ WEIGAND 1940, p. 448.

²⁰ WEIGAND 1940, p. 448.

²¹ Weigand rifiuta implicitamente la teoria di BUCHTAL 1939, p. 141. Vedi anche BUCHTAL 1966, pp. 43-60.

Anche l'allieva di Weigand, Elisabetta Lucchesi Palli, vede molti punti in contatto tra la sequenza narrativa della colonna D del ciborio – l'unica delle quattro a cui ha dedicato la sua monografia – e opere occidentali, come la porta bronzea di Benevento, e quelle di Bonanno a Monreale e Pisa (XII secolo), in quanto vi sono presenti sia la Discesa agli inferi del Cristo e le Pie donne al sepolcro, mentre sono assenti l'Incredulità di San Tommaso, la Discesa dello Spirito Santo e recano come ultimo tema il Cristo in trono circondato da angeli. Secondo la studiosa il codice miniato del Vangelo di Nicodemo della Biblioteca Nacional Madrid (ms. Vitrinis 23-8, XIII secolo) corrisponderebbe alle storie del ciborio nella riproduzione dell'Ingresso di Cristo, l'Interrogatorio di Pilato e la rappresentazione della Crocifissione, la Discesa, la Resurrezione dei morti e le Pie donne al sepolcro, ma, come vedremo, non si tratta di una successione esclusivamente occidentale, in quanto le storie che andranno a costituire l'apocrifo di Nicodemo esistevano già in Oriente fin dalla tarda Antichità. Eppure, a detta della stessa studiosa, il Tetravangelo greco 74 databile al XII secolo della Biblioteca Nazionale di Parigi può essere confrontato nella gran parte dei suoi cicli miniati, in particolare nelle dettagliate scene del Getsemani e della Crocifissione, con le storie della Passione della colonna D. Inoltre, un certo numero di affreschi cappadoci del IX-X e XI secolo si avvicinerebbe all'iconografia del ciborio. Il confronto tra il ciborio e il piccolo ciclo della Passione di Sant'Apollinare Nuovo (VI secolo) mostra nella scelta delle scene un allontanamento essenziale: manca a Ravenna la Derisione, la Crocifissione, la Discesa agli inferi e l'Ascensione²². Tuttavia sul *Codex Purpureus Rossanensis* (VI secolo) sono raffigurate otto scene della Passione presenti sulla colonna D del ciborio, come l'interrogazione di Pilato che rispecchia fedelmente l'iconografia dell'opera marciata.

Il fatto che la colonna A segua la sequenza dei capitoli del *Protovangelo* di Giacomo in modo lineare e le altre tre colonne non facciano lo stesso con i Vangeli canonici è la prova che la scelta degli episodi cristologici e la loro successione non sono casuali. Una chiave di lettura è offerta dallo studio di Paul Underwood del 1975 che ha affrontato il problema dei programmi e dell'iconografia dei cicli che tramandano il ministero di Cristo a partire dal ciclo cristologico dei mosaici del XIV secolo della Kariye Djami, la chiesa del Monastero di Chora a Costantinopoli²³. Lo studioso nota che lo scopo principale, al momento di selezionare gli episodi da includere in un ciclo, era quello di rispettare la cronologia degli eventi. Questa osservazione vale anche per le colonne B, C e D, che rispecchiano comunque un andamento cronologico: il primo episodio della colonna B è l'Annunciazione e l'ultimo della D è l'Antico dei giorni in Gloria. Il tentativo di restituzione cronologica si scontrava però con il problema che l'ordine temporale relativo agli episodi della vita pubblica di Cristo è profondamente discordante nei quattro Vangeli. Questo fatto non poteva non indurre gli artisti o i committenti a creare una successione degli episodi piuttosto arbitraria, tentativi che non si limitarono soltanto alle raffigurazioni artistiche ma che lasciarono traccia in opere come il Diatessaron di Taziano²⁴ che perseguì lo scopo di creare un'armonia dei quattro Vangeli. Bisogna inoltre considerare l'influenza che poteva esercitare la liturgia e l'esegesi al momento della creazione dei cicli o altri meccanismi di associazione logica degli episodi evangelici come

²² LUCCHESI PALLI 1942, pp. 138-139.

²³ UNDERWOOD 1975, p. 246.

²⁴ Vedi TSAMAKDA 2009, pp. 167-196.

quelli accaduti in uno stesso luogo e quelli di contenuto analogo²⁵.

4.7 Costumi e tipi fisici

Le molteplici scene e personaggi che popolano le quattro colonne del ciborio hanno delle caratteristiche ricorrenti, sia nei costumi che nei tipi fisici, che sembrano indicativi del loro ambito di produzione. Il caso più evidente è la costante raffigurazione del Cristo glabro in tutte e quattro le colonne, a eccezione dell'ultima scena nella quale compare come l'Antico dei giorni in gloria, analogamente a come accade nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo. La tipologia del Cristo glabro nelle scene che rappresentano la sua vita terrena si può accostare alle prime raffigurazioni narrative dell'arte cristiana. Questo fatto può spiegarsi con l'influenza esercitata dall'iconografia di alcune deità antiche come Apollo, Dioniso ed Helios, dall'iconografia del Buon Pastore, esistente da ben prima dell'avvento del Cristianesimo, e infine dalle descrizioni fisiche del Cristo contenute nei testi apocrifi²⁶. Il Cristo barbato compare nel IV secolo, quando lo vediamo nelle catacombe di Commodilla a Roma, e convive col Cristo glabro fino al VI secolo, quando prende il sopravvento la tipologia con la barba come già lo vediamo nel Tetravangelo di Rabbula del 586 realizzato in Siria²⁷. Lucchesi Palli sostiene invece che il Cristo sbarbato è frequente anche nel Medioevo, citandone però soltanto due esempi: l'*Exultet* della Cattedrale di Gaeta dell'XI secolo, e il salterio proveniente dal Nord Italia del XII secolo conservato a Berlino (78 A 5 fol. 46)²⁸. Lo stesso manoscritto offre alla studiosa il paragone del tipo fisico del Cristo della colonna D con la testa dal volto tondo, naso corto e bocca piccola e la capigliatura del Cristo del manoscritto italiano al quale aggiunge un confronto con il Cristo degli affreschi di Bawit (Egitto, VI secolo) della cappella 26²⁹.

Lucchesi Palli inoltre sostiene che la raffigurazione degli Apostoli e degli Angeli non subì grandi evoluzioni dalla tarda Antichità al Medioevo: sono raffigurati con una barba sia tonda che a punta, oltre ad avere sempre tunica, *pallium* e sandali. Secondo la studiosa gli unici Apostoli identificabili raffigurati sulla colonna D sono Pietro, Giuda e Andrea, che sarebbe raffigurato con la croce nella scena dell'Ascensione (D.VIII.1). Aggiunge che soprattutto nel Medioevo si trovano gli Apostoli senza nimbo raffigurati con possenti barbe, come si può osservare a Pisa nell'architrave del portale Est del Battistero dei primi del Duecento, a Lucca nell'architrave del Portale Maggiore del Duomo del 1233, in San Bartolomeo in Pantano a Pistoia nel pulpito di Guido Bigarelli del 1250, oltre che naturalmente nell'architrave della Porta di Sant'Alipio a San Marco, che la studiosa ignora essere un'opera tardoantica³⁰.

²⁵ UNDERWOOD 1975, p. 247-248.

²⁶ CARTLIDGE-ELLIOTT 2001, pp. 53-64 e MATHEWS 1993, p. 179.

²⁷ Cfr. CARTLIDGE-ELLIOTT 1993, p. 57.

²⁸ LUCCHESI PALLI 1942, pp. 16-17.

²⁹ LUCCHESI PALLI 1942, p. 18.

³⁰ LUCCHESI PALLI 1942, p. 19-21. A dimostrazione dell'espansione dell'Apostolo barbato in tutto il territorio imperiale vedi per esempio il sarcofago con Apostoli ritrovato nella Necropoli Vaticana conservato nei Musei Vaticani databile all'ultimo quarto del IV secolo, oppure il sarcofago di Stilicone a Sant'Ambrogio a Milano, nonché il fianco di sarcofago con due Apostoli ai lati di una croce conservato nel Museo Archeologico di Istanbul.

Lucchesi Palli, tuttavia, sembra omettere i numerosi esempi di sarcofagi e oggetti antichi in cui gli Apostoli sono raffigurati barbati³¹. La raffigurazione di Giuda barbato, come gli altri apostoli, è per la studiosa un tratto tipicamente medievale, in quanto nell'Antichità la barba era considerata segno di dignità, un'affermazione che si scontra col fatto che per buona parte del Medioevo Giuda è raffigurato senza barba.

Per quanto riguarda le teste femminili raffigurate sulle quattro colonne si riscontra una chiara distinzione tra matrone, ovvero donne sposate, serve e vergini. Delle le tre categorie di donne solo quelle sposate sono velate, essendo il velo nell'Antichità romana segno di umiltà e appartenenza a un uomo. Infatti Anna compare sempre velata mentre Maria viene raffigurata con la testa scoperta fino alla scena dell'Annunciazione; le vergini fanciulle che intrattengono Maria a casa e che poi l'accompagnano al Tempio sono, pure loro, raffigurate a volto scoperto. La figlia di Giario, in quanto fanciulla, è a capo scoperto (C.VI.1). Quella che pensiamo sia la sposa delle Nozze di Cana compare a testa velata, come è velata la donna cananea, madre della fanciulla malata. L'unica eccezione è quella della Samaritana al pozzo, raffigurata a capo scoperto, spiegabile con il carattere promiscuo e impuro suggerito dalle stesse parole di Giovanni nel quarto capitolo:

15"Signore, gli disse la donna, dammi di quest'acqua, perché non abbia più sete e non continui a venire qui ad attingere acqua". 16 Le disse: "Va' a chiamare tuo marito e poi ritorna qui". 17 Rispose la donna: "Non ho marito". Le disse Gesù: "Hai detto bene "non ho marito"; 18 infatti hai avuto cinque mariti e quello che hai ora non è tuo marito; in questo hai detto il vero".

Parimenti vediamo la Samaritana a capo scoperto raffigurata sulle pitture parietali delle catacombe di Via Latina. Giutinea e la donna che rimprovera Pietro sono, pure esse, raffigurate a capo scoperto, forse a causa della loro condizione servile. Le vesti delle donne si differenziano da quelle maschili per la lunghezza che arriva sempre oltre le caviglie. Le vesti dei personaggi anziani, invece, sono lunghe fino alle caviglie e hanno anche un mantello, che copre di solito la mano sinistra e passa sopra la spalla sinistra e sotto il braccio destro. I sacerdoti indossano un mantello chiuso al petto da una fibbia e un copricapo a forma di tiara e i loro capelli sono pettinati all'indietro. Il sacerdote con la fibbia al petto lo troviamo in Santa Maria Maggiore, nella scena del Sacrificio di Melchisedec (V secolo), nell'Ezechiele del Tetravangelo di Rabbula (fol. 8,) e ancora nel Melchisedec a Sant'Apollinare in Classe a Ravenna (VI secolo). Anche in epoca carolingia Melchisedec sarà raffigurato con la fibbia al petto e il copricapo a forma di tiara come dimostra la coperta eburnea dell'Evangelario di Lorsch e le miniature del Sacramentario di Drogo³². A Venezia, nei mosaici con storie di Abramo (XIII secolo), Melchisedec avrà il copricapo a forma di tiara ma il mantello non sarà più chiuso al petto da una fibbia, mentre Zaccaria, nei mosaici del Battistero di San Marco (pure del XIII secolo), manterrà sia il copricapo che il mantello chiuso al petto, forse a causa dell'influsso di manoscritti miniati bizantini. Per quanto riguarda i servi e i pastori di sesso maschile sono sempre raffigurati con tuniche corte e stivaletti. I Re Magi, da loro canto, indossano i vestiti con i quali venivano tipicamente raffigurati nella tarda Antichità i barbari

³¹ LUCCHESI PALLI 1942, p. 23.

³² Cfr. WEIGAND 1940, p. 442.

e quindi gli uomini appartenenti ai popoli orientali, ovvero i lunghi calzoni denominati anassidri, tunica, stivali e berretto frigio. Infatti sono raffigurati nello stesso modo Mitra, divinità persiana, Daniele, profeta ebraico come lo vediamo raffigurato sul lato del sarcofago ravennate detto di Isacio conservato in San Vitale a Ravenna e i tre ebrei di Babilonia alla fornace (VI secolo). Il soldato della scena di Gesù che guarisce il figlio del centurione romano (C.I.1) indossa una tipica armatura romana, e sembra essere un ufficiale di altro rango.

Nelle quattro colonne l'uso del nimbo è altalenante. Nelle colonne A e D, quindi rilievi di due colonne eseguiti da artisti diversi, il nimbo è omesso, mentre nelle colonne B e C l'impiego del nimbo non è sistematico.

Gabelentz nota acutamente che l'espressività non è affidata alla mimica facciale ma ai gesti delle mani³³. Infatti i gesti sono chiaramente codificati a partire dalla benedizione espressa attraverso l'indice e il dito medio alzati con il palmo rivolto verso il fuori. La preghiera è espressa con i personaggi raffigurati a braccia aperte (A.III; C.IX), nel tipico gesto dell'orante come compare già fin dalla tarda Antichità. L'espressione di sorpresa, invece, è convogliata dalle due mani alzate rivolte verso l'esterno. I personaggi che segnalano lo fanno sempre col dito indice.

4.8 Le iscrizioni. Considerazioni generali

Sulle colonne del ciborio della basilica di San Marco sono incise 36 epigrafi anulari disposti su una sola riga formata da un campo epigrafico intercalato alle fasce scolpite, che costituiscono quindi dei *tituli*. Già nel 1924 Julius von Schlosser aveva proposto una definizione della natura del *titulus*, che lo studioso collega all'epigramma antico, e quindi a una composizione poetica, che nel Medioevo si legherà a una determinata immagine³⁴. Clemens Bayer, invece, scrive nel 1995 che i *tituli* sono quelle iscrizioni che possono a) designare un'iconografia, b) spiegare o interpretare singoli elementi iconografici dell'immagine, c) designare o interpretare il contenuto iconografico dell'immagine nel suo insieme e d) diventare a loro volta elementi iconografici³⁵. Di questa ultima categoria fanno parte quei segni alfabetici la cui forma finisce per essere percepita come un'immagine e non come insiemi di lettere: chiaro esempio ne sono le lettere A/Ω, appellativo del Cristo in quanto Dio tratto dall'Apocalisse di Giovanni (1:8, 21:6 e 2:13), nonché prima e ultima lettera dell'alfabeto greco che esprimono metaforicamente che Cristo (o Dio) è il principio e la fine, oppure il *titulus crucis* INRI³⁶ riportato da tutti e quattro i Vangeli (Mc. 15:26, Lc. 23:38, Mt. 27:37 e Gv. 19:20), elemento iconografico pressoché immancabile nelle raffigurazioni medievali della Crocifissione. In entrambi gli esempi si tratta, non a caso, di *nomina sacra*, legate quindi alla divinità³⁷. Come ulteriore prova del potere di evocazione della parola come immagine si possono rammentare le iscrizioni pseudocufiche, piuttosto diffuse nell'arte bassomedievale italiana, sia in pittura che in scultura, dove una serie di segni stilizzati che non costituiscono né lettere né parole hanno la funzione di richiamare

³³ VON DER GABELENTZ 1903, pp. 21-22.

³⁴ VON SCHLOSSER 1924, pp. 34-46.

³⁵ BAYER 1996, p. 4. Vedi anche FAVREAU 1996¹, p. 37 e DEBIAIS 2017, pp. 151-161.

³⁶ BAYER 1996, pp. 8-9. Vedi anche DEBIAIS 2017, p. 158.

³⁷ Cfr. DEBIAIS 2017, pp. 83-94 e 232-233.

lo stile di scrittura arabo e quindi il mondo islamico³⁸. Volendo spingere più lontano il senso del nostro ragionamento si può dire che, anche quando i *tituli* non sono ‘iconografici’, fanno comunque parte dell’insieme dell’immagine, e ciò è dovuto alla loro stessa natura in quanto la scrittura, che è un gruppo di segni codificati, appartiene allo stesso tempo all’ambito visuale quanto all’ambito fonetico³⁹. La loro qualità grafica si palesa inoltre nell’estrema libertà con la quale vengono inseriti in una determinata composizione. Non soltanto in calce o ai margini, i *tituli* possono occupare svariate posizioni; così li troviamo collocati all’esterno, all’interno o tra il dentro e il fuori della composizione, liberi nello spazio (ma in rapporto con uno degli elementi raffigurati), o rinchiusi all’interno di un dispositivo come il libro, il rotolo, il pannello, il cartiglio, concepiti, infine, in verticale, in orizzontale, capovolti e in complessi giochi di lettere che a volte sfidano perfino il senso di lettura⁴⁰.

Per quanto riguarda l’aspetto testuale, i *tituli* possono essere lunghi o brevi, in versi o in prosa, o possono essere costituiti semplicemente da una sola parola, come per esempio il nome di un personaggio. Questi sono, per l’appunto, i *tituli* più elementari e allo stesso tempo più frequenti, che, lungi dall’essere una mera etichetta, sono riflesso di profonde concezioni teologiche in connessione con la Creazione e la parola⁴¹, oltre a possedere la capacità di distinguere le figure e renderle uniche, in particolare nei casi in cui l’iconografia può rivelarsi ambigua⁴². La funzione distintiva del *titulus*, cioè di quel passaggio semantico che trasforma

³⁸ Cfr. CODEN 2014, pp. 837-838. Vedi per esempio l’uso dei caratteri pseudocufici da parte di Giotto, perfino nelle aureole di Maria e Giovanni della croce di Santa Maria Novella: FONTANA 2001, pp. 217-221. L’autrice attribuisce alla scrittura pseudocufica nell’arte occidentale una funzione meramente ornamentale (p. 219). Tuttavia credo che nel caso della croce Santa Maria Novella sia possibile un’altra interpretazione: forse non è secondario il fatto che nella religione islamica sia Maria che Giovanni godono di una propria fortuna. Di Maria il Corano tramanda perfino il nome del padre e le storie dell’infanzia e della natività (sure 3 e 19) mentre Giovanni è ritenuto un profeta precedente a Maometto (sure 3, 6, 19 e 20). La presenza di Maria e Giovanni nella religione islamica è un fatto del quale i Domenicani di Santa Maria Novella erano probabilmente al corrente, per cui mi domando se l’inserimento dei caratteri pseudocufici nelle aureole non punti invece ad esprimere il carattere “universale” dei due santi. L’impiego della scrittura pseudocufica non è tuttavia una pratica esclusivamente italiana. Ne è la prova il *dinar* coniato nelle isole Britanniche nell’VIII secolo a imitazione di un vero *dinar* abbaside, conservato nel British Museum di Londra (CM 1913-12-13-1). Cfr. KAMMERZELL 2009, pp. 298-301.

³⁹ DEBIAIS 2017, pp. 10 e 23. Cfr. CAMILLE 1996, p. 90. È interessante notare che pure nella società contemporanea occidentale le persone alfabetizzate percepiscono certi insiemi di lettere come se fossero immagini, tale è il caso dei logotipi – come per esempio quello della Coca-Cola – riconoscibili anche quando le parole che lo compongono sono tradotte in lingue con un sistema di scrittura diverso da quello alfabetico latino. Vedi KAMMERZELL 2009, p. 282.

⁴⁰ BAYER 1996, pp. 5-8. Vedi anche le nove categorie proposte da HECK 2008, pp. 9-28 e il concetto di “dispositivo” elaborato da RUSSO 2010, pp. 127-144, a pp. 127-129 e DEBIAIS 2017, pp. 168-169 per designare le disposizioni spaziali, la localizzazione assoluta del testo rispetto all’immagine e i mezzi grafici per disporre l’iscrizione nella figura. Cfr. DENOËL 2010, pp. 120-121. La studiosa analizza l’esempio del ms. 78 A 4 (Berlin, Kupferstichkabinett) che contiene la vita di santa Lucia, in cui vengono adoperati tre risorse grafiche diverse per enucleare diversi livelli di informazione.

⁴¹ BAYER 1996, p. 4. Cfr. DEBIAIS 2017, p. 27 e a p. 45: “Créé par la volonté de Dieu, simultanément généré par le Verbe, le monde est une manifestation sensible de langage, soit une révélation”

⁴² DEBIAIS 2017, p. 100. L’autore cita a p. 99 un passo dei *Libri Carolini* che risulta illuminante: “Le nom du saint sur une image ne confère pas non plus à cette dernière le droit d’être vénérée. Qu’on montre donc à un partisan des images les portraits de deux belles femmes en lui disant que l’une d’entre elles est Marie et l’autre Vénus. Tous deux se ressemblent à s’y méprendre par la figure, les couleurs et le panneau, et ne se différencient que par le titre qui ne les rend ni saints ni condamnables” (*Opus Caroli Regis contra synodum (Libri*

un insieme di forme in raffigurazione⁴³, la riscontriamo per esempio nei mosaici teodoriciani di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, dove l'iscrizione "civi classis" ci informa che il castello-porto raffigurato a mosaico sul lato Nord della navata centrale non è qualunque porto ma è quello di Classe, dirimpettaio alla raffigurazione del 'palatium' sul lato Sud. Éric Palazzo offre ulteriori distinzioni tra quelli che lo studioso chiama "tituli descrittivi o pedagogici" che mirano a spiegare le scene raffigurate, e "tituli programmatici", sorti principalmente in epoca carolingia, nei quali prevale l'aspetto esegetico, dotati di uno stile ricercato e rivolti al pubblico clericale, come sembra dimostrare il fatto che spesso questi *tituli* erano redatti da grandi intellettuali come Paolino di Nola, Rabano Mauro e Giovanni Scoto Eriugena⁴⁴. Infatti, come già suggerito da Monica Donato, i *tituli* sono documenti che fanno parte sia della storia dei testi e che di quella delle immagini⁴⁵. Raccogliendo la lezione di Roberto Longhi e di Salomone Morpurgo, la studiosa distingue due differenti approcci allo studio dei *tituli*: da una parte come testo indipendentemente dall'immagine e dall'altra in rapporto ad essa⁴⁶. Fatta questa premessa, possiamo affermare che i *tituli* incisi sulle colonne del ciborio sono esclusivamente di tipo descrittivo, cioè intimamente legati all'immagine e privi di intenti esegetici o poetici.

Ogni iscrizione occupa la quasi totalità del campo epigrafico, è quindi delle dimensioni più grande possibile, e descrive o tenta di descrivere una parte o l'insieme delle scene raffigurate subito sotto le stesse, alterando il senso di lettura delle parti figurate che procede dal basso verso l'alto, come nella colonna coclide di Traiano (II secolo d.C.) e in quella bronzea di San Michele a Hildesheim databile al 1020 circa. Si tratta di una scelta compositiva dettata non soltanto dalla consuetudine ma anche dalla necessità di far coincidere l'Ascensione con la sommità della colonna. Come abbiamo detto, alcune scene particolarmente sviluppate fanno uso dello spazio attraverso un sistema di nicchiette sovrapposte in senso verticale e non in senso anulare. Pertanto chi ha eseguito le parti scolpite ha previsto una lettura che non implicava lo spostamento dello spettatore intorno alla colonna per osservare ogni nicchietta (come invece succedrebbe nelle colonne coclidi). Tuttavia l'autore delle epigrafi ha sfruttato la lettura in senso anulare contraddicendo l'ordine della composizione figurata che per le scene più estese talvolta si sviluppa in senso verticale.

Sono stati incisi 1936 caratteri, in media una cinquantina di caratteri a fascia. Le iscrizioni risultano omogenee, calcolate e organizzate grazie a due rettrici, ovvero due sottilissime linee rette orizzontali, visibili ancora soltanto in alcuni punti (vedi per esempio C.III), che servivano a rendere omogenea l'altezza delle lettere.

Il lapicida che ha realizzato le iscrizioni sulle colonne del ciborio ha adoperato i tre punti verticali (che nella colonna D diventano tre piccoli triangoli) per distinguere i *tituli* ma ha mantenuto all'interno di ciascuno di loro una *scriptio continua*. Le lettere sono eseguite per la maggior parte in capitale epigrafica priva di decorazioni (a eccezione di alcune lettere che presentano delle terminazioni a spatola, con una leggera concentrazione nella fascia IV della

Carolini), a cura di A. Freeman, P. Meyvaert, Hannover 1998 (*Monumenta Germaniae Historica, Leges, Concilia 2, supplementum 1*), III, c.IV, 16, pp. 528-529. Vedi anche Russo 2010, p.132.

⁴³ Cfr. DEBIAIS 2017, pp. 258-259 e 263.

⁴⁴ PALAZZO 1996, p. 171 e DENOËL 2010, p. 111.

⁴⁵ DONATO 1997, p. 343.

⁴⁶ DONATO 1997, p. 343.

colonna B) e priva di modulazioni di spessore, con un solco cioè unitario e con un modulo variabile ma tendente alla compressione laterale. Non è da trascurare la bassa frequenza di lettere onciali, ridotte a una sola D (B.I.D1), a una serie di H, ma solo quando la lettera fa parte di un'abbreviazione ed è quindi attraversata da un'asta orizzontale (vedi per esempio A.IV.H1) e qualche Q (come a C.I.Q1). L'unica lettera che presenta una consistente variazione tra la forma quadrata e quella lunata è la E, che in entrambe le sue versioni esibisce – come la lettera F – delle aste orizzontali di ugual lunghezza. La lettera A è talvolta disegnata con un coronamento a ponte o centrale o con un leggero spostamento a sinistra mentre la V mostra un rinforzo orizzontale alla base. La G dal canto suo è chiusa a spirale. Oltre al limitato ricorso a nessi, che ammontano a 24, di due, tre e in un solo caso quattro lettere (B.IX), le lettere nane sono soltanto 15. Quasi inesistenti sono i segni di abbreviazione ridotti al segno ET, presente quattro volte, e al segno CON, una sola volta. Soltanto il nome di Cristo, come spesso accade con i *nomina sacra*⁴⁷, è ridotto sia a tre lettere (IHS) che al monogramma espresso in lettere greche (IC XC), come d'altronde lo si trova nelle iscrizioni dei mosaici di San Marco⁴⁸. Infine, l'elisione di lettere è sempre segnata con il tratto orizzontale soprastante.

4.8.1 Commento

Ho avuto modo di sottoporre le iscrizioni delle colonne del ciborio al parere degli esperti in epigrafia medievale del Centre d'études supérieures de civilisation médiévale di Poitiers, che hanno constatato che le caratteristiche sopra elencate e così riunite puntano a una tradizione epigrafica più vicina alle esperienze grafiche del XII che a quelle del XIII secolo⁴⁹, pur ammettendo che certe forme grafiche possono essere sopravvissute fino ai primi anni del XIII secolo ma non oltre. Infatti il basso numero di onciali impiegate colpisce soprattutto se le ricche iscrizioni delle colonne del ciborio vengono confrontate con quella della tomba Morosini, opera che costituisce il termine di paragone adottato dai sostenitori della datazione dei fusti intorno alla metà del Duecento. Nelle laconiche parole che compongono l'epigrafe funeraria del doge morto nel 1253, (+.HIC.REQUI.ESIT.DNS.MARINUS.MOROCEN.DUX :). Sono presenti ben undici lettere onciali, ovvero un terzo del totale (H, E, D, M e N). È anche diversa la logica con la quale vengono utilizzati i segni di punteggiatura, il primo *signum crucis* per indicare l'inizio dell'epigrafe, un singolo punto che separa ogni parola (con il refuso della separazione di REQUI.ESIT) e i tre punti verticali alla fine dell'epigrafe dotati di lunghe code ondulate. Si è fatto ricorso alla modulazione del tratto: le linee presentano quindi delle zone ingrossate e delle zone strette. Per quanto 'conservativa' l'iscrizione della tomba Morosini presenta tutte le caratteristiche tipiche dell'epigrafia del XIII secolo, come l'uso di lettere onciali, la separazione delle parole attraverso l'uso del punto e la modulazione del tratto. Non da ultimo è da ricordare il fatto che in questa epigrafe si è già concluso il processo di separazione di parole e il conseguente abbandono della *scriptio continua*⁵⁰, ancora in uso nelle iscrizioni a mosaico della cupola centrale di San Marco con l'Ascensione, databili alla fine del

⁴⁷ DEBIAIS 2017, pp. 159-160. Cfr. TRAUBE 1907, pp. 149-164.

⁴⁸ DA VILLA URBANI 1996, p. 337.

⁴⁹ Cfr. PETRUCCI 1994¹, p. 290.

⁵⁰ SAENGER 1993, pp. 5-41.

XII secolo (per lo stile dei mosaici) e della prima cupoletta della Genesi (databile per lo stile dei mosaici agli anni Venti del Duecento)⁵¹. Se per il lapicida autore dell'epitaffio della tomba Morosini l'unità minima di senso è la parola, per l'autore delle iscrizioni sulle colonne così come per colui che ha realizzato quelle della cupola mosaicata dell'Ascensione l'unità minima è il *titulus*. Il più calzante confronto delle epigrafi sulle colonne del ciborio è quello con l'iscrizione che corre intorno all'arca di San Vigilio (vescovo di Trento) conservata attualmente nell'area archeologica sotto il Duomo di Trento⁵². Fabio Coden ha dimostrato che non si tratta di un'opera paleocristiana, ma di un'arca scolpita a Venezia, forse nel cantiere marciano, probabilmente nei primi decenni del XII secolo e comunque prima del 1145⁵³. Nonostante il sarcofago di Trento mostri una scrittura stilisticamente più omogenea ed elaborata, alcune sue caratteristiche l'accomunano a quelle incise sulle colonne del ciborio. Ritroviamo qui, per esempio, l'alternanza delle due forme di E, quadrata e lunata, essendo questa l'unica lettera onciale dell'epigrafe, oltre a una sola U. Inoltre, i tratti orizzontali della lettera E presentano la stessa lunghezza. Tutte le lettere hanno terminazioni a spatola e un modulo che tende alla compressione verticale. Alcune A mostrano un coronamento a ponte mentre la Q ha una forma simile a quelle del ciborio. L'iscrizione possiede poche abbreviazioni – essendo la L attraversata orizzontalmente da un tratto somigliante quella marciana –. Il sistema di punteggiatura consiste nell'uso di un *signum crucis* all'inizio di ogni frase e nell'uso di un punto per separare ogni parola anche se questa separazione non è omogenea: vediamo il lapicida scivolare verso la *scriptio continua* in più punti. Le frasi si chiudono con un segno costituito da cinque punti. Sebbene non si tratti, probabilmente, della stessa mano che ha eseguito le iscrizioni sulle colonne del ciborio – vedi per esempio le sostanziali differenze stilistiche nell'esecuzione di certe lettere come la R – l'iscrizione trentina ci riporta a una cultura grafica condivisa.

Una seconda iscrizione in capitale romanica di qualità inferiore ma databile tra il 1146 e il 1148 conservata nel lapidario del Seminario Patriarcale di Venezia e proveniente dalla chiesa di San Daniele in Castello mostra dei caratteri assimilabili alle iscrizioni sulle colonne del ciborio, come la quasi totale assenza di onciali limitate a qualche E, la lettera A con la traversa diritta e il coronamento a ponte a volte sporgente a sinistra, la T in nesso con E ha una traversa leggermente curva con apicature rivolte verso il basso (vedi A.III.TE1), e la terminazione a spatola⁵⁴.

Seppur più classicheggiante a partire dal modulo più quadrato, l'iscrizione che corre nella parte superiore dell'abside esterna della chiesa di San Giacomo di Rialto degli anni Settanta del XII secolo, presenta delle affinità con le nostre iscrizioni sulle colonne: il tratto è poco modulato, si riscontra l'uso dei due puntini per separare i periodi ma essi sono internamente a *scriptio continua* con un uso non omogeneo degli spazi vuoti tra parole. Non si osserva alcuna

⁵¹ Kloos 1984, p. 306.

⁵² Desidero ringraziare il Prof. Fabio Coden che mi ha segnalato quest'opera e che me ne ha generosamente inviato le foto da lui scattate.

⁵³ CODEN 2007, pp. 9-29. Riporto qui la trascrizione dell'epigrafe fatta dallo studioso: “+ SUSPICIT · ADLETHAS · ANIMAS · D(OMI)NO · DARE · LAETAS · IN VIRTUTE CRUCIS · [T]ERIT · IDOLA · PRECO · SALUTI[S] · [+F]ID[EI] [Z]ELO MO[R]IE]NS FRUIT MODO CELO · - :: + AD [P]ATRIS EXSEQUIAS · CURRUNT · P(O)P(U)LI · VENERANDAS · OBESERUIO · [TU]RB(A)E · PROPRIA · SEPELITUR · IN URBE · :: - TRANSLATAE FUERE HUC RELIQUIAE S.(ANCTI) VGILIJ / UNA CU(M) HAC ARCA DIE MEN / ANNO MDCXX”.

⁵⁴ Vedi DI LENARDO 2014, pp. 42-49 cat. 1.

lettera onciale e c'è un uso limitato delle abbreviazioni e delle lettere nane. Si verifica un maggiore ricorso ai nessi. Simile in quanto a forma, cioè una scrittura in capitale romanica con l'eccezione della presenza di un M onciale, ed eleganza le riscontriamo nella lastra sepolcrale del patriarca Volrico II, conservata nella basilica patriarcale di Aquileia e databile al 1182⁵⁵.

È stato già avanzato da Weigel il confronto con le iscrizioni musive della prima cupoletta della Genesi nell'atrio di San Marco, databile agli anni Venti del Duecento, che all'apparenza presentano simili caratteristiche, come il ricorso alla scrittura capitale e la *scriptio continua*, ma anche delle discordanze, come il segno di interpunzione a tre punti di cui l'ultimo si allunga in una coda ondulata come quelli nella tomba Morosini, una tendenza all'onzializzazione di alcune A, un grande uso di nessi e di segni di abbreviazione, tra cui uno assente sulle colonne, quello ad arco, e una maggiore modulazione del tratto delle lettere. Tuttavia al di là delle somiglianze e discordanze, rimane un problema di tipo metodologico che riguarda la sostanziale differenza tecnica nell'esecuzione di un'iscrizione musiva rispetto all'incisione sulla pietra, che pregiudica quindi i confronti paleografici, senza contare il problema dei pesanti restauri che hanno subito i mosaici di San Marco durante la loro lunga storia, la facilità quindi con la quale è possibile sostituire delle tessere musive e modificare, anche se leggermente, le forme delle lettere.

Certamente non è possibile una meccanica datazione in base alle sole caratteristiche paleografiche, giacché allora – come oggi – potevano convivere in una stessa epoca e in uno stesso luogo più forme grafiche. Inoltre le innovazioni grafiche sono sempre graduali, e ciò implica, nel nostro caso, che nel XII secolo si trovavano già in forma embrionale quelle soluzioni di cui si farà largo uso nel XIII secolo, con l'irrompere, soprattutto nel Nord Europa, della *littera moderna* o 'gotica epigrafica'. Vediamo per esempio il complesso gioco di legature, di lettere nane, di pieni e di vuoti, di onciali che già compare in alcune iscrizioni della Francia intorno alla metà del XII secolo, come quella del timpano conservata nel Museo Archeologico di Digione⁵⁶. Ma se in Francia la tendenza grafica verso forme pienamente 'gotiche' prende piede in tempi assai più precoci che in Italia, nella penisola troviamo, comunque, l'introduzione di alcuni di questi elementi, che dimostrano il fenomeno ricorrente della convivenza di forme grafiche diverse. Esempio eclatante è quello delle due epigrafi romane datate allo stesso anno, il 1241, una, la pietra tombale di Amalrico VI di Montfort nella Basilica di San Pietro in Vaticano e l'altra quella del cardinale Roberto di Somercote di San Crisogono a Roma, che mostrano come nell'Urbe vi fossero due stili di scrittura del tutto diversi in uno stesso periodo, uno stile che potremmo dire conservatore e legato alle abitudini grafiche dell'XI e XII secolo⁵⁷ e un altro ricettivo delle novità francesi⁵⁸. Tuttavia, pur dotato di una chiara volontà classicheggiante, l'autore della prima iscrizione non ha potuto sopprimere alcuni tratti tipici della scrittura 'gotica', come le H tonde indipendentemente delle abbreviazioni, una A onciale, alcune A, seppur rigidamente triangolari, con l'asta mediana spezzata⁵⁹, e l'uso della punteggiatura per separare alcune parole. Questo elemento che può sembrare marginale è in realtà foriero di pregnanti considerazioni. La scrittura

⁵⁵ Vedi CUSCITO 1991, coll. 171-174 e CUSCITO 2006, pp. 59-61.

⁵⁶ *Corpus des Inscriptions de la France Médiévale*, XX, cat. 27 pp. 31-32.

⁵⁷ Cfr. RICCIONI 2011, pp. 439-463.

⁵⁸ Cfr. KOCH 2007, pp. 148-216. Vedi KOCH 1990, pp. 271-280.

⁵⁹ KOCH 1990, p. 273.

continua viene progressivamente abbandonata così come la soluzione degli spazi bianchi tra le parole, lasciando luogo alla comparsa di punti per indicare l'inizio e la fine di ciascuna di esse⁶⁰. Tale processo vede gli esordi con i primi esperimenti tra l'XI e il XII secolo, per trovare una stabilità e diffondersi intorno alla seconda metà del XII e il XIII secolo, in un processo parallelo a quello dell'inclusione dello spazio bianco nella scrittura manoscritta⁶¹. Armando Petrucci nel 1997 individua i sostanziali cambiamenti grafici avvenuti in Italia nel corso del XII secolo, in corrispondenza con la scrittura libraria, che consistettero nell'ispessimento dei tratti e quindi dell'aumento del chiaroscuro, l'arrotondamento delle lettere M ed N e la comparsa di maggiori ornamentazioni nelle aste delle lettere, caratteristiche che si affermano completamente nei primi decenni del Duecento⁶².

Nel volume del *Inscriptiones Medii Aevi Italiae* dedicato alle iscrizioni medievali delle province di Treviso, Belluno e Vicenza del 2011, Flavia de Rubeis amplia la definizione di Petrucci di maiuscola 'romanica' e la riporta al caso veneto. Secondo la studiosa infatti le lettere delle iscrizioni del Veneto orientale tra XI e XII secolo sono decorate da ampliamenti a spatola e tratti di coronamento, mentre allo stesso tempo si allarga il solco di incisione, un fatto che determina la perdita di chiaroscuro tipico della più antica capitale carolina. In questo gruppo di iscrizioni venete è inoltre frequente l'alternanza della forma capitale e onciale per la lettera E, la chiusura a spirale nella parte inferiore della lettera G, e l'uso di nessi e di lettere incluse⁶³, caratteristiche che si possono accomunare alle iscrizioni delle colonne del ciborio. Tuttavia in un contributo del 2008 la stessa studiosa aveva già individuato i caratteri specifici della cultura epigrafica veneziana, che vede una persistenza nell'uso di forme tipiche della capitale 'romanica' anche durante il XIII, e quindi della convivenza di stili grafici diversi, come abbiamo potuto vedere nel caso romano⁶⁴. Ciononostante, gli esempi commisti duecenteschi presentati da De Rubeis si allontanano dalle iscrizioni delle colonne del ciborio. Analizziamo da vicino tre iscrizioni lapidee veneziane conservate nel chiostro del Seminario Patriarcale, che coincidono con l'arco di tempo proposto da Weigel per la realizzazione delle epigrafi sulle quattro colonne marciarie. La prima è la lunga iscrizione commemorativa proveniente dalla chiesa di Santa Giustina, databile al 1219. Sebbene eseguita in capitale 'romanica', sono presenti chiari elementi gotici come la totale assenza di M capitale a favore della forma onciale, la presenza della traversa spezzata per alcune lettere A, la forma 'pseudo onciale' di alcune A e la presenza di D, N e T onciale⁶⁵. Simili caratteristiche sono osservabili nell'iscrizione proveniente dalla Chiesa di San Daniele in Castello, databile al 1220⁶⁶, che peraltro è conclusa con i tre punti seguiti di tre tratti orizzontali ondegianti come li vediamo

⁶⁰ Per un'evoluzione del processo di separazione delle parole nei manoscritti italiani vedi SAENGER 1993, pp. 5-41. Lo studioso sostiene che l'idea della separazione di parole attraverso l'uso di uno spazio bianco nacque in Irlanda e nei centri influenzati dai monaci itineranti irlandesi come il monastero di San Gallo in Svizzera tra il VII e l'VIII secolo. A partire dalla fine del X secolo l'idea prende piede in Francia, Lotaringia e Germania, mentre fa il suo ingresso in Italia solo intorno alla fine dell'XI secolo (con varie eccezioni), anche se ancora alla fine del XII secolo si riscontrano manoscritti senza separazioni.

⁶¹ INGRAND-VARENNE 2016, p. 216.

⁶² PETRUCCI 1997, pp. 48-49 e ID. 1994², p. 823.

⁶³ DE RUBEIS 2011, p. 14.

⁶⁴ DE RUBEIS 2008, pp. 38-41.

⁶⁵ DE RUBEIS 2008, p. 39 e DI LENARDO 2014, pp. 60-65 cat. 4.

⁶⁶ DE RUBEIS 2008, p. 39 e DI LENARDO 2014, pp. 66-71 cat. 5.

nella tomba Morosini. Chiude la serie la bella epigrafe proveniente dalla chiesa di San Giorgio in Alga, del 1229, che, oltre a mostrare una importante presenza di lettere onciali (pure qui come nell'epigrafe di Santa Giustina la M capitale è assente), non presenta né nessi né legamenti⁶⁷. Inoltre si registra una maggiore modulazione dello spessore del tratto che, rispetto alle iscrizioni del ciborio, conferisce un effetto di chiaroscuro maggiore, senza contare la comparizione del segno di abbreviazione a tratto uncinato, inesistente sui fusti marciati.

L'impiego delle risorse grafiche sopraelencate dimostra che per le colonne del ciborio è prevalsa la volontà di leggibilità e chiarezza. Se, secondo la definizione di Robert Favreau, l'epigrafia medievale ha la funzione di trasmettere di modo durevole e pubblico un determinato dato⁶⁸, o secondo Petrucci i documenti epigrafici sono esposti ai frequentatori di un determinato spazio per permettere anche una lettura collettiva⁶⁹, è necessario domandarsi a chi fossero rivolte le iscrizioni sulle colonne del ciborio e perché siano state incise. Lo spazio al quale è destinata un'iscrizione è strettamente collegato al pubblico che si vuole raggiungere: chiaramente la funzione e il pubblico di un'iscrizione murata sulla facciata di una chiesa saranno diversi dalle iscrizioni apportate a una patena o a un calice. La serie di iscrizioni inserite sulle colonne erano velate, probabilmente allora come adesso, dal tramezzo e quindi inaccessibili ai laici che presenziavano le funzioni dalle navate. Possiamo dunque supporre che si trattasse di iscrizioni destinate ai membri del clero e al ristretto pubblico istruito che eventualmente poteva accedere alla zona presbiteriale durante le cerimonie istituzionali collegate alla Repubblica.

4.8.2 Lingua

La lingua impiegata nelle epigrafi delle colonne del ciborio è perfettamente in linea con le caratteristiche tipiche del latino medievale. Dal momento che si tratta di iscrizioni incise su un oggetto che si trova in un luogo particolarmente prestigioso, la lingua risulta estremamente controllata, anche grazie all'influenza della *Vulgata* sulla composizione delle epigrafi relative alla vita del Cristo. Ciononostante, come dicevamo, non mancano i segni frequenti del latino medievale, a cominciare dall'ordine delle parole che oscilla tra la struttura classica dell'oggetto-verbo e quella medievale del verbo-oggetto⁷⁰.

Con l'abbandono nella tarda Antichità del sistema fonetico classico, che distingueva tra vocali lunghe e brevi, probabilmente in combinazione con un accento di tipo musicale, e il parallelo sviluppo di un sistema che invece distingue vocali aperte e chiuse, il dittongo AE comincia a pronunciarsi come una E aperta: già dalla fine del IV secolo vi sono attestazioni letterarie in cui la scrittura della lettera A viene omessa. Questo fenomeno di monottongamento, che diventa estremamente diffuso in tutto il Medioevo, è sistematico nelle iscrizioni delle quattro colonne al punto che non vi si trova alcun caso che riporti la grafia *ae* od *oe* del latino classico.

Un altro fenomeno tipico del latino medievale di cui recano testimonianza le colonne

⁶⁷ DI LEONARDO 2014, pp. 72-76 cat. 6.

⁶⁸ FAVREAU 1979, p. 73.

⁶⁹ PETRUCCI 1997, p. 45. PETRUCCI 1994², p. 819.

⁷⁰ BOURGAIN-HUBERT 2005, p. 21.

del ciborio è l'oscillazione grafica tra *-tio* e *-cio*, come vediamo nella colonna B.I, dove la C della parola "ANNUNTIA C/T IO" presenta una forma che nasce come una C alla quale è stata aggiunta una mezza asta per trasformarla in una sorta di T onciale. Sebbene in teoria si possa ipotizzare che questa correzione non sia medievale, bisogna notare che in tutti gli altri casi il nesso rimane *-tio* (ANNUNCIATIO, NUNTIAT, NUPTIAS, SATIAT, SUSPITIO, SCRUTATIO, VOCATIO, ELECTIO, EXPOLIATIO, APPARITIO, MIRATIONE) con l'eccezione della parola "PRECIUM" (D.II e D.IV); perciò anche nel caso di *annuntiatio* siamo propensi ad una correzione contemporanea all'esecuzione delle iscrizioni. Tuttavia, a dispetto della grafia classica, è stata ritenuta accettabile la resa con la T della parola "*suspicio*" (e quindi SUSPITIO per *suspicio*), trattandosi forse di un caso di ipercorrettismo. Un altro caso di alterazione grafica si trova in "GRAVATUM" di B.VIII (in latino classico "*grabatum*"), poiché la bilabiale *b* in posizione intervocalica era mutata in epoca protoromanza in labiodentale *v* dopo una fase di fricativizzazione⁷¹. Due segni, quindi, che inseriti tra due vocali potevano esprimere lo stesso suono, e che quindi potevano essere confusi come d'altronde succede ancora nel neogreco e nel castigliano moderno. Vediamo infatti che la stessa parola, "grabatis", questa volta scritta con la *b*, ritorna in C.II, e ciò non deve stupire poiché non mancano esempi di varianti ortografiche anche all'interno di uno stesso testo: l'ortografia antica, così come quella medievale non era stabile quanto lo è quella delle lingue contemporanee e sussistevano, allo stesso tempo, interferenze tra la lingua parlata e la lingua scritta⁷².

Da notare che anche la geminazione SEPELLIRE (C.I), anziché *sepelire*, risponde a cause prettamente linguistiche, e non costituisce in alcun modo un errore ma rivela, piuttosto, l'influsso del volgare. Questa forma ricorre anche in testi letterari come il celebre *Chronicon venetum* di Giovanni Diacono stilato a Venezia prima del 1018⁷³.

Possono ascrivere all'elenco di varianti grafiche medievali largamente attestate⁷⁴ l'uso della I latina nell'iscrizione C.III (PARALITICUM al posto di *paralyticum*), la presenza di una sola R in C.V (TERAM al posto di *terram*) e la comparsa di H in D.VI (SEPULCHRUM al posto di *sepulcrum* un ipercorrettismo accaduto forse per influenza di *pulcher*).

La rottura delle strutture sintattiche classiche è tuttavia un tratto tipico del latino medievale in tutto l'Occidente⁷⁵. Nel caso di D.VI vediamo una costruzione finale con *ad* + gerundio accusativo tipica dell'evoluzione delle finali romanze e discostantesi dalle forme del latino classico a costruzione gerundiva o supina:

Christus ducitur ad crucifigendum

Ducitur ad Christum crucifigendum

Questo fenomeno potrebbe spiegarsi col tramontare del supino, che viene progressivamente

⁷¹ BOURGAIN-HUBERT 2005, p. 29.

⁷² Cfr. BOURGAIN-HUBERT 2005, p. 119.

⁷³ "Cuius corpus sanctae moniales in eiusdem ecclesie atrio sepellire studiose procuraverunt", *Monumenta Germaniae Historica*, vol. 7, p. 18, linea 40.

⁷⁴ Forme verificate in *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort 1883-1887 e nel *Cross Database Searchtool* di Brepols.

⁷⁵ BOURGAIN-HUBERT 2005, p. 86.

sostituito dalla forma *ad* + gerundivo accusativo, *ad* + sostantivo o dall'infinito finale con o senza *ad*⁷⁶.

Infine su B.IX troviamo una frase che fa ricorso al *de* + ablativo per esprimere un valore strumentale o di vantaggio (“con cinque pani”), una costruzione che non trova riscontro nel latino classico. Si tratta tuttavia di un tratto usuale del latino medievale che, fra l'altro, vede un moltiplicarsi delle strutture preposizionali, in particolare con il caso ablativo⁷⁷.

Alla luce di quanto esposto sopra sembra, in definitiva, non esserci alcuna caratteristica linguistica che non sia in linea con le pratiche proprie del Medioevo occidentale dopo la rinascita carolingia⁷⁸. Non è quindi possibile avanzare un'ipotesi sulla datazione o la provenienza a partire da questi dati, che non sono altro che segni tipici del latino medievale. Tuttavia l'aderenza alle forme linguistiche più correnti sembrerebbe indicare la volontà di chiarezza e di immediata trasmissione dei contenuti che abbiamo potuto avvertire nella scelta delle forme grafiche.

4.8.3 Adattamenti

Le iscrizioni sulle colonne B, C e D, sono state in gran parte ispirate dai Vangeli, anche se la trascrizione non è in alcun caso letterale, come vedremo dettagliatamente nelle tabelle all'interno delle sezioni consacrate per ogni colonna. Quello delle epigrafi è un testo redatto in prosa ed in terza persona, tranne che per le iscrizioni nelle zone C1 e C7, dove nella prima è il discepolo a parlare in prima persona e nella seconda è lo stesso Cristo a pronunciare le significative parole “chi voglia seguirmi prenda la sua croce”. Non sono presenti avverbi di luogo né pronomi dimostrativi, il testo quindi non si presenta né come una cornice né come un invito ad osservare le immagini. Notevole è anche la mancanza di termini che facciano riferimento ai sentimenti o alle sensazioni dei personaggi, tranne che in un caso, “cum miratione” quando gli apostoli vedono l'Ascensione del Cristo⁷⁹. Sebbene il ricorso alla *Vulgata* sia, dal punto di vista lessicale, palese, sono intervenuti una serie di adattamenti che nella maggior parte dei casi puntano o a una descrizione accurata delle immagini, o al risparmio di lettere. Per questo motivo troviamo, nel caso più banale, l'uso di *oro* al posto di *adoro* e *rogo*, che nelle forme flesse diventano parole più lunghe.

In conclusione, abbiamo registrato numerose varianti lessicali rispetto al testo evangelico che non si spiegano soltanto con la volontà di inserire la maggior quantità di *tituli* in uno spazio limitato, ma, coerentemente con le scelte grafiche, con la volontà di offrire maggiore leggibilità e chiarezza alle scene scolpite anche se questo, in certi casi, implica un allontanamento dal testo biblico. Tale allontanamento, tuttavia, rispecchia un tratto tipico dell'epigrafia medievale, che spesso fa ricorso a un'ampia varietà di testi oltre alla Bibbia. Come nel 1979 ricorda Robert Favreau, almeno fino al XIII secolo la maggior parte delle iscrizioni sono state opere di chierici e sono state concepite per essere esposte principalmente

⁷⁶ BOURGAIN-HUBERT 2005, p. 95.

⁷⁷ BOURGAIN-HUBERT 2005, p. 89.

⁷⁸ Cfr. GUERREAU-JALABERT 1981, p. 5-35.

⁷⁹ Un fatto che contrasta con l'esempio della deposizione del chiostro di Santo Domingo de Silos del XII secolo (“Hic obit, hec plrat, carus dolet, impius orat”) analizzato da DEBIAIS 2017, pp. 153-54.

in edifici religiosi⁸⁰. Da questo fatto risulta lo stretto rapporto tra epigrafia e testi liturgici, tra epigrafia e testi esegetici, che costituivano più che la fonte, l'orizzonte letterario del quale disponevano gli autori dei testi.

4.8.4 Punti in cui testo e immagine non coincidono

Nelle schede relative alle scene che costituiscono il ciclo scultoreo delle colonne del ciborio saranno analizzate in profondità i singoli casi in cui raffigurazione e *titulus* non coincidono. In questo capitolo, invece, preme offrire un quadro generale (Tabella 2) per avanzare un'ipotesi sulla mancata coincidenza tra i due piani. Non si tratta di una novità, poiché diversi studiosi che si sono occupati delle colonne del ciborio avvertirono la discrasia e attribuirono ad essa diversi significati. Il primo a menzionarla nel 1901 fu Adolfo Venturi⁸¹, anche se non ha apportato alcun esempio concreto come farà invece Costantini⁸² nel 1915, e infine Weigel nel 1997, il quale, addirittura, vi ha dedicato un intero capitolo della sua monografia⁸³. Lucchesi Palli, invece, tende a minimizzare il problema affermando che le discordanze si limitano quasi esclusivamente alle colonne posteriori (la A e la C), senza però fornire ulteriori chiarimenti⁸⁴.

Come prima considerazione generale possiamo dire che non si tratta in nessun caso di discordanze in senso poetico, cioè, di raffinati titoli esegetici in punti chiave della narrazione, ma sembrano, piuttosto, dovute a vera e propria incomprendimento delle scene raffigurate. Si tratta naturalmente di un fatto che, anche se non prova in modo incontestabile la distanza cronologica tra l'autore delle epigrafi e lo scultore, conferma che almeno non vi fu a monte una concezione unitaria dell'opera. Ad avvalorare questa intuizione concorre il fatto che il rapporto quantitativo tra iscrizioni e scene varia in modo consistente tra la colonna A e le altre tre colonne. Ne è un riflesso, come abbiamo visto, la discrepanza nella punteggiatura, con la ripetuta presenza sulla colonna A del *signum crucis* poiché meno *tituli* equivalgono a iscrizioni più lunghe che dunque necessitano di un segno per indicare il loro inizio. Abbiamo quindi nella colonna A più *tituli* che scene (vedi Tabella 1), e ciò potrebbe trovare una spiegazione nel fatto che, come vedremo in seguito, le scene raffigurate fanno riferimento a una versione delle storie dell'infanzia di Maria, il *Protovangelo* di Giacomo, del quale l'autore delle iscrizioni poteva difficilmente essere conoscenza. L'estrema cura con la quale sono state progettate le iscrizioni delle colonne B, C, e D si contrappone all'impaccio avvertibile anche dal contenuto delle iscrizioni della colonna A: il testo è più vago e ripetitivo come emerge dall'insistenza sul tema della fertilità e del sacrificio al tempio che ritorna sette volte nelle nove iscrizioni⁸⁵.

⁸⁰ FAVREAU 1979, pp. 81, 87.

⁸¹ VENTURI 1901, vol. I, p. 244. Tavv. pp. 232-279, 281-286 e poi vol. III pp. 100-102.

⁸² COSTANTINI 1915.

⁸³ WEIGEL 1997, pp. 98-138.

⁸⁴ LUCCHESI PALLI 1942, p. 147.

⁸⁵ Jacqueline Lafontaine-Dosogne avverte una contraddizione nell'iscrizione della zona VIII, in cui viene detto che Maria sale i gradini "con aiuto" ma "da sola", ma si tratta di un errore di trascrizione della studiosa che ha confuso la parola "nullo" con "illo". LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, pp. 349 e 351.

A (Vita di Maria)	B (Natività e miracoli di Cristo)	C (Miracoli)	D (Passione)
25 scene	20 scene	14 scene	18 scene
11 <i>tituli</i>	25 <i>tituli</i>	22 <i>tituli</i>	25 <i>tituli</i>

Tabella 1. Rapporto scene-*tituli*

Naturalmente i dati relativi al rapporto iscrizioni/scene non possono che essere approssimativi: le scene non sono delimitate da alcun confine grafico – una cornice, per esempio – ma si presentano, piuttosto, come un *continuum*. Ne consegue che il numero totale delle scene dipenderà dall'interpretazione che se ne darà sia della loro estensione che del loro contenuto. Tuttavia, anche se approssimativo, il dato che se ne può ricavare rimane nel suo insieme significativo anche per quel che riguarda le discordanze vere e proprie tra contenuto testuale e dato iconografico. Se i *tituli* della colonna A sono spesso vaghi, seppur non sempre proprio discordanti, la colonna C offre la maggior quantità di equivoci, anche a causa del fatto che vi sono raffigurate scene poco frequenti, alcune delle quali tutt'ora di difficile interpretazione. Nella seguente tabella si possono vedere i casi di sicura discordanza tra *titulus* e soggetto iconografico, che, a causa della loro consistenza, mal si spiegano con la distrazione o la svista del lapicida o il committente.

Colonna	Zona	<i>Titulus</i>	Riferimento <i>titulus</i>	Soggetto iconografico	Riferimento scena
A	IX	VIRGA IOSEPH APPARUIT FLORIDA CUI VIRGO FUERAT COMMENDANDA	Legenda Aurea CXXXI	Rientro dei genitori di Maria	Protev. Iac. 8:1-2
B	II	HERODES	Mt 2:3-12	Magi	Mt 2:2-10
	VI	REGULUS ORAT PRO FILIO	Gv 4:46	Nozze di Cana	Gv 2:9-12
	VII	IESUS VENIT AD ZACHEUM	Lc 19:5-10	Guarigione del figlio di un centurione romano	Gv 4:43-54
C	I	DOMINE PERMITE ME PRIMUM SEPELIRE PATREM MEUM	Mt 8:18; Lc 9:57-62	Gesù guarisce il servo di un centurione romano (prima parte)	Lc 7:1-6
		SCRIBA DIXIT SEQUAR TE	Mt 8:19		
	II	SANAT IESUS EGROTOS IN GRABATIS DE VICIS SEU VILLIS AD EUM DEPORTATOS	Mc 6:55	Cristo resuscita il figlio della vedova di Nain (prima parte)	Lc 7:11
	III	CECI CLAMANT	Mt 9:27	Gesù resuscita il figlio della vedova di Nain (seconda parte)	Lc 7:12-17
		CURAT PARALITICUM	Mt 9:2		
		MURMUR PHARISEORUM	Mt 9:11-14		
		VOCAT MATTHEUM	Mt 9:9		
	VII	QUI SEQUITUR ME TOLLAT CRUCEM	Mt 16:24; Lc 14:27	Tributo a Cesare?	Mt 22:15-22; Mc 12:13-17; Lc 20:20-26
IX	EXIT DEMON DE ADULTERA	?	?	?	

Tabella 2. Discordanze testo/immagine

Colonna	Zona	Titulus	Riferimento titulus	Soggetto iconografico	Riferimento scena
D	I	TURBA OBVIAT IESU CUM RAMIS PALMARUM	Gv 12:12-15	Giovanni e Giacomo?	Mt. 20:20; Mc. 10:35
	V	TRADITUR IESUS MILITIBUS FLAGELLATUS	Mt 27:26; Mc 15:15; Gv 19:1	Gli stendardi si chinano davanti a Gesù	Vangelo di Nicodemo 1:5

Tabella 2. Discordanze testo/immagine

Le quindici discordanze tra *tituli* e immagine riscontrabili in tutte e quattro le colonne dimostrano dunque che non c'è stata un'ideazione unitaria di rilievi e iscrizioni. Una constatazione che non può che avvalorare l'idea di un importante scarto temporale tra l'immagine e il testo, tale da giustificare un numero così alto di iconografie non comprese o male interpretate.

Lo sguardo d'insieme proposto in questo capitolo ha consentito di trarre alcune conclusioni sulla datazione delle varie fasi di interventi sulle colonne marciane. Da una parte è stato possibile accertare la loro omogeneità cronologica per quanto riguarda la parte scolpita, assimilabile alla tarda Antichità e nello specifico al V secolo, nonostante il divario stilistico tra le colonne A e C e B e D, un tempo credute medievali le prime due e tardoantiche le seconde. Dall'altra l'esame delle iscrizioni e il confronto con alcune epigrafi veneziane ha consentito di osservare i meccanismi di realizzazione, il rapporto con le varie fonti e i processi di adattamento al dato visivo, oltre che di avanzare un'ipotesi di datazione al XII secolo. Questa datazione delle epigrafi pone degli interrogativi sull'arrivo delle colonne a San Marco, che contrastano con l'idea che esse siano pervenute o durante il sacco di Costantinopoli nel quadro della IV crociata del 1204, oppure durante il periodo dell'Impero latino di Oriente (1204-1261), nel quale i Veneziani ebbero un grande potere sulla città del Bosforo. Recenti studi storici⁸⁶ hanno dimostrato che Venezia e Genova ebbero assidui rapporti con alcune città del Mediterraneo orientale fra cui Costantinopoli ben prima del sacco del 1204. Sappiamo, per esempio, che i Veneziani avevano un loro quartiere a Costantinopoli fin dall'XI secolo⁸⁷ e che essi intrattenevano continui rapporti commerciali con l'Egitto⁸⁸. Infatti nel 1208 il sultano di Egitto e il doge firmarono degli accordi in cui Venezia ottenne di entrare e commerciare liberamente nel porto di Alessandria oltre ad accaparrarsi un altro *funduq* o magazzino vicino al mercato⁸⁹. Abu al-Makārim, sacerdote alessandrino morto nel 1208 e autore della *Storia delle chiese e monasteri*, tramanda che in passato i Veneziani avevano già ottenuto la chiesa dedicata alla Vergine, conosciuta come la chiesa sospesa (Al-Moallaqa), e che nella prima metà dell'XI secolo la chiesa era stata ricostruita per la volontà del patriarca Zaccaria (1004-1032)⁹⁰. I rapporti con l'Egitto sono d'altronde alla base della leggenda del trafugamento del

⁸⁶ Cfr. JACOBY 1995; CIGGAR 2006 e JACOBY 2009.

⁸⁷ JACOBY 2009, p. 389.

⁸⁸ JACOBY 2009, p. 391.

⁸⁹ CIGGAR 2006, pp. 674-675.

⁹⁰ CIGGAR 2006, pp. 675-676 nota 33.

corpo di San Marco da Alessandria nel 828, effettuato da due Veneziani dai significativi nomi Rustico da Torcello e Buono da Malamocco, quindi un tribuno (Buono) cioè il capitano della nave e un subalterno di rango inferiore.

È quindi possibile ipotizzare o che le colonne abbiano ottenuto i loro *tituli* in latino quando ancora si trovavano in una chiesa in Oriente appartenente nel XII secolo ad una comunità cattolica veneziana, oppure – forse più plausibilmente – che le colonne, dati i rapporti commerciali e la presenza di *enclaves* veneziane a Costantinopoli e ad Alessandria, siano arrivati in laguna ben prima del 1204 e abbiano trovato posto nel presbiterio della basilica fin dal XII secolo, come sembra confermare l'area pavimentale che fin da quella data delimita lo spazio occupato dal ciborio (vedi cap. 3.6).

Si potrebbe obiettare che l'origine dei marmi impiegati per le colonne, provenienti dalla Grecia e la Turchia, allontanerebbe l'idea di una realizzazione in Egitto. Tuttavia analogamente a quanto succedeva a Ravenna, si ha la prova dell'importazione di materiale finito e semifinito che probabilmente veniva trasportato come zavorra nelle navi⁹¹, oltre al fatto che sopravvivono molte sculture e materiali architettonici di età greco-romana in marmo proconnesio ed in altri marmi non egiziani.

Infine, l'analisi del rapporto tra *tituli* e iconografie ha messo in evidenza numerose discordanze che possono spiegarsi con la mancata comprensione delle immagini, con una maggiore concentrazione nelle colonne A e C, dove sono presenti, come vedremo, le iconografie meno frequenti in età medievale.

Nel prossimo capitolo saranno affrontate le questioni specifiche inerenti ad ogni colonna, dal punto di vista epigrafico e iconografico e il loro rapporto con i testi che possono esserne alla base.

⁹¹ TÖRÖK 2005, p. 132. Cfr. PENSABENE 1993, pp. 560-562 e ADRIANI 1961.

5. Colonna A

La colonna A è interamente dedicata alle storie dell'infanzia della Vergine Maria, a partire dalle storie dei suoi genitori, Gioacchino ed Anna, che cominciano con il rifiuto delle offerte al tempio a causa della loro sterilità. Com'è ben noto si tratta di storie che non appartengono né ai Vangeli né al corpus dei testi canonici. Pur trattandosi di testi apocrifi il processo di costruzione sia dei documenti letterari che delle iconografie rispondono a meccanismi ben precisi che consentono, come in una sorta di *patchwork*, di non allontanarsi dalla tradizione. È grazie all'aderenza a motivi consacrati che varie storie apocrife e le loro iconografie sono sopravvissute per tanti secoli, in alcuni casi fino ai giorni nostri, come dimostra la ancora vigente celebrazione dell'Assunzione di Maria, episodio del quale nulla ci dicono i testi canonici. Pertanto, il significato di un'opera come quella delle colonne del ciborio, che comportò una notevole messa a disposizione di materia prima e di lavoro umano per la sua realizzazione, non poteva essere foriera di un messaggio controverso, almeno per la comunità che l'aveva prodotto. Per questo motivo è interessante notare che tra la produzione testuale delle storie apocrife, che probabilmente rappresenta già un momento successivo rispetto ai modi dell'oralità, e la produzione iconografica delle storie di Maria furono necessari tra tre e quattro secoli di sedimentazione. Anche successivamente, quando le storie dell'infanzia di Maria torneranno alla ribalta a partire della seconda metà del XIII secolo, molti episodi non avranno resistito alla prova del tempo, come dimostra la scena dell'alterco tra Anna e Giutinea, la sua serva, che presto scomparirà sia dalla letteratura che dalle raffigurazioni artistiche.

Come già dimostrato da André Grabar⁹², le vie della produzione cristiana sono attraversate dall'associazione, riconversione e infine assimilazione dei motivi antichi, non solo greco-romani ma anche semitici e mediorientali. In questo gioco di rimandi, per esempio, Anna, la madre di Samuele dell'Antico Testamento diventa Anna, la madre di Maria del Nuovo, e perfino l'iconografia della prima sarà ereditata dalla seconda; Anna allatta Maria e Maria allatta Gesù come Iside, dea madre, allatta Horus/Arpocrate, il guaritore.

Nel caso delle colonne del ciborio, a questo gioco di sovrapposizioni più o meno consapevoli che tessono una maglia semantica profonda e complessa si aggiunge il livello delle iscrizioni, che a sua volta sconvolge quello dell'immagine. Nel caso della colonna A le iscrizioni sembrano essere quelle più slegate da quanto rappresentato dalle immagini, a causa, come vedremo, di una probabile incapacità di interpretare le scene raffigurate. Si tratta

⁹² GRABAR 1979.

infatti della colonna che ha più scene e, allo stesso tempo, meno *tituli*. Per questo motivo le iscrizioni sono più lunghe e dal contenuto più vago.

La fonte che ha ispirato il ciclo sulla colonna A, è, come vedremo, il *Protovangelo* di Giacomo. Un altro ciclo con le storie dell'infanzia della Vergine si dispiega a San Marco, ed è il ciclo musivo del transetto Sud, che, a eccezione dell'episodio della Consultazione del libro delle dodici tribù, potrebbe essere ispirato ad altre versioni dell'infanzia come lo Pseudo Matteo o il *Liber de Nativitatis*. Del ciclo mariano, però, sono proprio i mosaici del transetto Sud a essere stati completamente rifatti nel corso del XVII secolo, e, sebbene si possa ipotizzare con Demus⁹³ che questi mosaici siano stati ispirati a quelli medievali, non è possibile affermare che gli autori barocchi non abbiano apportato delle novità anche iconografiche.

Come abbiamo avuto modo di vedere nella fortuna critica, nella monografia di Demus del 1984, l'idea della realizzazione delle colonne nel XIII secolo è tramontata definitivamente. Nel capitolo dedicato al ciclo musivo con le storie di Maria lo studioso indaga i rapporti tra i due cicli, constatando le numerose divergenze, frutto di incomprensioni, tra soggetto iconografico e *tituli*, considerando questi ultimi aggiunte successive. Demus si accorge che alcune scene accomunano i due cicli, ma tante altre divergono, e giunge alla conclusione che non vi sono elementi per supporre che l'autore dei mosaici si sia ispirato al ciclo delle colonne, ancor di più se si accetta l'idea che le colonne siano arrivate a Venezia dopo il completamento del ciclo musivo, che Demus data al XII secolo⁹⁴.

Nel 1964 Jacqueline Lafontaine-Dosogne ha pubblicato la sua tesi di dottorato dedicata all'iconografia dell'infanzia della Vergine in Oriente e in Occidente. Si tratta di un'opera monumentale la cui metodologia e sistematicità le hanno garantito un posto tra i classici della storia dell'arte. Due caratteristiche hanno fatto di quest'opera una pietra miliare: da una parte la coscienza che fino all'età Moderna Oriente e Occidente fecero parte di una stessa area culturale dove vi fu un costante flusso di scambi più o meno intensi a seconda delle epoche; dall'altra una ricca introduzione che mise in relazione due aspetti formanti dell'iconografia, ovvero la tradizione testuale e la liturgia, studiati non come mera aneddotta dell'opera d'arte, ma come strumento di discernimento filologico. Scopo di questo capitolo è quello di raccogliere la lezione di Lafontaine-Dosogne e tentare, aggiornandola, una panoramica delle versioni testuali alla base delle leggende imparentate con la colonna A, al fine di verificare in seguito corrispondenze sia col testo delle iscrizioni che con le iconografie delle immagini. Inoltre, sarà fornita una dettagliata analisi degli aspetti formali e linguistici riguardanti le epigrafi, al fine di verificare l'intervento di più mani sia in una stessa epoca che in epoche diverse.

5.1 Iscrizioni:

Si è ritenuto necessario effettuare una trascrizione dei *tituli* dell'intera colonna corredati dalle loro traduzioni e un'analisi puntuale degli aspetti formali – paleografici e linguistici – al fine di ottenere un quadro d'insieme. Tale procedura ha dimostrato che i *tituli* non furono

⁹³ DEMUS 1984, I: *Text*, pp. 138-141.

⁹⁴ DEMUS 1984, I: *Text*, pp. 140-141.

concepiti in versi e quindi non si presentano come frammenti di un testo organico ma come testi subordinati alle immagini. L'analisi formale vuole invece costituirsi come strumento per la verifica e il confronto con altre epigrafi veneziane.

- A.IX + *Virga Ioseph apparuit florida cui virgo fuerat commendanda*
 A.VIII + *Ysachâr Virgine(m) recipit in templo q(uae) n(u)llo iuvante p(er) se g(ra)d(us) ascēdit*
 A.VII + *Munera cum lampadibus offeruntur Deo pro Virgine nâa*
 A.VI + *Mater salutis nostre ducitur cum muneribus in te(m)plum*
 A.V + *offertur sacrificium Deo pro beata prole recepta*
 A.IV + *Ioachim et Ânâ : mater Dei nascitur : munera offeruntur in templo*
 A.III + *item fatur angel(us) ad Ioachim et ad Annam de fecunditate (con)ferenda*
 A.II + *adhortatur a(n)g(e)l(us) Ioachim et Annam p(rae)dicens eis filiam nascituram :*
 A.I + *Ysachar pontifex despexit Ioachim et munera eius spreuit*

5.1.1 Traduzione (da M. DA VILLA URBANI 2015)

- A.IX La verga di Giuseppe, al quale la Vergine doveva essere affidata, fiorì
 A.VIII Isacar accoglie nel tempio la Vergine che sale i gradini da sola senza nessun aiuto
 A.VII Vengono offerti a Dio doni con fiaccole accese per la nascita della Vergine
 A.VI La madre della nostra salvezza viene condotta al tempio con doni
 A.V Viene offerto un sacrificio a Dio per la nascita della figlia beata
 A.IV Gioacchino e Anna : La nascita della madre di Dio : Vengono offerti doni al tempio
 A.III Ancora l'angelo parla a Gioacchino e Anna della fecondità loro concessa
 A.II Un angelo incoraggia Gioacchino ed Anna annunciando loro la nascita di una figlia
 A.I Il pontefice Isacar disdegna Gioacchino e disprezza i suoi doni

5.1.2 Commento sugli aspetti formali

Sono presenti due rettrici, ovvero due linee singole parallele che fungono da guida, visibili in alcuni punti come sotto la E di *pontifex* dell'iscrizione A.I.1. La posizione delle iscrizioni è in genere regolare. Sono infatti sistemate al centro del campo epigrafico, anche se l'andamento presenta talvolta delle imperfezioni, come si può vedere in A.III.1 e in A.III.2. Il modulo tende ad essere verticalmente compresso, secondo un rapporto di circa 3:4. Il tratto si presenta di spessore costante in tutte le lettere con aste diritte ma dimostra una lieve modulazione in alcune lettere dai tratti curvilinei come nel caso di alcune O (vedi per esempio A.I.O2) e di alcune E in cui nelle parti superiore e inferiore mostrano un tratto leggermente più sottile (A.I.E6). Non è così per altre lettere con forme curvilinee come la S, la P e alcune R. Alcune lettere presentano delle terminazioni a spatola, come la E di *pontifex* (A.I.E1) o la C di *Ysachar* (A.I.C1). La lettera A è disegnata con un coronamento a ponte, talvolta spostato a sinistra o a destra (vedi per esempio A.II.A7). Allo stesso modo la lettera V presenta a volte una terminazione a ponte nella parte inferiore (vedi per esempio A.II.V1). Qualche volta l'asta destra della lettera A forma un angolo di 90° con la base (vedi per esempio A.III.A5). Solo la lettera E alterna la forma quadrata a quella onciale. Delle 45 E, 21 sono onciali. Inoltre, ci sono quattro abbreviazioni, due volte riguardano la parola *angelus*

(A.II.1, A.III.2), la parola *nullo* (A.II.3) e *gradus* (A.VIII.5), quattro abbreviazioni sillabiche: *con* (A.III.5), *et* (A.IV.1), *quae* (A.VIII.2) e *per* (A.VIII.5). Il nome di Gioacchino è troncato in un solo caso (A.IV.1). Ci sono inoltre sei nessi, quattro di due lettere (A.III.TE1, A.VII.TA1, A.VIII.AR1, A.VIII.ND1) e due di tre lettere (A.IV.ANA1, A.IX.AND1) e una sola lettera nana (A.V.INANA1).

Tutte le epigrafi della colonna A, così come le due ultime della colonna D, iniziano con un *signum crucis*. Gli altri *tituli*, invece, sono separati da tre puntini verticali. Tale variazione nella punteggiatura, che non è casuale, potrebbe trovare una spiegazione nel fatto che le epigrafi dotate di *signum crucis* hanno uno stile discorsivo, con frasi articolate di senso compiuto, non prive, per esempio, di frasi subordinate; mentre le epigrafi separate da tre puntini sono estremamente brevi, più assimilabili a *tituli* semplici che a frasi vere e proprie. Possiamo pertanto affermare che nella colonna A, dove troviamo frasi articolate e nella D (zone VIII e IX), dove le due iscrizioni descrivono l'unico episodio raffigurato su ciascuna fascia, era necessario un segno che individuasse l'inizio⁹⁵, vieppiù se consideriamo che in tutti questi casi si tratta di una *scriptio continua*. Vale la pena di rammentare che spesso le iscrizioni applicate su oggetti cilindrici o che comunque hanno un senso di lettura circolare hanno il loro inizio segnato da una piccola croce. Tale è il caso dei bastoni pastorali, delle campane, delle iscrizioni su anelli o quelle che girano intorno ai margini di molte lastre tombali, ma anche di iscrizioni intorno a un clipeo⁹⁶. In un solo caso abbiamo sulla colonna A (A.III) la presenza sulla stessa zona di tre *tituli* diversi e quindi delle due punteggiature: la croce per indicare l'inizio e i tre puntini verticali per separare un episodio dall'altro.

Nonostante la scarsità di frasi articolate, è possibile fare qualche considerazione dal punto di vista sintattico a partire da A.VIII e A.IX dove compaiono le uniche due proposizioni subordinate. In entrambi i casi, e diversamente dal latino classico, il pronome relativo non è inserito in prossimità del termine a cui si riferisce.

Ysachar **Virginem** recipit in templo **quae** nullo iuvante per se gradus ascendit

Virga **Ioseph** apparuit florida **cui** virgo fuerat commendanda

Sembra invece un vero e proprio refuso la parola SACRIFIIUM al posto di *sacrificium* di A.II, oppure si può ipotizzare che l'incisore abbia ommesso il segno di abbreviazione per le due lettere mancanti.

⁹⁵ Cfr. INGRAND-VARENNE 2016, p. 227.

⁹⁶ Cfr. INGRAND-VARENNE 2016, p. 227. Vedi per esempio: l'arazzo conservato al Museo di Gerona ma proveniente dalla cattedrale databile al 1075 circa (DEBIAIS 2017, pp. 33-44), dove l'inizio delle due iscrizioni concentriche è segnato da una croce; la patena dell'abate Pelagio conservata al Louvre ma proveniente dalla chiesa spagnola di Santiago di Peñalba databile al XII secolo (FAVREAU 1993, pp. 31-48), le iscrizioni della croce di Teodorico della prima metà del XII secolo conservata al Tesoro del Duomo di Magonza, che presentano inoltre una *scriptio continua* (DEBIAIS 2017, pp. 51-63), l'iscrizione del timpano della cattedrale di Jaca datato all'ultimo decennio del XI secolo, pure essa in *scriptio continua* (FAVREAU 1996², pp. 535-560).

5.2 Orizzonti letterari. Epigrafi e raffigurazioni: la colonna A dal *Protovangelo* di Giacomo al *Liber de Nativitate Mariae*

Come abbiamo avuto modo di menzionare sopra, la colonna A è interamente dedicata alle storie dell'infanzia della Vergine e dei suoi genitori. È risaputo che nessuno dei quattro Vangeli fornisce alcuna informazione sulla vita di Maria prima dell'Annunciazione (Mt. 1:18-23 e Lc. 1:26-38), e poco è detto sulla sua vita dopo quell'evento: dai testi canonici apprendiamo soltanto che Maria era una vergine promessa sposa di Giuseppe (Mt 1:18; Lc 1:27, 2:4), che ha concepito senza peccato e che era parente di Elisabetta (Lc 1:36), anche se il grado di parentela non è specificato. Non è però possibile sapere se a sua volta Maria stessa fosse nata senza macchia e, se dopo la nascita di Gesù – data la menzione nelle Scritture dei suoi fratelli (per esempio in Mt. 13:55; Mc 6:3 e Gv. 2:12) –, Maria fosse rimasta Vergine⁹⁷. Nei primi secoli dell'era cristiana questi interrogativi avevano dato adito a una serie di dicerie di carattere calunniatorio provenienti prevalentemente dal mondo ebraico, come dimostra l'eco lontana dell'apocrifo detto *Acta Pilati*⁹⁸, in cui gli Ebrei accusano Gesù di essere nato dalla fornicazione, e alcune parti del *Discorso Vero* di Celso (?-dopo 178 d.C), un testo scomparso ma ricostruibile dalle citazioni contenute in Origene (185-254). Celso infatti, mette in bocca a un Ebreo una storia poco edificante sulle origini di Gesù, il quale non sarebbe il figlio di una vergine come vorrebbero i Vangeli, ma il figlio di una contadina che avrebbe commesso adulterio con un soldato di nome Pantera, e che per questo motivo sarebbe stata cacciata da casa da suo marito carpentiere⁹⁹. Secondo Celso, quindi, il Cristo sarebbe nato in segreto, in una grotta, durante l'errare ignominioso di sua madre. Di fronte a queste accuse urgeva l'elaborazione da parte delle comunità cristiane di un testo che colmasse i vuoti lasciati dai testi canonici e mettesse a tacere le insinuazioni provenienti dagli ambienti ebraici.

5.2.1 Il *Protovangelo* di Giacomo

Il Vangelo apocrifo scritto in greco che chiamiamo convenzionalmente *Protovangelo* di Giacomo (perché tramanda le storie dei progenitori del Cristo prima della sua incarnazione e perché la sua composizione è attribuita al fratello di Gesù), è, dal punto di vista compositivo, diviso in tre sezioni: la prima (capp. 1-16) tramanda gli episodi della vita di Maria dalla sua nascita fino alla sua gravidanza, la seconda (capp. 17-21) narra la nascita di Gesù, e la terza e ultima (capp. 22-24) – probabilmente un'aggiunta successiva – si sofferma sulla Strage degli innocenti e la storia del sommo sacerdote Zaccaria¹⁰⁰. L'assenza totale, nel racconto di Giacomo, della Fuga in Egitto, sarà perfettamente rispecchiata nella raffigurazione delle storie

⁹⁷ Cfr. la pionieristica e ancora fondamentale edizione e introduzione di AMANN 1910, pp. 12, 81-82. Vedi per i fratelli di Cristo Mt. 12:46, 13:55; Mc. 3:31, Gv. 2:12, 7:2; Atti 1:14; Corin. 9:5, Gal. 1:19.

⁹⁸ *Acta Pilati*, 2:3: Gli anziani degli Ebrei risposero dicendo a Gesù: "Che cosa abbiamo da vedere noi? Primo, che tu sei nato dalla fornicazione; secondo, che alla tua nascita in Betlemme è stata fatta l'esecuzione dei bambini; terzo, che tuo padre Giuseppe e tua madre Maria fuggirono in Egitto perché non avevano fiducia nel popolo". Cfr. DAGUET-GAGEY 2005, pp. 9-34, a p. 30.

⁹⁹ CELSO, *Discorso vero*, 1:7. La tradizione talmudica attribuisce a Cristo il nome Gesù Ben-Pandera o Pantera già dal I secolo. Come dimostrano numerose iscrizioni latine, il nome 'Pantera' era frequente fra i soldati romani. Cfr. PATTERSON 1917, pp. 79-80 e DEISSMANN 1906, pp. 871-875. Vedi anche ORIGENE, *Contro Celso*, 1:32-35.

¹⁰⁰ AMANN 1910, p. 99.

di Cristo sulla colonna B.

Il *Protovangelo* sembra essere nato intorno al II secolo come risposta alle polemiche ebraiche intorno alla verginità di Maria, come suggerisce il testo stesso nel quale ogni episodio dell'infanzia e della giovinezza della Vergine gira intorno al tema della sua purezza. Le argomentazioni per una datazione così alta sono avvalorate dalle tracce che se ne trovano non solo in Origene¹⁰¹ ma anche in Clemente di Alessandria¹⁰², che forniscono un *terminus ante quem* della fine del II secolo per le storie tramandate dal *Protovangelo*. Tuttavia, la prima attestazione scritta che si è conservata è quella del papiro detto Bodmer V della Biblioteca Bodmeriana di Ginevra, risalente alla prima metà del IV secolo¹⁰³.

Dal punto di vista dei contenuti, le storie tramandate dal *Protovangelo* non sono solo il frutto dell'immaginazione del loro autore, ma sono state costruite facendo ricorso, in molti casi, a modelli tratti dall'Antico Testamento. In questo senso il primo capitolo dell'apocrifo è significativo: a Gioacchino, un uomo ricco ma avanti con gli anni, vengono rifiutate le sue generose offerte al Tempio in quanto non ha generato figli. La sterilità era infatti considerata tra gli Ebrei un disonore, e la prova è nel seguito della storia, in cui entrambi i coniugi vengono rimproverati e offesi per tale motivo: Gioacchino nel Tempio e Anna, addirittura, dalla sua serva Giutinea¹⁰⁴. Di conseguenza, le nascite da coppie infecunde, come quella di Isacco, Sansone e Samuele vengono celebrate come veri e propri miracoli nell'Antico Testamento¹⁰⁵. Il nome stesso di Anna, madre di Maria, prende probabilmente spunto dalla storia di Samuele, figlio di Elkanah e Anna, una donna sterile derisa per questo motivo dalla prima moglie di Elkanah (1 Sam. 1-2). Quello di Gioacchino, invece, sembra prendere spunto dal nome del marito di Susanna che era, pure lui, un uomo ricco (Dan. 13). Altri episodi del *Protovangelo* rimandano a brani veterotestamentari, come quello del pianto di Anna nel giardino che echeggia la lamentazione di Anna, madre di Samuele, davanti al tempio di Silo (1Sam 1:8-10). Inoltre, entrambe le donne, per ringraziare il signore della loro discendenza, consacreranno i loro bambini a Dio ma solo dopo lo svezzamento (1Sam 1:20; Prot. Giac. 6:6)¹⁰⁶. La sovrapposizione tra l'Anna dell'Antico Testamento e l'Anna del *Protovangelo* avrà dei riflessi, come vedremo, anche nell'iconografia della colonna A.

Il *Protovangelo* può essere accomunato a una serie di testi midrascici, cioè a quei testi che riflettono un metodo esegetico tipicamente ebraico consistente nell'interpretazione dei testi sacri al di là del senso letterale. Nel II secolo d.C. erano molto diffusi in ambito ebraico i *midrash* dedicati alle storie dell'infanzia come ad esempio quelle di Mosè e di Samuele¹⁰⁷ che hanno in comune con il *Protovangelo* alcuni elementi come la procedura compositiva, ovvero il ricorso all'Antico Testamento e alle tradizioni popolari al fine di colmare i vuoti e rendere le storie bibliche più comprensibili. A causa del fatto che il *Protovangelo* sembra essere, come abbiamo visto, la risposta alle numerose polemiche alimentate dagli Ebrei, e la somiglianza

¹⁰¹ In *Matthaeum* 10:17, PG 13, 876. Non a caso nel commento di uno dei due Vangeli, insieme a quello di Luca, che fornisce la genealogia di Gesù.

¹⁰² *Stromata* VII, 16, PG 9, 526, dove si fa riferimento all'episodio della levatrice incredula.

¹⁰³ DE STRYCKER 1961.

¹⁰⁴ Cfr. AMANN 1910, p. 16.

¹⁰⁵ Gen. 17:1-20; 18:9-15; 21:1-2; Iud. 23:2-24, 1Sam 1:1-20. Per un elenco completo delle citazioni tratte dall'Antico e Nuovo Testamento vedi STRYCKER 1961, pp. 424-437.

¹⁰⁶ COTHENET 1988, p. 4251.

¹⁰⁷ PERROT 1967, p. 507

con i testi midrascici si può ipotizzare che la nascita dell'apocrifo ebbe probabilmente luogo in seno a un ambiente dove il contatto con la comunità ebraica era quotidiano. Per questi motivi, secondo Émile Amann, l'autore del *Protovangelo* poteva forse essere ebreo di nascita, oltre al fatto che la lingua del libro, molto vicina a quella dell'Antico Testamento, è molto diversa da quella impiegata in altri apocrifi come per esempio nel Vangelo di Tommaso¹⁰⁸. Tuttavia, secondo lo studioso, gli importanti errori riguardo la geografia palestinese riscontrabili nel testo rendono poco plausibile che si tratti di un autore nato in Palestina, deponendo piuttosto a favore di uno scrittore giudeo-cristiano di lingua greca originario dell'Egitto o dell'Asia Minore¹⁰⁹. Oltre alla trascuratezza del dato geografico, il fatto che sia Clemente di Alessandria che Origene fossero a conoscenza del testo fa presumere a Émile de Strycker che il *Protovangelo* sia stato composto ad Alessandria di Egitto¹¹⁰. Non ne è del tutto convinto Edouard Cothenet, che invece suggerisce la Siria come più probabile luogo di origine, a causa del fatto che da quella regione provengono la maggior parte dei testi midrascici dell'infanzia che abbiamo menzionato prima¹¹¹.

In seguito il testo greco del *Protovangelo* si diffuse in Oriente in numerose versioni raggruppabili in cinque grandi famiglie: quella siriana, etiopica, araba, copta e armena¹¹², che hanno avuto grande influenza sull'iconografia e la devozione di Maria. Prova della grande diffusione del testo è il fatto che si possono trovare riflessi del *Protovangelo* persino nel Corano¹¹³. Nel mondo orientale le storie di Maria hanno preso un significativo slancio a partire dal concilio di Efeso (431), in cui Maria – come caldeggiato dal partito di Cirillo di Alessandria – fu riconosciuta madre di Dio (Theotokos), anche se, come abbiamo visto, vi sono tracce di una circolazione precedente a quella data. Ciononostante l'atteggiamento delle alte sfere ecclesiastiche nei confronti del testo apocrifo non fu di piena accettazione, a partire dal fatto che mai il testo del *Protovangelo* ha goduto, nemmeno a Bisanzio, del titolo di 'Vangelo' né è mai entrato nel canone, essendo considerato piuttosto come un libro contenente leggende antiche abbastanza affidabili¹¹⁴. La prova è che se nel corso del Medioevo si avverò una grande diffusione delle storie di Maria secondo il *Protovangelo*, ciò accadde principalmente grazie alle omelie, ai testi agiografici e ai testi storici bizantini. Pertanto, se da un lato nell'esegesi bizantina vi fu una forte resistenza a dar credito a questo testo¹¹⁵, sul piano liturgico le storie apocrife sulla vita di Maria godettero di grande fortuna, e ciò lo si deduce dall'ingresso nel calendario liturgico delle tre grandi feste associate alla Vergine, ovvero la Natività della Vergine (attestata dal VI secolo), la Presentazione al Tempio e la Concezione (attestate entrambe a partire dall'VIII secolo)¹¹⁶. Per questo motivo ritroviamo le più famose illustrazioni bizantine sull'infanzia della Vergine basate sulle storie del *Protovangelo* in due libri di carattere liturgico: nel Menologio di Basilio II (984) e nei due manoscritti miniati

¹⁰⁸ AMANN 1910, pp. 87.

¹⁰⁹ AMANN 1910, pp. 87-88.

¹¹⁰ STRYCKER 1961, pp. 419-423.

¹¹¹ COTHENET 1988, p. 4267.

¹¹² AMANN 1910, pp. 65-71.

¹¹³ Cfr. Sura 3:37 con il cap. 8:1 del *Protovangelo*.

¹¹⁴ AMANN 1910, p. 124.

¹¹⁵ AMANN 1910, p. 130.

¹¹⁶ AMANN 1910, p. 133. In Occidente le feste della Vergine attestata a partire da papa Sergio I (687-701) sono l'Annunciazione, Assunzione, Natività e Purificazione. Cfr. PALAZZO- JAHANSSON 1996, p. 17.

contenenti le Omelie del monaco costantinopolitano Giacomo Kokkinobaphos della seconda metà del XII secolo¹¹⁷. Kokkinobaphos era probabilmente a conoscenza di un testo intitolato *Sermo de Vita Sanctissimae Deiparae* redatto dal monaco Epifanio del monastero di Kallistratos di Costantinopoli tra VIII e IX secolo, che fu tradotto in latino da Pasquale Romano per volere di Enrico Dandolo patriarca di Grado (1130-1182), durante il regno di Emanuele I Comneno tra il 1158 e il 1169¹¹⁸, forse alla base delle iconografie sul ciclo medievale della vita di Maria dei perduti mosaici marciiani.

La diffusione del *Protovangelo* non ebbe la stessa fortuna in Occidente dopo il V secolo, dove fino ad allora era senz'altro conosciuto, come dimostra, per esempio, la menzione dell'episodio della levatrice incredula da parte di Zenone, vescovo di Verona tra il 362 e il 280, in uno dei suoi sermoni¹¹⁹ oppure la serie di salmi in latino tramandati da un papiro proveniente dall'Egitto e risalente alla prima metà del IV secolo, oggi conservato a Barcellona nella Fundació Sant Lluc, Instituto de Papirologia, in cui si avverte l'influenza dell'apocrifo greco¹²⁰. Eppure già nel 405, in una lettera indirizzata a Esuperio, vescovo di Tolosa, Innocenzo I fa un elenco di quali dovessero essere considerati i testi canonici, condannando duramente i testi apocrifi tra cui il *Protovangelo* e altri due scritti attribuiti a un tale Leucius, autore degli Atti apocrifi degli apostoli, ritenuti dal papa testi pieni di eresie¹²¹. In Occidente, dunque, Vangelo dell'infanzia ed eresie vengono messi sullo stesso piano¹²². Ancora verso la fine del V secolo Papa Gelasio includerà tra i Vangeli apocrifi tre libri sull'infanzia di Cristo tra i quali possiamo riconoscere il *Protovangelo* o un altro testo parallelo indipendente da questo¹²³, – forse il Vangelo arabo dell'infanzia – e un testo dal quale probabilmente è poi derivato l'attuale Pseudo Matteo¹²⁴. A partire da questi divieti si diffonde con una certa velocità l'idea che questi testi raccontino dei fatti veri, ma siano stati rimaneggiati da eretici come i Priscilliani o i Manichei e che siano quindi forieri di dottrine pericolose o false¹²⁵. A fare accantonare gli apocrifi dell'Infanzia di Maria concorreranno i pareri dei dottori della chiesa come Girolamo, che, a proposito dell'episodio dell'incredulità della levatrice (Protov. Giac. 19), non esiterà a definire queste storie come “apocryphorum deliramenta”, sostenendo che Maria partorì da sola, senza alcun aiuto, come tramandato dai Vangeli canonici¹²⁶. Con la stessa fermezza difenderà anche la verginità di Giuseppe e di Maria, spiegando che i fratelli di Cristo menzionati dai Vangeli sono in realtà dei parenti stretti¹²⁷. A partire dal V secolo le storie dell'infanzia di Maria ispirate al *Protovangelo* svaniscono dalla letteratura mariana occidentale, sopravvivendo forse nella cultura popolare¹²⁸. Solo in età rinascimentale, per la

¹¹⁷ Per le omelie prima e dopo Giacomo Kokkinobaphos vedi PANOU 2013, pp. 283-294.

¹¹⁸ Cfr. BEYERS 2012), p. 126; KISPAUGH 1942, pp. 36-37 e LINARDOU 2004, p. 101, nota 1.

¹¹⁹ AMANN 1910 pp. 138-139. PL 11, col. 415.

¹²⁰ ROCA-PUIG 1965.

¹²¹ “Caetera autem, quae vel sub nomine Matthiae sive Jacobi minoris, vel sub nomine Petris et Joannis, quae a quodam Leucio scripta sunt (vel sub nomine Andreae quae Nexocharide et Leonida philisophis), vel sub nomine Thomae, et si qua sunt alia, non solum repudianda verum etiam noveris esse damnanda”. PL 20, 502.

¹²² Cfr. AMANN 1910 pp. 103-104.

¹²³ Cfr. KAESTLI 2011, p. 506-559.

¹²⁴ AMANN 1910 p. 104.

¹²⁵ AMANN 1910 pp. 106 e 141-142.

¹²⁶ GIROLAMO, *De perpetua virginitate adversus Helvidium*, PL 32, col. 201C.

¹²⁷ GIROLAMO, *De perpetua virginitate adversus Helvidium*, PL 32, coll. 203-204.

¹²⁸ AMANN 1910 p. 146.

precisione nel 1555, sarà realizzata la prima traduzione del *Protovangelo* di Giacomo da parte dell'umanista francese Guillaume Postel¹²⁹, considerato un eretico, che fornisce al testo il titolo con il quale lo conosciamo oggi.

5.2.1 Lo *Pseudo Matteo*

L'esegesi carolingia, fortemente influenzata dai testi di Agostino, Ambrogio e Girolamo non volle far rivivere la tradizione del *Protovangelo*. Rimangono soltanto un testo carolingio attribuito ad Alcuino, dal quale si deduce che tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo si fosse ancora a conoscenza delle storie da esso tramandate¹³⁰, e alcune poche traduzioni in latino del testo del *Protovangelo*, pervenuteci in forma frammentaria e comunque molto rimaneggiate, che attestano una certa, benché limitata, diffusione¹³¹. Questo atteggiamento negativo nei confronti dell'apocrifo greco è forse sintomatico, poiché proprio l'ambiente carolingio fornirà all'Occidente il testo con storie dell'infanzia della Vergine che oggi, grazie alla prima edizione del 1853 di Konstantin von Tischendorf¹³², chiamiamo *Pseudo Matteo*. La prima attestazione di questa composizione latina risale all'inizio del IX secolo, contenuta nel codice H 55 conservato nella Bibliothèque Universitaire de Médecine di Montpellier, che ha goduto di una notevole diffusione come sembrano dimostrare le circa duecento testimonianze sopravvissute¹³³. La sua composizione ebbe probabilmente luogo tra la metà del VI e la fine dell'VIII secolo, più probabilmente durante il primo quarto del VII secolo¹³⁴. Il testo latino però non segue in modo pedissequo l'apocrifo greco – sul quale comunque si basa – ciò fa supporre a Amann che l'autore non avesse sotto gli occhi il *Protovangelo* stesso ma una qualche versione già molto rimaneggiata, forse uno dei libri elencati da Gelasio¹³⁵. Infatti rispetto al *Protovangelo* sono stati avviati nello *Pseudo Matteo* dei meccanismi di adattamento, che comprendono l'eliminazione di scene, la resa imprecisa di elementi, ma anche interferenze dovute alla semplice incomprendimento di alcuni episodi¹³⁶. Ai fini del nostro discorso, merita soffermarsi sulle scene scartate nello *Pseudo Matteo*, che invece compaiono nelle raffigurazioni della colonna A ma sono sottaciute dalle iscrizioni:

¹²⁹ KAESTLI 1996 p.101.

¹³⁰ AMANN 1910 p. 149. PL 101, col 1301. PL 101, col. 1301: “Nec nos lateat quod de eius sancta nativitate liber legatur a quibusdam, ubi describitur meritum genitoris atque geneitricis eiusdem virginis, et vocabulum utriusque Heli videlicet atque Anna. Quod opusculum apocryphum, sicut etiam de transitu eiusdem Virginis alterum habetur; ne recipiatur ab Ecclesia certum pro incerto, dubium pro vero. Placet paulisper gradum sermonis nostri figi in laude hodiernae nativitatis ipsius. Hoc profecto ab omni Ecclesia catholica firmissime tenetur, quia regali ex progenie, videlicet regis magni David, hodie est exorta”.

¹³¹ *Libri de Nativitate Mariae. Pseudo-Matthaei Evangelium textus et commentarius*, Turnhout 1997, p. 5.

¹³² K. VON TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, Lipsiae 1853.

¹³³ BEYERS 2012, p. 137.

¹³⁴ *Libri de Nativitate Mariae. Pseudo-Matthaei Evangelium textus et commentarius*, a cura di J. Gisel, Turnhout 1997, pp. V, 12-13 e 59-67.

¹³⁵ Amann 1910 pp. 106-107. Per le versioni, pur sempre frammentarie e rimaneggiate del *Protovangelo* di Giacomo in Latino vedi de Strycker 1965, pp. 365-410 e Kaestli 1996, pp. 41-102.

¹³⁶ *Libri de Nativitate Mariae. Pseudo-Matthaei Evangelium textus et commentarius*, Turnhout 1997, p. 51.

- Gioacchino consulta i libri delle dodici tribù (*Protovangelo* 1:3; cfr. Ps. Mt 2:1; A.I.2)
- La menzione delle offerte rituali fatte da Gioacchino prima di lasciare la montagna (*Protovangelo* 4:3; cfr. Ps. Mt. 3:4; A.IV.3)
- L'episodio in cui Gioacchino fissa gli occhi sul *petalon* del sommo sacerdote quando dopo il suo ritorno presenta le offerte al Tempio (*Protovangelo* 5:2 - 6:1; cfr. Ps. Mt. 4:1; A.IV.3)

La nuova versione delle storie dell'infanzia è inoltre priva di alcuni particolari tramandati dal *Protovangelo* (come la menzione del copricapo nella disputa tra Anna e la sua serva, presente invece sulla colonna A), mentre è arricchito di nuovi episodi (come la Fuga in Egitto, assente nella colonna A). Per questi motivi la narrazione ha un sapore del tutto diverso rispetto all'apocrifo greco: per esempio, i capitoli relativi alla vita di Maria nel Tempio sono più estesi; questo indugiare sulla figura della Vergine come monaca esemplare richiama alla mente la regola benedettina di cui i Carolingi furono grandi promotori¹³⁷. Il senso del racconto prende dunque una piega diversa, poiché la purezza 'esterna' e innata della Maria del *Protovangelo* si trasforma nello Pseudo Matteo in una purezza che possiamo chiamare 'militante'. Difatti, se nel primo il ruolo della Vergine è del tutto passivo, in quanto sono i suoi genitori che decidono prima di farla crescere puramente e poi di consacrarla al tempio (Protov. Giac. VI) – in rapporto, come abbiamo visto, con la figura di Samuele –, nel secondo Maria è protagonista e dichiara che è sua la decisione di non sposarsi (Ps. Mt. 7:2), come Elia che ascese al cielo ancora vivo perché aveva conservato la sua verginità. Come notato da Jan Gisel nel commento all'edizione del 1997, siamo di fronte a un'evoluzione del concetto di verginità, interiorizzato grazie alle nuove pratiche monastiche: alla purezza fisica corrisponde uno stato dell'anima e un desiderio di santità personale¹³⁸. Il salto qualitativo è strettamente legato agli insegnamenti di Ambrogio e Agostino, due pensatori cardine per il mondo carolingio, che hanno insistito su Maria come modello di verginità¹³⁹.

L'ostilità verso i testi apocrifi dell'infanzia, però, trapela dal prologo stesso dello *Pseudo Matteo* contenuto nella famiglia A¹⁴⁰, una versione che non è quella più antica ma di una data prossima all'800¹⁴¹. Dal prologo veniamo a sapere dell'esistenza di una presunta lettera redatta da Cromazio ed Eliodoro, nella quale chiedono a San Girolamo di tradurre dall'ebraico il testo stilato dall'evangelista Matteo sull'infanzia della Vergine, conosciuta soltanto attraverso una versione corrotta del manicheo Leucius, lo stesso menzionato nella lettera di Innocenzo I come autore di libri eretici. La scelta dei personaggi non è causale: Matteo è, tra gli evangelisti, il candidato più idoneo, poiché il suo Vangelo si apre con la genealogia del Cristo mentre Girolamo è stato non solo l'illustre traduttore dei Vangeli ma, come abbiamo visto, uno dei più severi critici dei Vangeli apocrifi, perciò una traduzione a lui attribuita poteva essere ritenuta rigorosa e autorevole. Inoltre Cromazio vescovo di Aquileia (335/340-407/408) e Eliodoro vescovo di Altino (†407) sono due personaggi storici con i quali Girolamo ebbe davvero un

¹³⁷ AMANN 1910 p. 106.

¹³⁸ Cfr. *Libri de Nativitate Mariae. Pseudo-Matthaei Evangelium textus et commentarius*, Turnhout 1997, pp. 7, 13

¹³⁹ Cfr. *Libri de Nativitate Mariae. Pseudo-Matthaei Evangelium textus et commentarius*, Turnhout 1997, p. 7.

¹⁴⁰ *Libri de Nativitate Mariae. Pseudo-Matthaei Evangelium textus et commentarius*, Turnhout 1997, p. 15.

¹⁴¹ Nella tradizione più antica della famiglia P il manoscritto era ancora attribuito a Giacomo. *Libri de Nativitate Mariae. Pseudo-Matthaei Evangelium textus et commentarius*, Turnhout 1997, p. 15.

rapporto di amicizia. Il sospetto che l'autore di questo artificio letterario fosse qualche colto monaco è confermato da Ratramno di Corbie (morto dopo l'868), il quale indica Pascasio Radberto (790 ca. - ante 868) come autore delle lettere scambiate tra Cromazio e Eliodoro e Girolamo, e ciò sembra ancor più verosimile se si rammenta che Ratramno e Pascasio furono i protagonisti di una disputa sulla nascita virginale di Cristo¹⁴². Il prologo è dunque costruito a regola d'arte – e in un secondo momento rispetto alla prima versione dello *Pseudo Matteo* – con il fine di respingere qualunque critica di eresia, ed è proprio grazie all'autorità conferita dalle illustri figure in esso citate che il vescovo e filosofo Fulberto di Chartres (952-1028) fa riferimento allo *Pseudo Matteo* nel suo terzo sermone¹⁴³.

5.1.3 Il *Liber de Nativitate Mariae*

Una versione successiva delle storie dell'infanzia di Maria, dopo lo *Pseudo Matteo*, risalente con ogni probabilità al terzo quarto del IX secolo, comunque non prima del 868-869, è quella denominata *Libro dell'Infanzia di Maria (Liber de nativitate Mariae)*. L'opera, che prende a modello il suo antecessore latino, ha lo scopo di armonizzare la storia leggendaria con gli esiti della riflessione teologica carolingia¹⁴⁴. L'intento è in parte dichiarato nel prologo stesso, in cui l'autore asserisce che si tratta di un adattamento dello *Pseudo Matteo*, evocando allo stesso tempo la risposta di Gerolamo alla lettera di Cromazio e Eliodoro (*Liber de Nativ.* Prologo:1). Veniamo a sapere, inoltre, che l'opera è stata scritta su commissione (anche se non sappiamo da chi) e che si trattò, per l'autore, di un arduo compito, non tanto per il lavoro ma per la cautela con la quale fu costretto a procedere (*Liber de nativ.* Prologo:1) eppure:

“che tutto questo sia vero o inventato da qualcuno, grandi miracoli hanno preceduto la santa natività di santa Maria, e miracoli grandissimi l'hanno seguita, e perciò, impregiudicata restando la fede, possono essere creduti e letti senza pericolo per la loro anima da quanti credono che Dio ha potuto compiere tale cose” (Prologo 2:4).

Nel *Liber de Nativitate* la narrazione dello *Pseudo Matteo* viene decurtata: manca infatti la sezione consacrata alla fuga in Egitto e ai miracoli del bambino Gesù. Vengono esclusi inoltre alcuni episodi controversi o troppo aneddotici a favore di episodi che possano trovare una chiara legittimazione biblica¹⁴⁵, e pure lo stile diventa più raffinato rispetto al modello precedente: ne esce il ritratto di un autore erudito, conoscitore della teologia e dotato di un certo talento letterario¹⁴⁶. La qualità letteraria e l'aderenza ai precetti e testi canonici saranno alla base del successo di cui godrà in seguito, come vedremo, il *Liber*.

Verso la fine del XII secolo si moltiplicano i componimenti poetici in volgare sulla vita della Vergine che prendono come base le storie tramandate dallo *Pseudo Matteo* e dal *Liber de*

¹⁴² Lafontaine-Dosogne sospetta invece che il testo dello *Pseudo Matteo* sia stato redatto in ambito romano intorno al VII o VIII secolo. LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 345.

¹⁴³ PL 141, col. 320.

¹⁴⁴ *Libri de Nativitate Mariae. Pseudo-Matthaei Evangelium textus et commentarius*, Turnhout 1997, p. 21.

¹⁴⁵ *Libri de Nativitate Mariae. Pseudo-Matthaei Evangelium textus et commentarius*, Turnhout 1997, p. 22.

¹⁴⁶ *Libri de Nativitate Mariae. Pseudo-Matthaei Evangelium textus et commentarius*, Turnhout 1997, p. 22.

*Nativitate*¹⁴⁷, rendendole ancor più popolari. Tuttavia la ritrosia ad accettare i testi dell'infanzia permane: l'interesse per la Vergine e i trattati teologici su di essa aumentano sensibilmente a partire dall'VIII secolo, con un picco tra la metà del IX, in corrispondenza con il regno di Carlo il Calvo, e gli anni a cavallo tra XI e XII secolo¹⁴⁸, ma in nessuno vi è traccia delle storie apocrife, nemmeno nei testi della Scolastica del XIII secolo¹⁴⁹. In questa fase di popolarità della Vergine Maria la vasta produzione a soggetto mariano ha due principali caratteristiche: da una parte è ispirata ad un profondo rispetto per la letteratura patristica del IV e V secolo, d'altra parte è modellata in funzione di una devozione e di una teologia che arricchiva la prospettiva patristica in senso esclusivamente cristologico. Il perimetro entro il quale germogliano queste idee rimane comunque esclusivamente quello stabilito dai testi canonici¹⁵⁰.

Similmente a quanto accaduto in Oriente – anche se con qualche secolo di ritardo – le storie dell'infanzia di Maria prendono un grande slancio in ambito liturgico a partire dal XIII secolo. Sarà merito degli scrittori domenicani l'aver dato nuova vita alle storie dell'infanzia della Vergine, a partire da Jean de Mailly (1190 ca. - 1245-60) che negli anni Venti del Duecento le include nella sua raccolta di leggende intitolata *Abbreuiatio in gestis et miraculis sanctorum*, un testo che aspirava a diventare lo strumento per la preparazione dei sermoni¹⁵¹, e di Vincenzo di Beauvais (1190 ca.-1264), frate e autore della monumentale enciclopedia *Speculum maius*, la cui terza parte, lo *Speculum Historiale*, iniziata nel 1243, è interamente dedicata alla storia del mondo e quindi alla storia del Cristo, che include in questa sezione frammenti del *Liber de Nativitate Mariae* (i tre primi capitoli e il capitolo LXV) e frammenti dello *Pseudo-Matteo* (cap. LXVI, LXXII, LXXXVII e LXXXIX)¹⁵². Verso la metà del secolo, un terzo frate, Bartolomeo da Trento (†1250 o 1255), redige il suo *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, un'altra raccolta di leggende nella quale vi si trovano le storie dell'infanzia della Vergine. Il quarto domenicano che sancirà per secoli la fortuna di queste leggende sarà l'arcivescovo di Genova Jacopo da Varazze (1230-1298), di una generazione successiva, il quale, come i suoi predecessori, incasterà nella sua celeberrima *Legenda Aurea*¹⁵³ degli anni Sessanta dei frammenti riguardanti le storie di Maria provenienti dallo *Pseudo Matteo* e dal *Liber de Nativitate*, contribuendo alla loro diffusione e al loro definitivo ingresso sia nella storia evangelica che nella storia dell'arte.

5.1.4 Le storie dell'infanzia di Maria nell'arte occidentale prima del XIV secolo

Probabilmente a causa della difficoltà che degli apocrifi sulle storie dell'infanzia di Maria incontrarono nell'essere considerati una fonte affidabile in Occidente prima della seconda metà del XIII secolo, sono quasi del tutto assente cicli con queste storie. Sono eccezioni

¹⁴⁷ *Libri de Nativitate Mariae. Pseudo-Matthaei Evangelium textus et commentarius* 1997, pp. 26-28.

¹⁴⁸ Cfr. JOHANSSON-PALAZZO 1996, p. 18. Vedi anche D. IOGNA-PRAT, *Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve*, ibidem, pp. 65-98.

¹⁴⁹ AMANN 1910 pp. 155-156.

¹⁵⁰ *Libri de Nativitate Mariae. Pseudo-Matthaei Evangelium textus et commentarius* 1997, p. 17-18.

¹⁵¹ Vedi MAGGIONI 2013, pp. IX-LXXV e il cap. CXXXIV, *In nativitate beate Marie*, pp. 369-375.

¹⁵² AMANN 1910 pp. 156-157.

¹⁵³ Per un resoconto dettagliato delle tradizioni testuali vedi MAGGIONI 1995.

pochissime opere come il capitello di Gislebertus nella navata centrale di Saint-Lazare a Autun (anni Trenta del XII secolo), i capitelli che formano una specie di fregio continuo nel Portale Reale della cattedrale di Chartres (1145-1155), il piccolo ciclo della chiesa di Vieux-Pouzauges della prima metà del XIII secolo, il Portale di Sant'Anna nella facciata di Notre-Dame di Parigi (che è di due epoche diverse: del 1140-1150 circa la parte interna, del 1220-1230 la parte superiore esterna) e il manoscritto contenente il *Wernherlied von der Magd* conservato nella Biblioteca Nazionale di Berlino (1225 circa). Può annoverarsi anche il ciclo perduto dei mosaici medievali del transetto nord di San Marco del quale però non abbiamo alcuna testimonianza se non alcuni *tituli* sopravvissuti e la supposizione che i mosaici barocchi che li hanno sostituito rispecchino in qualche modo le scene precedenti.

Zona		Soggetto iconografico	Pr. Vangelo	Pseudo M.	Lib. de Nat.
A.IX	2	Consiglio dei sacerdoti	8:2	8:3	8:4
	1	Rientro dei genitori di Maria	8:1	X	6:5
A.VIII	2	Maria nutrita da un angelo	8:1	6:2	7:1
	1	Presentazione al Tempio	7:2	4:1	6:1
A.VII	2	Processione di fanciulle con fiaccole che accompagnano Maria al Tempio	7:2	X	X
	1	Gioacchino ed Anna decidono di presentare Maria al Tempio al suo terzo anno	7:1	X	X
A.VI	3	Anna riporta Maria in camera sua e intona un cantico al Signore	6:3	X	X
	2	Primo compleanno di Maria	6:2	X	X
	1	Maria e le fanciulle ebraiche	6:1	4:1	6:5
A.V	3	I primi passi di Maria	6:1	X	X
	2	Uccisione di un vitello	X	X	X
	1	Anna allatta Maria	5:2	4:1	6:1
A.IV	3	Gioacchino presenta le offerte	4:3 e 5:1	3:3	X
	2	Nascita di Maria	5:2	4:1	5:3
	1	Incontro di Anna e Gioacchino	4:4	3:5	5:1-2
A.III	4	Gioacchino richiama i suoi pastori	4:3	3:4;	X
	3	Anna orante	4:1	3:5	X
	2	Angelo annuncia Gioacchino	4:2	3:2-3	3:1-11
	1	Due angeli annunciano ad Anna il ritorno di Gioacchino	4:1	3:5	4:1-4
A.II	4	Annunciazione a Gioacchino	4:2	3:1-4	3:1-11
	3	Annunciazione ad Anna	4:1	2:3	4:1-4
	2	Anna prega sotto il lauro con il nido di passeri	2:4	2:2	X
	1	Giutinea dà la fascia ad Anna	2:2-4	X	X
A.I	2	Gioacchino consulta il libro delle dodici tribù	1:3-4	X	X
	1	Le offerte rifiutate	1:1-2	2:1	2:1-3

Tabella 4. Tabella comparativa delle fonti alla base dei soggetti iconografici raffigurati sulla colonna A

Zona	Titulus	Pseudo Matteo	Libro sulla Natività
1	<i>Ysachar pontifex despexit Ioachim et munera eius sprexit</i>	(2:1) Factum est autem ut in diebus festis inter eos qui offerebant incensum domino staret Ioachim , parans munera sua in conspectu domini. Et accedens ad eum scriba templi domini nomine Ruben ait ad eum: Non tibi licet intra sacrificia dei consistere, quia non te benedixit deus ut daret tibi semen in Israel.	(2:2) Ea tempestate ibi Isachar pontifex erat. Cumque inter ceteros concives suos etiam Ioachim cum oblatione astantem videret, despexit eum et munera sprexit , interrogans cur inter fecundos infecundus ipse astare praesumeret, dicens munera sua deo indigna posse videri, quem ipse prole indignum iudicasset, scripturam dicere maledictum esse omnem qui non genuisset masculum in Israel.
2	<i>Ahboriatur a(n)g(e)l(us) Ioachim et Annam p(rae)dicens eis filiam nascituram</i>	(2:3) Et dum ista dicit, ante faciem eius aparauit angelus domini dicens: Noli timere, Anna , quoniam in consilio dei est germen tuum, et quod ex te natum fuerit dabitur in admirationem omnibus saeculis usque in finem. (3:1) In ipso autem tempore apparuit quidam iuuenis inter montes ubi Ioachim pascebat greges suos et dixit ad eum: Quare non reverteris ad uxorem tuam? (3:2) Et cum haec dixisset, respondit ei ille iuuenis dicens: Angelus dei ego sum, qui apparvi hodie flenti et oranti uxori tuae et consolatus sum eam, quam scias ex semine tuo concepisse filiam . (3:4) Cumque nutaret Ioachim et animo suo discerneret si reverti deberet, factum est ut sopore teneretur. Et ecce angelus qui ei apparuerat vigilanti apparvit ei in somno dicens: Ego sum angelos qui a deo tibi datus sum custos. Descende securus et revertite ad Annam , quia misericordiae quas fecisti tu et uxor tua conspectu altissimi recitate sunt. (3:5) Cumque per triginta dies ambulantes pervenissent, apparuit Annae in oratione stanti angelus domini dicens ei: Vade ad portam quae vocatur aurea et occurre viro tuo, quoniam veniet ad te hodie.	(3:1) Verum cum ibi aliquandiu esset, quadam die cum esset solus, angelus domini ei cum immenso lumine astitit. (3:2) Qui cum ad eius visionem turbaretur, angelus qui ei apparuit timorem eius compercutit dicens: “Noli timere, Ioachim , neque in visione mea turberis. Ego enim sum angelus domini, missus ad ipso ad te ut annunciem tibi preces tuas esse exauditas et elemosinas tuas ascendisse in conspectu eius. (3:8) Proinde Anna uxor tua pariet tibi filiam et vocabis nomen eius Mariam (3:11) Et hoc tibi eorum quae annuntio signum erit: cum perveneris ad auream in Hierosolimis portam, habebis ibi obviam Annam uxorem tuam, quae de tuae regressionis retardatione modo sollicita, tunc in conspectu tuo gaudebit. Hic dicitis discessit angelus ab eo. (4:1) Deinde apparvit et Annae uxori eius dicens: Ne timeas, Anna , neque putes fantasma esse quod vides. Ego enim sum angelus ille qui preces et elemosinas vestras obtuli in conspectu domini (4:2) Et nunc missus sum ad vos ut annuntiem vobis nascituram vobis filiam , quae Maria vocata super omnes mulieres benedicta erit. (4:4) Itaque surgens ascende Hierusalem, et cum perveneris ad portam quae aurea pro eo deaurata est vocatur, ibi pro signo virum tuum, pro cuius incolunitatis statu sollicita es, obvium habebis. Cum haec ero ita everserint, scito quod ea quae annuntio sine dubio complenda erunt.
3	<i>Item fatur angel(us) ad Ioachim et ad Annam de fecunditate (con)ferenda</i>		

Tabella 3. Tabella comparativa del lessico impiegato sui titoli della colonna A e lo *Pseudo Matteo* e il *Liber de Nativitate*

Zona	Titulus	Pseudo Matteo	Libro sulla Natività
4	<i>Ioachim et Ána</i> : mater Dei nascitur : <i>munera offeruntur in templo</i>	(4:1) Post haec autem expletis mensibus novem peperit Anna filiam et vocavit nomen eius Mariam. Cum autem tertio anno perlactasset eam, abierunt simul Ioachim et Anna uxor eius ad templum domini. Et offerentes hostias domino tradiderunt infantulam suam Mariam in contubernium virginum quae die noctuque in dei laudibus perseverabant. Quae cum posita esset ante templum , quindecim gradus templi ita cursim ascendit ut penitus non respiceret neque ut solitum est infantiae requireret. In quo facto omnes stupor tenebat, ita ut ipsi pontifices templi mirarentur.	(6:1) Cumque trium annorum circulus volveretur et ablactionis tempus completum esset, ad templum domini virginem cum oblationibus adduxerunt . (6:2) Erant autem circa templum iuxta quindecim graduum psalmos quindecim ascensionis gradus . Nam quia templum in monte era constitutum, altare holocausti, quod forinsecus erat adiri nisi gradibus non valebat. In horum itaque imo virginem constituerunt. (6:3) Cumque ipsi vestimenta quae in itinere habebant exuerent et cultioribus ex more et mundioribus se vestimentis induerent, virgo domini cunctos singulatim gradis sine ducentis et allevantis manu ita ascendit ut perfectatae aetati in hac dumtaxat causa nihil deesse putare
5	<i>Offeritur sacrificium Deo pro beata prole recepta</i>		
6	<i>Mater salutis nostre ducitur cum muneribus in te(m)plum</i>		
7	<i>Munera cum lampadibus offeruntur Deo pro Virgine natā</i>		
8	<i>Ysachār Virgine(m) recipit in templo q(uae) n(u)llo iuvante p(er) se g(rat)u(m) d(us) ascēdit</i>		
9	<i>Virga Ioseph apparuit florida cui virgo fuerat commendanda</i>	(8:3) Factum est autem ut altera die maturius venirent universi, et fact oblatione incensi ingressus pontifex sancta sanctorum protulit virgas . Cumque erogasset singulis et ex nulla virga exisset columba, induit se Abiathar pontifex duodecim tintinnabulis sacerdotii, et ingressus sancta sanctorum incendit sacrificium et effudit illic orationem. Apparuit autem angelus et dixit ei: Est hic virgula brevissima quam pro nihilo computasti et non illam cum ceteris protulisti. Hanc tu cum protuleris et dederis, ipsa demonstrabit signum quod locurus sum tibi. Erat autem haec virga Ioseph pro abiecto habita, quoniam senex erat et non posset accipere eam, sed nec ipse requirere voluit virgam suam. Cumque staret ultimus et humilis, voce magna clamavit eum Abiathar pontifex dicens: Veni et accipe virgam tuam, quoniam tu exspectaris. Et accessit Ioseph expavescens quod summus potifex cum clamore nimio eum vocasset. Mox autem ut extendit manum suam et virgam accepit, statim de cacumine virgae est egressa columba nive candidior, speciosa nimis, et volans diu per templi fastigium caelos petiit	(8:1) Erat inter ceteros Ioseph homo de domo et familia David, qui uxore defuncta liberos iam adolescens habebat. (8:2) Cui cum incongruum videretur si filios maioris aetatis habens ipse tam teneram virginem duceret uxorem, ceteris virgas suas iuxta oraculum afferentibus, solus ipse suam subtraxit (8:3) Unde cum nihil divinae voci consonum apparuisset, pontifex iterato dominum consulendum putavit. Qui respondit solum illum ex his qui designati erant virginem suam non attulisse cui virgo desponsari deberet (8:4) Proditus itaque Ioseph , cum virgam suam attulisset et ipsa ilico florem germinasset et in eius cacumine columba de caelo veniens consedisset, liquido omnibus patuit ipsi virginem desponsandam fore.

Tabella 3. Tabella comparativa del lessico impiegato sui *tituli* della colonna A e lo *Pseudo Matteo* e il *Liber de Nativitate*

Al di là di sporadiche raffigurazioni di singole scene come lo Sposalizio o la Presentazione al Tempio in Italia, Francia, Inghilterra e Germania¹⁵⁴, non è casuale che le poche attestazioni di un vero e proprio ciclo prima del XIII secolo si trovino in Francia e che si tratti di scene che rispecchiano l'impiego delle due versioni latine dell'apocrifo, come anche il manoscritto conservato a Berlino interamente basato sullo Pseudo Matteo¹⁵⁵. Questa osservazione avvalorata la datazione alla tarda Antichità della colonna marciiana, che rappresenterebbe altrimenti l'unico esempio di un ciclo mariano basato sul *Protovangelo* di Giacomo ma realizzato in Occidente, per di più in Italia, prima della seconda metà del XIII secolo. Per quanto riguarda i mosaici di San Marco, la ricostruzione che ne ha fatto Demus a partire dalle iscrizioni sopravvissute e dai soggetti barocchi indusse lo studioso a ipotizzare che alla base del ciclo del XII secolo vi fosse un manoscritto del tipo del Menologio di Basilio II, realizzato intorno all'ultimo quarto del X secolo, o comunque un libro di modelli bizantino della fine dell'XI o inizio XII secolo, anche se non necessariamente dedicato alle storie della Vergine¹⁵⁶. Tuttavia, se confrontiamo le scene che Demus sospetta facessero parte del ciclo originale con quelle elencate nella tabella 4, scopriamo che la fonte letteraria era probabilmente una delle due latine¹⁵⁷.

5.1.5 Il rapporto tra gli apocrifi sull'infanzia di Maria. Raffigurazioni e iscrizioni

Questo resoconto sulla tradizione testuale delle leggende legate all'infanzia di Maria e alla vita dei suoi genitori consente di avanzare qualche ipotesi sulla fonte che può aver ispirato sia le iscrizioni che le raffigurazioni della colonna A del ciborio di San Marco. Si può constatare per il momento che le scene scolpite sulla colonna A seguono in modo preciso la successione cronologica degli eventi tramandati dal *Protovangelo*, come dimostra la tabella comparativa 4 nella quale sono indicati i soggetti iconografici raffigurati sulla colonna A confrontati con gli episodi delle tre versioni più conosciute delle storie dell'infanzia di Maria, quella greca e le due latine di ambito carolingio. Il testo delle iscrizioni presenta solo affinità superficiali con le versioni delle storie di Maria nate in seno all'ordine domenicano intorno alla seconda metà del XIII secolo, mentre pare essere più calzante, come dimostra la tabella comparativa 3 del lessico impiegato nelle iscrizioni e quello dello Pseudo Matteo e del *Liber de Nativitate*, il confronto con quest'ultimo, al quale, però, sembrano essersi ispirate solo alcune iscrizioni. In particolare è il primo *titulus* a mostrare la maggiore somiglianza lessicale con il *Liber*¹⁵⁸ e l'ultimo, dove compare il particolare della verga fiorita di Giuseppe, assente dalle versioni riportate dal *Protovangelo* e dallo Pseudo Matteo, dove il segno divino è espresso esclusivamente

¹⁵⁴ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², vol. II, pp. 23-58.

¹⁵⁵ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², vol. II, p. 43.

¹⁵⁶ DEMUS 1984, I: *Text*, pp. 127-130 e 141-142.

¹⁵⁷ DEMUS 1984, I: *Text*, p. 139. Le presunte scene sui perduti mosaici del XII secolo sono 1: il rifiuto delle offerte; 2: il ritorno dal Tempio; 3: consultazione del libro delle dodici tribù ma più probabilmente Anna e Gioacchino che conversano a casa; 4. Annunciazione ad Anna; 5. Gioacchino si ritira nella foresta; 6: Il lamento di Gioacchino (questo episodio è assente nel *Protovangelo*, ma appartiene allo Pseudo Matteo); 7: Annunciazione a Gioacchino; 8: Incontro di Anna e Gioacchino; 9: La Natività della Vergine; 10: Anna allatta Maria; 11. Anna adora il Signore; 12 La benedizione dei sacerdoti; 13. Presentazione della Vergine e Maria nutrita da un angelo.

¹⁵⁸ LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 345; TISCHENDORF 1853, p. 107. Cfr. anche BEHR 1996, pp. 15-15.

dalla colomba che esce dal ramo. L'esame delle versioni collazionate di questi due gruppi di manoscritti non ha portato a risultati positivi per l'identificazione precisa della fonte delle iscrizioni sulle altre zone della colonna. Sembra perciò legittimo domandarsi se tale fonte sia mai esistita oppure se le altre iscrizioni siano state elaborate in modo indipendente da qualunque testo. Questa ipotesi potrebbe essere avvalorata dal fatto che, a vedere l'insieme delle iscrizioni della colonna A, si ha la sensazione che l'autore abbia avuto difficoltà a conciliare le scene scolpite che osservava con il testo del *Liber de Nativitate*. L'ideatore delle epigrafi, di fronte al busillis, ha scelto di aderire all'immagine piuttosto che all'apocrifo, insistendo sugli elementi iconografici che forse gli erano risultati immediatamente comprensibili, come quelle che esprimono un sacrificio o un'offerta al Tempio (I, IV, V, VI, VII) non contenute, appunto, nel *Liber*.

A questo punto è necessario fare un'ipotesi sui manoscritti a disposizione dell'ideatore delle epigrafi, dai quali può aver tratto ispirazione. Dalla *Bibliotheca manuscripta* di Giovanni Valentinelli, il catalogo di manoscritti della Biblioteca Nazionale Marciana pubblicato nel 1872, apprendiamo che a Venezia sono ancora conservati cinque volumi collegati alle storie dell'infanzia di Maria, uno del XV secolo appartenuto al Cardinale Bessarione¹⁵⁹, due contenenti il testo dello *Pseudo Matteo* ma risalenti al XIV secolo¹⁶⁰, e due codici contenenti il testo del *Liber de Nativitate Sancta Mariae*, l'uno, comprensivo anche di una serie di sermoni, risalente al XII secolo e l'altro, il secondo volume di un Leggendario dell'inizio del XIII entrambi provenienti dalla basilica di San Marco¹⁶¹. A proposito del secondo di questi due volumi (ms. lat IX 27 (2797) Valentinelli informa che un tempo il manoscritto era usato durante le letture che avvenivano nel coro della chiesa ed era conservato nella sagrestia della basilica, da dove fu spostato nel 1748 per trovare dimora nella Biblioteca Marciana¹⁶². Valentinelli riferisce che anche il codice del XII secolo era destinato alle letture pubbliche in San Marco¹⁶³.

Certamente l'indizio che riguarda il rapporto tra questi due codici e le iscrizioni della colonna A è del tutto flebile, poiché non siamo a conoscenza di quando questi due manoscritti siano entrati nelle collezioni marciane né a partire da quando siano stati utilizzati per il pubblico ufficio. Tuttavia si tratta di un nesso suggestivo, ancor di più se si considera il fatto che, dei cinque, il codice più antico è quello che riporta il *Liber de Nativitate* e non lo *Pseudo Matteo*, lasciando le porte aperte all'interrogativo se sia stato questo il manoscritto che ha

¹⁵⁹ Si tratta del ms. lat. Z 490 (1687) in carta redatto prima del 1468 (cfr. GASPARRINI, LEPORACE, MIONI 1968, pp. 22-24; A⁸3a1 nella classificazione di BEYERS 1997, p. 88).

¹⁶⁰ Si tratta del ms. lat. 352 (1786) in pergamena dell'anno 1390 (VALENTINELLI 1868-1873, vol. V, p. 293; P²x1 nella classificazione di GISEL 1997, p. 206) e del ms. lat II 65 (2901) in pergamena (VALENTINELLI 1868-1873, vol. II, p. pp. 66-68; A²i1 nella classificazione di GISEL 1997, p. 118).

¹⁶¹ Si tratta del ms. lat. Z 508 (1970) in pergamena del XII secolo (VALENTINELLI 1868-1873, vol. II, p. 162; A⁷1 nella classificazione di BEYERS 1997, p. 84) e del ms. lat. IX 27 (2797) in pergamena della fine del XII inizio del XIII (VALENTINELLI 1868-1873, vol. V, pp. 290-292; A⁷2 nella classificazione di BEYERS 1997, pp. 84-85). Cfr. MARCON 1995, cat. 8, pp. 105-106. e CANOVA 1995, pp. 54-57.

¹⁶² "Codex, qui iamdiu in choro ecclesiae d. Marci legi consueverat, quique ex cubiculo sacristiae eius ecclesiae anno 1748 in Marciam illatus est, bifariam dividitur [...]". VALENTINELLI 1868-1873, vol. V, p. 292. Tuttavia MARCON 1995 (cat. 8, pp. 105-106), tramanda che il codice è entrato in marciana solo nel 1786.

¹⁶³ "Codex foliorum 216, duplici columna, mutilus habet folia intriecta saeculi sequioris; est autem lectionis non tam castigatae quam libri postulant qui legi publice in ecclesia solent, quod noto cum usui ecclesiae d. Marci esset deputatus" VALENTINELLI 1868-1873, vol. II, p. 162.

ispirato la prima e l'ultima iscrizione della colonna A. Infine sono presenti in Marciana tre codici greci contenenti frammenti o l'insieme del testo del *Protovangelo* di Giacomo, variamente datati tra il X e il XVI secolo, dei quali non è possibile conoscere né la provenienza né la loro data di arrivo a Venezia¹⁶⁴.

L'indagine incrociata delle iconografie, degli aspetti formali delle iscrizioni, delle fonti letterarie alla base delle une e delle altre ha permesso di trarre alcune conclusioni: dal IX secolo e fino alla seconda metà del XIII secolo circolarono in Occidente per lo più due versioni delle storie dell'infanzia di Maria, lo Pseudo Matteo e il *Liber de Nativitate*, ispirati, anche se con profonde divergenze, alla più antica versione greca del *Protovangelo* di Giacomo. Queste due versioni sono alla base dei pochi cicli con le storie di Maria anteriori alla metà del XIII secolo, incluso probabilmente il perduto ciclo musivo marciano. La conoscenza a Venezia di una qualche versione bizantina del *Protovangelo*, come quella filtrata dal Menologio di Basilio II o quella successiva delle Omelie del monaco Giacomo Kokkinobaphos, avrebbe permesso l'identificazione se non di tutti almeno di una buona parte dei soggetti della colonna A. A giudicare dal contenuto delle iscrizioni, che in parte si riallacciano al *Liber de Nativitate*, e della loro ridotta quantità rispetto alle altre tre colonne, che si riflette persino nella punteggiatura, sembra che il contatto con un tale testo non sia mai avvenuta. Un fatto, quindi, che rinforza l'idea di una datazione alla tarda Antichità delle parti scolpite della colonna A del ciborio. Come avrebbero potuto i Veneziani, conoscere le storie bizantine dell'infanzia di Maria negli anni intorno alla metà del XII secolo, quando furono probabilmente eseguiti i perduti mosaici del transetto Nord di San Marco¹⁶⁵, e scordarle all'inizio del XIII secolo?

¹⁶⁴ I codici sono i seguenti: Ven. Marc. II, 82, che TISCHENDORF 1853, p. XVII data al X secolo ma DELEHAYE 1905, p. 213 lo data al XIV secolo; il Ven. Marc. 363, che TISCHENDORF 1853, p. XVIII ritiene poco successivo al precedente, mentre per DELEHAYE 1905, p. 197 sarebbe del XII: infine vi è il Ven. Marc. XI, 20, che per TISCHENDORF 1853, p. XVIII è del XV secolo, per DELEHAYE 1905, p. 248 è del XVI o XVII secolo, però è frammentario e il racconto inizia al capitolo XXII. Vedi STRYCKER 1961, p. 31.

¹⁶⁵ DEMUS 1984, I: *Text*, p. 146.

6. Colonna B

Nella colonna B, situata a Nord-Ovest del ciborio, è raffigurata la prima parte delle storie della vita di Cristo a partire dall'Annunciazione a Maria fino alla moltiplicazione dei pani e dei pesci, comprendente tre gruppi di episodi, come si evince dalla Tabella 5, che riassume i soggetti iconografici nell'ordine in cui compaiono e secondo i loro riferimenti ai Vangeli. Il primo corrisponde alle prime tre zone che sono dedicate agli episodi relativi alla Natività, le quattro seguenti zone, invece, si concentrano su quegli episodi che descrivono l'inizio della vita pubblica di Gesù a partire dalle Nozze di Cana, e poi la Chiamata dei primi discepoli, la Cacciata dei mercanti dal Tempio, l'incontro con la Samaritana al pozzo, con Nicodemo e con Zaccheo. Infine le ultime due zone raffigurano cinque guarigioni e la Resurrezione di Lazzaro, un blocco tematico, quello delle guarigioni, che proseguirà nella colonna C. Preme sottolineare l'unico particolare connesso al *Protovangelo* di Giacomo, ovvero la presenza della nutrice Salomè raffigurata mentre esibisce la sua mano ferita come secondo l'apocrifo: si tratta di un particolare che scomparirà dopo il VI secolo. Non c'è traccia né di altri episodi apocrifi, come la prova delle acque amare, né delle parabole, né delle storie di Giovanni Battista, così come mancano gli episodi che normalmente fanno parte del ciclo dell'infanzia, come la Fuga in Egitto, il Battesimo e Gesù fra i dottori.

La successione degli episodi nella colonna B ci riporta a quanto sottolineato da Underwood¹⁶⁶ (vedi capitolo 4.6) sulla tendenza dei committenti ad armonizzare i quattro Vangeli al momento di ideare i cicli cristologici. Infatti la sequenza non è lineare, come nel caso della colonna A, probabilmente a causa del fatto che le scene selezionate sono tratte dai quattro Vangeli in cui la cronologia della vita del Cristo non è concorde. Si verifica ad ogni modo una certa aderenza alla cronologia di Matteo e di Giovanni e una netta scarsità di episodi tratti dal Vangelo di Marco.

Risulta infine notevole lo spazio accordato alle Nozze di Cana, che si svolge su ben diciotto nicchiette, essendo quindi l'episodio più ampio dell'intero ciclo raffigurato sulle quattro colonne.

¹⁶⁶ UNDERWOOD 1975, pp. 245-302.

Zona		Soggetto iconografico	Mt	Mc	Lc	Gv
B.IX	3	Moltiplicazione dei pani e dei pesci	14:13-21; 15:32	6:32; 8:1-9	9:10-17	6:1-13
	2	Guarigione di un fanciullo epilettico?	17:15		9:37-42	
	1	Gesù, la cananea e la figlia	15:21-28	7:24-30		
B.VIII	2	Resurrezione di Lazzaro				11:38-44
	1	Guarigione di un paralitico	9:1-8	2:1-12	5:18-26	5:15
B.VII	2	Gesù guarisce un cieco (fonte di Siloe)				9:1-12
	1	Guarigione del figlio di un principe				4:43-54
B.VI	1	Zaccheo sull'albero			19:1-10	
B.V	3	Gesù parla a Nicodemo (?)				3:1-15
	2	La Samaritana al pozzo				4:7-9
	1	Cacciata dei mercanti dal Tempio	21:12-14	11:15-18	19:45-47	2:12-25
B.IV	1	I primi discepoli	4:18-22	1:16-20		
B.III	2	Nozze di Cana				2:1-12
	1	Adorazione dei magi	2:11			
B.II	2	Annuncio ai pastori	2:13			
	1	I magi	2:2-10		2:9-12	
B.I	4	Natività	1:18-25		2:1-7	
	3	Visitazione			1:39-45	
	2	Dubbio di Giuseppe	1:19			
	1	Annunciazione			1:26-37	

Tabella 5. Tabella comparativa delle fonti evangeliche alla base dei soggetti iconografici raffigurati sulla colonna B

6.1 Iscrizioni:

Di seguito sono trascritti tutti i *tituli* della colonna B con le loro rispettive traduzioni e un commento formale.

B.IX *orat chanânea : lunatic(us) : sanat filia çb(a)ñâne : satiat de quinq(ue) panibus :*

B.VIII *sanat(us) tollit gravatum : quatruiduanu(m) D(omi)n(u)s Lazaru(m) suscitât :*

B.VII *item de regulo : lutum fecit d(omi)n(u)s (et) unxit oculos ceci nati :*

B.VI *Zacheus ascendit : Ih(esu)s venit a Zacheu(m) : regul(us) orat p(ro) filio :*

B.V *de aqua vinum : eiectio de templo : Ih(esu)s loquitur samaritane :*

B.IV *nuptie in Chana Galilee : vocatio discipulorum in mare Galilee :*

B.III *Magi veniunt ad Cristum : invitatur ad nuptias Chana Galilee :*

B.II *angel(us) ad pastores nuntiat : scrutatio p(ro)phétie p(ro) stella : Herodes :*

B.I *annuntiatio : suspitio d(e) Maria : Mária it âd Hêlisab(et) : nativitas Ih(es)v Cristi*

6.1.1 Traduzione (da M. DA VILLA URBANI 2015)

B.IX La Cananea lo prega : Il lunatico : La figlia della Cananea è guarita : (Gesù) sazia (la folla) con cinque pani :

- B.VIII Il guarito prende su di sé il lettuccio : Il Signore resuscita Lazzaro morto da quattro giorni
- B.VII Ancora il funzionario del re : il Signore fece del fango e unse gli occhi di un cieco nato
- B.VI Zaccheo sale (sull'albero) : Gesù viene da Zaccheo : Il funzionario del re prega per il figlio
- B.V Dall'acqua (si ottiene) il vino : La cacciata (dei profanatori) dal tempio : Gesù parla alla Samaritana
- B.IV Le nozze a Cana di Galilea : La chiama dei discepoli nel mare di Galilea
- B.III I magi giungono da Cristo : (Gesù) è invitato alle nozze a Cana di Galilea
- B.II L'angelo dà la notizia ai pastori : Si leggono le profezie nelle stelle : Erode
- B.I l'Annunciazione : Si sospetta di Maria : Maria va da Elisabetta : La nascita di Gesù Cristo

6.1.2 Commento sugli aspetti formali

Sono presenti due sottili linee guida singole visibili soltanto in pochi punti, nella zona IX e II.

In genere le iscrizioni sono sistemate al centro del campo epigrafico ma l'andamento non è perfettamente regolare. Il modulo tende ad essere verticalmente compresso, secondo un rapporto di circa 3:4. Tuttavia, la gestione dello spazio in tutte e nove le iscrizioni si dimostra approssimativo: lo spazio tra le lettere e il modulo delle stesse si dilatano e si contraggono in senso orizzontale a seconda della posizione della lettera se all'inizio o alla fine dell'iscrizione. Alcune lettere risultano leggermente più piccole e un po' fuori asse, come nel caso della zona V, in cui la S di Samaritane è di una misura inferiore. Nella zona IV nell'iscrizione "Nuptie in chana" le lettere si contraggono verticalmente per adattarsi alla scheggiatura inferiore; lo stesso succede nella zona III con le parole "ad Cristum" dove le lettere R, I, S e T cambiano altezza. Come nella colonna A, il tratto è di spessore costante in tutte le lettere con aste diritte. Rispetto alla colonna A le terminazioni a spatola sono più frequenti, in particolar modo nella zona II, III e IV. La lettera A è disegnata con un coronamento a ponte, talvolta spostato a sinistra o a destra (vedi per esempio B.IV.A2). Allo stesso modo la lettera V presenta a volte una terminazione a ponte nella parte inferiore (vedi per esempio B.VIII.V6).

Nella zona VII la G e la V di "regulo" sono sovrapposte, e, dal momento che lo spazio circostante sembra sufficiente, sembrerebbe si tratti di una svista. Vi è anche l'oscillazione C/T nella parola 'annunciatio' che potrebbe rispondere a una correzione contemporanea. Inoltre mancano le aste trasversali di due A (B.I.A3 e B.V.A4) e una G è stata trasformata in E (B.VII.E3). Come sulla colonna A, la lettera E alterna la forma quadrata a quella onciale. Delle 32 E, 11 sono onciali. Sulla colonna B abbiamo anche la presenza di una D onciale (B.I.D1) e di tre H onciali nell'abbreviazione del *nomen sacrum* di Cristo (B.I.H1; B.V.H1; B.VI.H2). Ci sono dieci contrazioni, una volta riguarda il nome di Elisabet in cui l'ultima sillaba è risolta con il segno ET (B.I.4); quattro volte riguarda la sillaba 'us' (B.II.1, B.VI.4, B.VIII.1 e B.IX.2), quattro abbreviazioni della sillaba *pro* (B.II.3, B.II.4, B.VI.5); una volta la lettera M di *quatrduanum* (B.VIII.3) e una volta il dittongo UE di *quinque* (B.IX.4). Ci sono inoltre cinque *nomina sacra* che riguardano il Cristo, IHV (B.I.5, B.V.3 e B.VI.2) e DNS (B.VII.3 e B.VIII.3). Inoltre, ci sono sei nessi, quattro di due lettere (B.I.AD1, B.I.AR1, B.I.HE1, B.II.HE1), uno di tre lettere (B.IX.ANE1) e uno di quattro lettere (B.IX.HNANE1). Sono presenti soltanto due lettere nane (B.III.INANA1 e B.IX.INANA1). A differenza della colonna A, sulla colonna B non vi è alcun *signum crucis*; i *tituli*, infatti, sono separati da tre puntini verticali. Infine, la D mancante nella preposizione *ad* di B.VI (IHESUS VENIT A ZACHEUM) sembra un vero e proprio refuso.

6.1.3 Adattamenti linguistici rispetto ai Vangeli

A continuazione è fornita una tabella comparativa tra il testo dei *tituli* e il testo evangelico, che rende evidenti i meccanismi di adattamento lessicale rispetto alla fonte. Possiamo osservare che in otto casi il verbo principale è stato sostituito da un sinonimo, non sempre a causa di una maggiore brevità, come abbiamo potuto osservare al capitolo 4.8.3. Colpisce la sostituzione di *cogito* per *SUSPITIO* (B.I), che non sono dei veri e propri sinonimi. Il primo, quello adottato dall'evangelista Matteo, è un verbo neutrale, legato all'atto stesso di riflettere mentre *suspitio*, nell'accezione di 'sospetto' (e non di guardare all'insù) rimanda al dubbio sulla integrità di Maria. Questa forma associata alla figura di Maria la troviamo, significativamente, nel *Libro sulla Natività*¹⁶⁷ dell'VIII secolo o a una sua derivazione alla quale si sono forse ispirati, come vedremo, i *tituli* della colonna A.

Interessante l'uso di *SCRUTATIO* (B.II) al posto del verbo *video* adoperato dall'evangelista Matteo. *Video* è un verbo che si lega alla percezione fisica: per Matteo, quindi, i Magi semplicemente vedono la stella. Il *titulus* della colonna B appare invece intimamente legato all'immagine che descrive: i Magi sono raffigurati mentre scrutano le stelle, cioè mentre guardano con attenzione i segni della profezia per capirne il messaggio. D'altra parte risulta curiosa la scelta di *VENIUNT AD* (B.III) al posto di *adoraverunt*, un verbo che forse descrive meglio l'azione fisica dell'arrivo, anche se questa opzione ha consentito lo scriba di risparmiare due lettere. Al contrario, sempre nello stesso *titulus*, il lapicida ha scelto *INVITATUR* al posto di *vocatur*, forse a causa del fatto che *invitatur* non presenta ambiguità a differenza di 'voco' la cui accezione di 'invitare a un pasto' è attestata¹⁶⁸ nel latino classico e nella tarda Antichità ma non sembra essere altrettanto diffusa durante il Medioevo. La comparsa di *LOQUITUR* (B.V) al posto di *dicit*, dimostra che le varianti lessicali non sono state scelte seguendo esclusivamente un criterio di economicità di spazio; ciò lascia supporre la volontà di mantenere una quantità più o meno costante di caratteri che impose talvolta la scelta di parole più estese. *Linio* e *UNGO* (B.VII) sono sinonimi, ma anche se uno è più breve dell'altro, la scelta di *ungo* può aver subito l'influenza di testi diversi dai Vangeli dal momento che si tratta di un verbo già utilizzato nei commentari sul Vangelo di Giovanni, a cominciare da Alcuino¹⁶⁹. Pure il cambiamento di verbo da *resurget* a *SUSCITAT* (B.VIII) potrebbe essere dovuto all'influenza di testi diversi dai Vangeli. Troviamo infatti 'suscitat' riferito a Lazzaro già in Ambrogio¹⁷⁰, così come la sostituzione di *saturati* per *SATIAT* (B.IX) la ritroviamo in Ambrogio e Alcuino¹⁷¹.

¹⁶⁷ "Cum itaque residens Maria suspiceret comam palme uidit eam pomis habunde plenam et ait: "O si quis nobis e fructibus huius palme ad percipiendum daret!" Et ait ad eam Ioseph: "Miror equidem te cum uideas tantam altitudinem palme istius hoc dicere." *Liber de nativitate sanctae Mariae genitricis Dei et de infantia saluatoris Domini nostri Iesu Christi secundum carnem (Evangelium infantiae, 'compilatio J' iuxta recensionem 'Hereford')* col. 105.1, p. 858.

¹⁶⁸ Vedi per esempio CICERONE, *Pro Murena oratio*, 72, o AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos* (PL 0283), salmo: 57.

¹⁶⁹ ALCUINO, *Commentaria in sancti Iohannis Euangelium*, col. 879.

¹⁷⁰ AMBROGIO, *De fide libri V (ad Gratianum Augustum)* (PL 0150), lib. 4, cap. 6.

¹⁷¹ "[...] prius enim quinque milia quinque panibus, postea etiam quattuor milia septem panibus satiata legimus" AMBROGIO, *Expositio euangelii secundum Lucam* (PL 0143), lib. 6, linea 830; "Quid ergo isti dixerunt apud se? Nullum, inquit, miraculum ostendit Joannes: non daemonia fugavit, non expulit febrem, non caecos illuminavit, non mortuos suscitavit, non tot millia hominum de quinque vel septem panibus satiavit, non super mare ambulavit, non ventis et fluctibus imperavit; nihil horum fecit Joannes; et totum quidquid dicebat, huic

Il ricorso al lessico proprio dei commenti o dei testi dei padri è un fattore che incide anche in altre sostituzioni, come nel caso di EGROTOS (C.II) al posto di *infirmos* che troviamo in Ambrogio¹⁷².

Colonna e zona	Titulus	Vulgata Latina
B.1	<i>annuntiatio : suspitio d(e) Maria : Maria it ad Helisab(et) : nativitas Ih(es)v Cristi</i>	(Mt. 1:20) Haec autem eo [Joseph] cogitante
B.2	<i>angel(us) ad pastores nuntiat : scrutatio p(ro)phetie p(ro) stella : Herodes :</i>	(Mt. 2:2) vidimus enim stellam eius in oriente
B.3	<i>Magi veniunt ad Cristum : invitatur ad nuptias Chana Galilee :</i>	(Mt. 2:11) adoraverunt eum; (Gv. 2:2) Vocatus est autem et Iesus, et discipuli eius ad nuptias.
B.4	<i>nuptie in Chana Galilee : vocatio discipulorum in mare Galilee :</i>	(Mt. 8:18) Videns autem Iesus turbas multas circum se, jussit ire trans fretum.
B.5	<i>de aqua vinum : eictio de templo : Ih(esu)s loquitur samaritane :</i>	(Gv. 2:9) Ut autem gustavit architriclinus aquam vinum factam, (Gv. 4:46) ubi fecit aquam vinum ; (Mt. 21:12) eicebat omnes ementes, (Mc. 11:15) coepit eicere vendentes, (Lc. 19: 45) coepit eicere vendentes, (Gv. 2:15) omnes ieicit de templo; (Gv. 4:7) Dicit ei Iesus
B.6	<i>Zacheus ascendit : Ih(esu)s venit a Zacheu(m) : regul(us) orat p(ro) filio :</i>	(Lc. 19:4) ascendit in arborem; (Lc. 19:5) hodie in domo tua oportet me manere; (Gv. 4:47) rogabat eum
B.7	<i>lutum fecit d(omi)n(u)s (et) unxit oculos ceci nati :</i>	(Gv. 9:6) fecit lutum ex sputo, et linivit lutum super oculos eius
B.8	<i>sanat(us) tollit gravatum : quatrividuanu(m) D(omi)n(u)s Lazaru(m) suscitatur :</i>	(Mt. 9:6) surge, tolle lectum tuum, (Mc. 2:11) surge, et tolle grabatum tuum, (Gv. 5:8) surge, tolle grabatum tuum; (Gv. 11:23) resurget frater tuus
B.9	<i>orat chañânea : lunatic(us) : sanat filia ch(a)ñâne : satiat de quinq(ue) panibus :</i>	(Mt. 15:25) adoravit eum; (Mt. 17:14) lunaticus (Mt. 15:28) sanata est filia ; (Mt. 15:37) et saturati sunt, (Mc. 6:38) quinque , (Mc. 6:42) saturati sunt, (Lc. 9:13) quinque panes, (Lc. 9:17) saturati sunt, (Gv. 6:13) quinque panibus

Tabella 6. Tabella comparativa del lessico evangelico in confronto con quello dei *tituli*

Abbiamo dunque osservato come nella colonna B la successione degli episodi non sia lineare come nella colonna A, un fatto che evidenzia che l'aderenza alla sequenza di un testo era una scelta e non il frutto di decisioni aleatorie. L'esame lessicale delle epigrafi ha evidenziato i processi di adattamento del testo evangelico all'immagine, essendo quest'ultima il dato prevalente, come ha mostrato l'uso di *scrutatio* al posto di *vidimus*. Rimane oscuro il motivo per il quale la scena delle Nozze di Cana abbiano avuto un sì ampio sviluppo mentre sono mancanti episodi come il Battesimo o la Fuga in Egitto, raffigurati con maggior frequenza sia nella tarda Antichità che nel Medioevo.

testimonium perhibebat." ALCUINO, *Commentaria in sancti Iohannis Euangelium*, col. 895.

¹⁷² AMBROGIO, *Explanatio psalmorum xii* (PL 0140), salmo 36, cap. 64, par. 5, col. 123.

7. Colonna C

La colonna C è quasi esclusivamente dedicata a scene di guarigione. Rispetto alle altre tre colonne è quella che presenta una minor quantità di episodi e quindi una maggiore dilatazione delle loro raffigurazioni. Infatti cinque episodi occupano ciascuno una zona intera in senso orizzontale. Si tratta peraltro della colonna che presenta le scene che trovano meno confronti e che quindi sono di più difficile interpretazione, come quella del Tributo a Cesare (C.VII.2) e la scena (o scene?) della zona IX (C.IX.1), che potrebbe essere identificata con la guarigione di un indemoniato ma che non trova riscontro nei testi evangelici.

Per quanto riguarda gli episodi di sicura identificazione, la fonte alla base delle raffigurazioni sembra essere il Vangelo di Luca. Come possiamo vedere dalla tabella 6, tra la zona I e la zona VII la successione dei passi 7 ed 8 è perfettamente lineare. Nella zona VII vi è il Tributo a Cesare, che però rappresenta un salto in avanti di vari capitoli nella narrazione di Luca, e infine, nella zona VIII, vi è un ritorno al passo 5 con la Pesca miracolosa.

Non è presente su questa colonna alcuna scena tratta dal Vangelo di Giovanni né vi è alcun episodio specificamente tratto dal Vangelo di Marco. L'assenza sia della figura che delle storie relative alla vita dell'Evangelista Marco, così come il ruolo secondario giocato dal suo Vangelo, sia nella colonna B che nella colonna C, sono sicuramente elementi di forte contrasto con il contesto in cui si trovano le colonne, in cui ci si aspetterebbe di trovare un ciclo che in qualche modo ricordi le spoglie del santo sepolte sotto al ciborio.

Zona		Soggetto	Mt	Mc	Lc
C.IX	1	Guarigione di un indemoniato?	8:2?	1:40-45?	5:12-16?
C.VIII	1	Pesca miracolosa			5:1-11
C.VII	2	Tributo a Cesare	22,15-21		20:22-25
	1	Guarigione dell'emorroissa	9:20	5:24-34	8:43-48
C.VI	1	Gesù risuscita la figlia di Giario	9:18	5:22-43	8:41-56
C.V	1	Gesù guarisce l'indemoniato di Gerasa		5:1-20	8:26-39
C.IV	1	Gesù in casa di Simone il Fariseo			7:36-50
C.III	1	Ambasciata di Giovanni Battista	11:2-6		7:18-23
C.II	1	Gesù resuscita il figlio della vedova di Nain			7:11-17
C.I	1	Gesù guarisce il figlio di un centurione romano			7:1-10

Tabella 7. Tabella comparativa del lessico evangelico in confronto con quello dei *tituli*

7.1 Iscrizioni:

Di seguito sono trascritti tutti i *tituli* della colonna B con le loro rispettive traduzioni e un commento formale.

- C.IX *lep(ro)s(us) curaturatur : Chr(istu)s Maria et Mârtha : exit demon : de adultera :*
C.VIII *stagnum Genesaret : I(esu)s Ch(ristu)s : trahunt rete : Ih(esu)s cum Simone :*
C.VII *tangit fimbriam : mittit discip(u)los : q(ui) seq(ui)t(ur) me tollat crucem :*
C.VI *Yairus princeps orat pro filia infirma : et sanata est :*
C.V *venit in teram genesanorum : demones mittit in porcos :*
C.IV *Simon i(n)vitat Ih(esu)s : riganur pede Ih(es)u : i(n)trat navim imp(er)at ven[ti]s :*
C.III *curat paralticu(m) ceci clamant : vocat Math(eu)m : murmur phariseoru(m) :*
C.II *sanat Iesus egrotos i(n) grabatis de vicis seu vill(is) ad eu(m) deporta[tos]*
C.I *Domine p(er)mitte me primum sepellire patre(m) meum : scriba dix(it) sequâr te :*

7.1.1 Traduzione (da M. DA VILLA URBANI 2015)

- C.IX Il lebbroso è curato : Cristo Maria e Marta : Esce il demonio : L'adultera
C.VIII Il lago di Genezaret : Gesù Cristo : (I discepoli) tirano la rete : Gesù con Simone
C.VII (La donna) tocca l'orlo (della sua veste) : Manda i discepoli : Chi mi segue prenda la sua croce
C.VI Giario capo (della Sinagoga) prega per la figlia malata : È risanata
C.V Entra nella terra dei Geraseni : Fa entrare i demoni nei porci
C.IV Simone invita Gesù : Sono unti i piedi di Gesù : Entra nella barca : Comanda ai venti (di calmarsi)
C.III (Gesù) risana il paralitico : I ciechi lo chiamano : La chiamata di Matteo : I farisei mormorano
C.II Gesù risana i malati portati da lui su lettucci dai villaggi e dai castelli
C.I Signore, permettimi prima di andare a seppellire mio padre : Lo scriba disse ti seguirò

7.1.2 Commento formale

Sono visibili delle sottili rettrici soprattutto nelle zone II e V. Infatti, le iscrizioni sono sistemate al centro del campo epigrafico con un andamento piuttosto regolare, interrotto soltanto dalle scheggiature che si verificano sul bordo superiore, in particolare nella parola 'Maria' della IX zona, dove l'iscrizione corre sopra la scheggiatura. Pure nella zona VII la parola 'discipulos' sembra essere incisa sopra una serie di tratti incidentali che sembrano il frutto di un raschiamento. Invece, la T e la I di 'ventis' sembrano essere state abrase successivamente alla realizzazione dell'iscrizione, così come il fregio alla diagonale sinistra della prima V (C.III. V4) della zona III, e le lettere 'os' di 'deportatos' della zona II, oggi frammentarie. Il modulo tende ad essere verticalmente compresso, secondo un rapporto di circa 3:4, mentre il tratto è di spessore costante in tutte le lettere, a parte qualche leggero assottigliamento nelle lettere che presentano delle curve. Alcune lettere presentano delle terminazioni a spatola, e altre, come la V (C.I.V2) e la T (C.I.T3) della zona I, hanno nella parte inferiore una piccola decorazione a tre terminazioni. La lettera A è disegnata con un coronamento a ponte, così come la lettera V, che presenta a volte una terminazione a ponte nella parte inferiore (vedi per esempio C.III. V1). Come sulle colonne A e B, la lettera E alterna la forma quadrata a quella onciale. Delle 36 E, 26 sono onciali. Vi è anche la presenza di quattro H onciali, tre nell'abbreviazione del

nomen sacrum del Cristo (C.IV.H1; C.IV.H2; C.VIII.H2) e una nell'abbreviazione del nome di Matteo (C.III.H1), e di due Q onciali (C.I.Q1 e C.VII.Q2). Vi sono dodici abbreviazioni, una della sillaba *per* (C.I.1), una della sillaba *it* (C.I.5), quattro della desinenza *um* (C.II.4; C.III.1; C.III.2, C.III.5), una della sillaba *in* (C.IV.1), una della lettera U (C.VII.3), due della sillaba *qui* (C.VII.4), una della desinenza *tur* (C.VII.4), una della sillaba *pro* e della desinenza *us* (C.IX.1), e infine l'abbreviazione di ET (C.IX.3). Oltre ai quattro *nomina sacra* già menzionati, ve ne sono altri due riferiti al Cristo nella forma ICXC (C.VIII.3) e XPS (C.IX.2). Sono presenti sei nessi, quattro di due lettere (C.III.AR1, C.III.PH1, C.VII.ME1, C.IX.TH1) e due di tre lettere (C.I.VAR1, C.IX.VAR1) e due lettere nane (C.I.CNANA1 e C.IV.ANANA1). Sulla colonna C non vi è alcun *signum crucis*; i *tituli*, infatti, sono separati da tre puntini verticali. Si verifica, però, la ripetizione delle sillabe *-ratur* in C.IX (CURATURATUR al posto di *curatur*), che va quindi a costituire un errore diplografico, e l'aggiunta di una P in D.III (APMPUTAT al posto di *amputat*).

7.1.3 Adattamenti linguistici rispetto ai Vangeli

Le parole DEPORTATOS (C.II), VOCAT (C.III) e INVITAT (C.IV) sembrano rispecchiare una scelta a favore della brevità, poiché il testo evangelico non offre, per questi episodi, la possibilità di una resa in poche parole. INTRAT (C.IV) al posto di *ascendo* e MITTIT (C.V) al posto di *rogo* sembrano rispondere alla stessa motivazione. È innegabile, però, il leggero cambio semantico nella scelta di *mitto*, perché, secondo i Vangeli, sono i demoni che parlano e pregano Gesù di essere inviati dentro i corpi dei porci, mentre la parola *mittit* esclude qualunque partecipazione dei demoni al miracolo. La scelta dell'aggettivo INFIRMA (C.VI), invece, rivela che chi ha concepito il testo delle iscrizioni aveva in mente le versioni di Marco e Luca, in cui la figlia di Giario è detta in fin di vita. Per Matteo, invece, la figlia è morta (*defuncta*). Difficile dire quale delle due versioni sia raffigurata sulla colonna C, ma la mancanza di barellieri e del corpo avvolto in un sudario farebbero pensare che anche la parte scolpita segua i Vangeli di Marco e Luca. Sottile e rivelatore dell'attenzione dedicata alle immagini scolpite è l'uso del verbo *traho* per la scena dei primi discepoli (C.VIII). Sia in Matteo che in Marco Gesù trova Pietro e Andrea nel Mare di Galilea, mentre essi stanno *gettando* le reti; nella versione di Luca i due futuri apostoli sono a riva a *lavare* le reti. Nelle colonne del ciborio Pietro e Andrea sono raffigurati in piedi sulla barca, le reti in acqua, mentre le stanno tirando a sé, e quindi dopo la pesca miracolosa, come infatti esprime con precisione il verbo *traho*. È significativo che chi ha concepito l'iscrizione, di fronte all'alternativa fra tre verbi diversi (*mitto*, *lavo* e *traho*), abbia preferito quello che più si avvicina all'immagine piuttosto che i verbi impiegati nei Vangeli. La scelta di CURATUR (C.IX) al posto di *mundatur*, verbi che non sono veri e propri sinonimi, può essere dipesa dalla maggiore brevità del primo, anche se la ripetizione delle due ultime sillabe – del tutto erronea – finì per allungare la parola in CURATURATUR.

Colonna e Zona	Titulus	Vulgata Latina
C.1	<i>Domine p(er)mitte me primum sepellire patre(m) meum : scriba dix(it) sequâr te :</i>	(Mt. 8:19) Et accedens unus Scriba , ait illi: Magister sequar te, quocunque ieris, (Lc. 9:57) Factum est autem: ambulatibus illis in via dixit quidam ad illum: Sequar te quocunque ieris; (Mt. 8:21) Domine, permitt e mihi primum ire, et sepelire patrem meum, (Lc. 9:59) Domine, permitt e mihi primum ire et sepelire patrem meum
C.2	<i>sanat Iesus egrotos i(n) grabatis de vicis seu vill(is) ad eu(m) deporta[tos]</i>	(Mc. 6:55-56) et percurrentes universam regionem illam, coeperunt in grabatis eos, qui se male habebant, circumferre, ubi audiebant eum esse. Et quocunque introibat, in vicos , vel in villas , aut civitates, in plateis ponebant infirmos
C.3	<i>curat paralticu(m) ceci clamant : vocat Math(eu)m : murmur phariseoru(m) :</i>	(Mt. 4:24) variis languoribus, et tormentis comprehensus, et qui daemonia habebant, et lunaticus, et paralyticos , et curavit eos, (Mt. 8:6) Domine, puer meus iacet in domo paralyticus , (Mt. 9:2) Et ecce offerebant ei paralyticum iacentem in lecto, (Mc. 2:3) Venerunt autem ad eum ferentes paralyticum , (Lc. 5:18) Et ecce viri portantes in lecto hominem, qui erat paralyticus ; (Mt. 9:27) Et traunseuntes inde Jesu, secuti sunt eum duo caeci, clamantes ; (Mt. 9:9) Et, cum transiret inde Jesus, vidit hominem sedentem in telonio, Matthaeum nomine. Et ait illi: sequere me; (Lc. 5:30) Et murmurabant Pharisei et scribae eorum, (Lc. 15:2) Et murmurabant Pharisei et scribae
C.4	<i>Simon i(n)vitat Ih(esu)s : rigantur pede Ih(es)u : i(n)trat navim imp(er)at ven[ti]s :</i>	(Lc. 7:36) Rogabat autem illum quidam de Phariseis ut manducaret cum illo; (Lc. 7:38) et stans retro secus pedes eius, lacrymis coepit rigare pedes eius; (Mt. 8:23-26) 23. Et ascendente eo in naviculam , secuti sunt eum discipuli eius 26. Et dicit eis Jesus: quid timidi estis, modicae fidei? tunc surgens, imperavit ventis et mari et facta est tranquillitas magna (Lc. 8:22-25) 22. Factum est autem in una dierum et ipse ascendit in naviculam , et discipuli eius 24. Accedentes autem, suscitaverunt eum, dicentes: Praeceptor, perimus. At ille furgens, increpavit vento , et tempestatem aquae et cessavit, et facta est tranquillitas 25. Dixit autem illis: ubi est fides vestra? qui timentes, mirati sunt ad invicem, dicentes: Quis puras hic est, quia et ventis et mari imperat et obediunt ei? (Mc. 5:36-39) 36. Et dimittentes turbam, assumunt eum ita ut erat in navi et aliae naves erant cum illo 39. Et exsurgens comminatus est vento, et dixit mari: tace, obmutesce. Et cessavit ventus et facta est tranquillitas magna
C.5	<i>venit in teram genesanorum : demones mittit in porcos :</i>	(Lc. 8:26) Et navigaverunt ad regionem Gerasanorum ; (Lc. 8:32-33) 32. Erat autem ibi grex porcorum multorum pascentium in monte et rogabant eum ut permitteret eis in illos ingredi 33. Exierunt ergo daemonia ab homine et intraverunt in porcos
C.6	<i>Yairus princeps orat pro filia infirma : et sanata est :</i>	(Mt. 9:18) Haec illo loquente ad eos, ecce princeps unus accessit et adorabat eum, dicens: Domine, filia mea modo defuncta est, sed veni impeno manum tuam super eam et vivet; (Mc. 5:22-23) Et venit quidam de archisynagogis nomine Jarius : et videns eum, procidit ad pedes eius 23. et deprecabatur eum multum, dicens: quoniam filia mea in extremis est, veni, impone manum super eam, ut salvata sit, et vivat. (Lc. 8:41-42) 41. Et ecce venit vir, cui nomen Iarius et ipse princeps synagogae erat et cecidit ad pedes Iesu, rogans eum ut intraret in domum eius 42. quia unica filia erat ei fere annorum duodecim, et haec moriebatur

Tabella 8. Tabella comparativa del lessico evangelico in confronto con quello dei *tituli*

Colonna e Zona	Titulus	Vulgata Latina
C.7	<i>tangit fimbriam : mittit discip(u)los : q(ui) seq(ui) t(ur) me tollat crucem :</i>	(Mt. 9:20) Et ecce mulier, quae sanguinis fluxum patiebatur duodecim annis, accessit retro et tetigit fimbriam vestimenti eius (Lc. 8:44) accessit retro, et tetigit fimbriam vestimenti eius; (Mt. 10:5) Hos duodecim misit Jesus (Mc. 6:7) Et vocavit duodecim et coepit eos mittere binos (Lc. 9:2) Et misit illos praedicare regnum Dei (Mt. 16: 24) Tunc Jesus dixit discipulis suis: si quis vult post me venire, abneget semetipsum, et tollat crucem suam et sequatur me , (Mc. 8:34) Si quis vult me sequi, denegat semetipsum et tollat crucem suam et sequatur me (Lc. 9:23) si quis vult post me venire, abneget semetipsum et tollat crucem suam quotide et sequatur me
C.8	<i>stagnum Genesaret : trahunt rete</i>	(Lc. 5:1) et ipse stabat secus stagnum Genesareth ; (Mt. 4:18) mittentes rete in mare, (Mc. 1:16) mittentes retia in mare, (Lc. 5:2) Et vidit duas naves stantes secus stagnum et lavabant retia

Tabella 8. Tabella comparativa del lessico evangelico in confronto con quello dei *tituli*

Colonna e Zona	Titulus	Vulgata Latina
C.9	<i>lep(ro)s(us) curaturatur : exit demon : de adultera :</i>	(Mt. 8:2-3) 2. et ecce leprosus veniens, adorabat eum, dicens: Domine, di vis, potes me mundare 3. et extendens Jesus manum, tetigit eum, dicens: volo. Mundare . Et confestim mundata est lepra eius. (Mc. 1:40-42) 40. Et venit ad eum leprosus deprecans eum et genu flexo dixit ei: si vis, potes me mundare 41. Jesus autem misertus eius, extendit manum suam et tangens eum, ait illi: volo. Mundare 42. Et cum dixisset, statim discessit ab eo lepra, et mundatus est , (Lc. 5:12-13) 12. Et factum est, cum esset in una civitatum et ecce vir plenus lepra et videns Jesum et procidens in faciem, rogavit eum, dicens: Domine, si vis, potes me mundare 13. Et extendens manum, tetigit eum dicens: volo. Mundare . Confestim lepra discessit ab illo; (Mt. 4:24) et obtulerunt ei omnes male habentes, variis languoribus et tormentis comprehensos, et qui daemonia habebant (Mt. 7:22) Domine, Domine, nonne in tuo nomine prophetavimus, et in tuo nomine daemonia eiecimus, et in tuo nomine virtutes multas fecimus? (Mt. 8:16) obtulerunt ei multos daemonia habentes (Mt. 9:32-34) 32 Egressis autem illis, ecce obtulerunt ei hominem mutum, daemonium habentem 33 Et eiecto daemone , locutus est mutus 34 In principe daemoniorum eicit daemones (Mc. 1:32, 34, 39) 32 afferebant ad eum omnes male habentes et daemonia habentes 34 et daemonia multa eiecit et non sinebat loqui daemonia , quoniam sciebant eum 39 per omnem Galilaeam et daemonia eiciens (Mc. 3:15) habentes potestatem eiciendi daemonia (Lc. 4:33, 35, 41) 33 Et in synagoga erat homo habens spiritum daemonii immundi 35 Et cum proiecisset illum daemonium in medium, exiit ab illo nihilque illum nocuit 41 Exibant autem daemonia a multis clamantia et dicentia (Lc. 7:33) Daemonium habet! (Lc. 8:2) de qua daemonia septem exierant (9:1, 49) 1 dedit illis virtutem et potestatem super omnia daemoni 49 Praeceptor, vidimus quendam in nomine tuo eicientem daemonia (Lc. 10:17) Domine, etiam daemonia subiciuntur nobis in nomine tuo! (Gv. 7:20) Daemonium habes! (Gv. 8:48-49, 52) 48 Nonne bene dicimus nos, quia Samaritanus es tu et daemonium habes? 49 Ego daemonium non habeo 52 Nunc cognovimus quia daemonium habes (Gv. 10:20-21) 20 Daemonium habet et insanit! 21 Haec verba non sunt daemonium habentis! Numquid daemonium potest caecorum oculos aperire?; (Gv. 8:3-4) 3 Adducunt autem scribae et pharisaei mulierem in adulterio deprehensam et statuerunt eam in medio 4 et dicunt ei: Magister, haec mulier manifesto deprehensa est in adulterio

Tabella 8. Tabella comparativa del lessico evangelico in confronto con quello dei *tituli*

L'osservazione e il confronto del testo evangelico con le scene e le iscrizioni della colonna C hanno messo in evidenza da una parte il ritorno delle raffigurazioni a una narrazione piuttosto lineare corrispondente al Vangelo secondo Luca, dall'altra, per quanto riguarda le iscrizioni, una serie di adattamenti lessicali in linea con quanto già osservato nelle due colonne prese in esame precedentemente. L'estensione delle scene e quindi il loro minor numero rispetto alle altre colonne contrasta con i *tituli* che ammontano a ventidue per un totale di quattordici scene (vedi Tabella 1). Da ciò emerge la maggiore quantità di errori di interpretazione da parte dello scriba al momento di attribuire i *tituli*, che trova una giustificazione nel fatto che

si tratta di scene poco raffigurate nel Medioevo, al punto che alcune di esse, vista la mancanza di confronti, pongono ancora oggi dei problemi di interpretazione. Queste osservazioni contribuiscono a far tramontare definitivamente l'idea di un'esecuzione nel Medioevo delle colonne A e C.

8. Colonna D

Sulla colonna D è scolpito il ciclo della Passione, dall'Ingresso a Gerusalemme fino all'Ascensione e all'Antico dei giorni in Gloria. Dal punto di vista delle fonti, sebbene quelle principali rimangono i Vangeli come vediamo nella tabella 9, l'autore del ciclo ha fatto ricorso ad altre opere tra cui le storie apocriefe che tramandano la Discesa di Gesù agli Inferi e le dettagliate storie del processo di Pilato, in cui compaiono episodi come quello delle insegne che si piegano al cospetto del Cristo. Per rintracciare l'origine, l'evoluzione e la diffusione delle storie apocriefe relative alla Passione, si tenterà un'analisi delle fonti che le hanno trasmesse dalla Tarda Antichità fino al Medioevo, alla luce delle recenti scoperte. L'analisi delle epigrafi invece servirà a mettere in evidenza i processi di adattamento del lessico evangelico e le discordanze con le parti ispirate agli apocrifi.

Zona		Soggetto	Mt	Mc	Lc	Gv
D.IX	1	Antico dei giorni in gloria	X	X	X	X
D.VIII	1	Ascensione		16:19	24:50	20:17
D.VII	2	Cristo incontra i discepoli	28:16	16:9	24:13	20:19
	1	Discesa agli inferi	X	X	X	X
D.VI	3	Resurrezione	28:1	16:1	24:1	
	2	Crocifissione	27:32	15:21	23:26-34	19:16
	1	Cristo deriso	27:27	15:15		19:1
D.V	1	Gesù viene chiamato a comparire davanti a Pilato	27:19			
D.IV	2	Rimorso di Giuda	27:3			
	1	Gesù davanti a Pilato	27:1-24	15:2	23:3	18-29
D.III	3	Rinnegamento di Pietro	26:29	14:66	22:56	18:17
	2	Cattura di Cristo	26:57-65	14:53-63	22:54	18:12
	1	Pietro taglia l'orecchio a Malco	26:51	14:47	22:50	18:10
D.II	3	Agonia di Gesù	26:36-40	14:32-37	22:41-45	
	2	Bacio di Giuda	26:47	14:43	22:47	
	1	Tradimento di Giuda	26:14	14:10	22:3	
D.I	3	Ultima cena	26:19-20	14:17	22:14-18	13
	2	Ingresso a Gerusalemme	21:1-11	11:1-11	19:28-40	
	1	Giovanni e Giacomo?	20:20	10:35		

Tabella 9. Tabella comparativa del lessico evangelico in confronto con quello dei *tituli*

8.1 Iscrizioni:

- D.IX + *Ih(esu)s sedet in gloria celesti adstantibus ordinibus angel<o>r(um)*
D.VIII + *ascensio Cristi ad celos apostolis cu(m) miratione aspicientibus*
D.VII *sûrgu(n)t corp(or)a s(an)c(t)or(um) . expoliatio i(n)feri : apparitio domini ad discipulos :*
D.VI *Chr(istu)s ducit(ur) ad crucifige(n)du(m) : agn(us) crucifigit(ur) cu(m) iniq(ui)s : custodit(ur) sepulchr(u)m*
D.V *laq(ue)us Iude : traditur Ih(esu)s militib(us) flagellatus : lavat Pilatus manus :*
D.IV *gall(us) canit : flet Petr(us) : interrogat Iesum Pilatus : reddit Iudas precium :*
D.III *apmputat aure(m) : ducunt Ih(su)m captum : sciñdit vestem : ancilla Petr(us) :*
D.II *ap(osto)li dormiu(n)t : Chr(istu)s orat : Iudas p(rae)cio recepto prodit Ih(esu)m osculo :*
D.I *Turba obviam Ih(es)v cu(m) ramis palmarum : Ih(esu)s lavat pedes : cena domini*

8.1.1 Traduzione (da M. DA VILLA URBANI 2015)

- D.IX + Gesù siede in gloria del cielo alla presenza degli ordini angelici
D.VIII + L'ascensione di Cristo in cielo mentre gli apostoli lo osservano con meraviglia
D.VII I corpi dei santi risorgono. La vittoria sulla morte : L'apparizione del Signore ai discepoli
D.VI Cristo è condotto alla crocifissione : L'Agnello è crocifisso tra due malfattori : (La guardia) custodisce il sepolcro
D.V Il cappio di Giuda : Gesù flagellato dai soldati è condotto (da Pilato) : Pilato si lava le mani
D.IV Il gallo canta : Pietro piange : Pilato interroga Gesù : Giuda restituisce il denaro
D.III (Pietro) taglia l'orecchio (a Malco) : Preso Gesù lo conducono (da Caifa) : (Caifa) si lacera le vesti : La serva e Pietro
D.II Gli apostoli dormono : Cristo prega : Giuda ricevuto il pagamento tradisce Gesù con un bacio
D.I La folla con rami di palme incontra Gesù : Gesù lava i piedi : la cena del signore

8.1.2 Commento sugli aspetti formali

Non sono visibili delle rettrici, anche se le iscrizioni sono sistemate al centro del campo epigrafico con un andamento piuttosto regolare, interrotto soltanto da una scheggiatura che ha danneggiato la *I* della IV zona (D.IV.I2). Il modulo tende ad essere verticalmente compresso, secondo un rapporto di circa 3:4 mentre il tratto è di spessore costante in tutte le lettere. Alcune lettere presentano delle terminazioni a spatola. La lettera *A* è disegnata con un coronamento a ponte, talvolta spostato a sinistra (vedi per esempio D.V.A5) come la lettera *V* che presenta a volte una terminazione a ponte nella parte inferiore (vedi per esempio D.III.V5). Come sulle colonne *A*, *B* e *C*, la lettera *E* alterna la forma quadrata a quella onciale. Delle 28 *E*, 13 sono onciali. Vi è anche la presenza di cinque *H* onciali, tutte nell'abbreviazione del *nomen sacrum* di Cristo (D.I.1; D.II.5; D.III.3; D.V.2; D.IX.1). Vi sono inoltre venti abbreviazioni, essendo la colonna con più abbreviazioni in assoluto. Per quattro volte è stata abbreviata la lettera *M* (D.I.1; D.III.2; D.VI.3; D.VIII.3), tre la lettera *N* (D.VI.3; D.VII.1; D.VII.2), una la lettera *E* (D.V.5), una le sillabe *osto* (D.II.1), una la sillaba *pre* (D.II.3), una la sillaba *por* (D.VII.2), cinque volte la desinenza *-us* (D.III.5; D.IV.1; D.IV.2; D.V.3; D.VI.4), una volta la desinenza *-um* (D.VI.1), due volte la desinenza *-ur* (D.VI.2; D.VI.4) e due volte la desinenza *-rum*, essendo quella della zona IX frutto, probabilmente, di una

mancata previsione dello spazio rimanente, come si potrebbe dedurre dallo spazio vuoto tra l'ultima lettera della parola e la desinenza abbreviata (D.VII.2 e D.IX.1). Oltre ai cinque *nomina sacra* già menzionati, ve ne sono altri due riferiti al Cristo nella forma XPS (D.II.2; D.VI.1) e uno per *sancto* SCO (D.VII.2). Sono cinque i nessi, tutti di due lettere (D.III.ND1; D.IV.AN1; D.VI.HR1; D.VII.VR1; D.VIII.NE1) e otto lettere nane, di cui sei I con una maggiore concentrazione nella zona VII (D.III.INANA1; D.III.INANA2; D.VII.INANA1; D.VII.INANA2; D.VII.INANA3; D.VIII.INANA1) e due R (D.IV.RNANA1; D.VI.RNANA1). Sulla colonna D torna il *signum crucis* per due volte nelle due ultime zone, mentre gli altri *tituli* sono separati da tre triangolini verticali anziché i punti delle colonne A, B e C, che a volte hanno l'apice rivolto in giù (per esempio D.I.TREPUNTI1) a volte in su (per esempio D.V.TREPUNTI1). Vi è inoltre la presenza di un singolo punto (D.VII.UNPUNTO1).

8.1.3 Adattamenti linguistici rispetto ai Vangeli

Un interessante confronto per il *titulus* relativo alla Discesa agli Inferi, che non trova alcun corrispettivo nei testi canonici o patristici, è stata apportato da Lucchesi Palli, che ha capito la somiglianza con il *titulus* apportato da Bonanno Pisano, della fine del XII secolo, all'analogo scena raffigurata sulla porta bronzea di San Ranieri del Duomo di Pisa e che recita DESPOLIATIO INFER(i)¹⁷³. La scelta di CURATUR (C.IX) al posto di *mundatur*, verbi che non sono veri e propri sinonimi, può essere dipesa dalla maggiore brevità del primo, anche se la ripetizione delle due ultime sillabe – del tutto erronea – finì per allungare la parola in CURATURATUR. Analogo il caso di TURBA OBVIAT (D.I) al posto di *turba straverunt*, dove la scelta può essere stata fatta per brevità anche se si allontana dalla parte scolpita in cui si vede chiaramente un personaggio che stende il suo mantello davanti al Cristo. La presenza di RAMIS PALMARUM (D.I) anziché *ramos de arboribus* potrebbe invece essere dovuta alla raffigurazione sulla colonna D dei due personaggi che reggono dei rami di palma e che danno le spalle a Gesù sull'asino.

La curiosa espressione IUDAS PRECIO RECEPTO (D.II) è già presente in Ambrogio¹⁷⁴ mentre INIQUIS (D.VI) al posto di *latrones* potrebbe essere dovuto alla volontà di risparmiare spazio come d'altronde ASCENSIO (D.VIII) al posto di *assumptus est*.

¹⁷³ LUCCHESI PALLI 1943, p. 108.

¹⁷⁴ AMBROGIO, *De fide libri V (ad Gratianum Augustum)* (PL 0150), lib. 5, cap.15, linea 40.

Colonna e Zona	Titulus	Vulgata Latina
D.1	<i>Turba obviat Ihesu(m) ramis palmarum : Ihesus lavat pedes :</i>	(Mt. 21:8) Plurima autem turba straverunt vestimenta sua in via, alii autem cedebant ramos de arboribus (Mc. 11:1) Multi autem vestimenta sua straverunt in via, alii autem frondes caedebant de arboribus (Lc. 19:37) et cum appropinquaret jam ad descendendum montis Oliveti, coeperunt omnes turbae discipulorum gaudentes laudare Deum; (Gv. 13:5) Deinde mittit aquam in pelvim, et coepit lavare pedes discipulorum
D.2	<i>Iudas p(rae)cio recepto prodit Ihesu(m) osculo</i>	(Mt. 26:15) et ait illis: quid vultis mihi dare, et ego vobis eum tradam? At illi constituerunt ei triginta argenteos (Mc. 14:11) Qui audientes gavisii sunt, et promiserunt ei pecuniam se daturos. Et quarebat quomodo illum opportune traderet (Lc. 22:5) Et gavisii sunt, et pacti sunt pecuniam illi dare; (Mt. 26:4) Et confestim accedens ad Jesum, dixit: Ave Rabbi. Et osculatus est eum (Mc. 14:45) Et cum venisset, statim accedens ad eum, ait: Ave Rabbi, et osculatus est eum (Lc. 22: 48) Jesus autem dixit illi: Juda, osculo Filium hominis tradis?
D.3	<i>amputat aure(m) : ducunt Ihesu(m) captum : scindit vestem : ancilla Petr(us) :</i>	(Mt. 26:51) Et ecce unus ex his qui erant cum Jesu, extendens manum, exemit gladium suum, et percutiens servum principis sacerdotum amputavit auriculam eius (Mc. 14:47) Unus autem quidam de circumstantibus educens gladium, percussit servum summi sacerdotis, et amputavit illi auriculam (Lc. 22:50) Et percussit unus ex eis servum sacerdotis et abstulit aurem eius dextram (Gv. 18:10) Simon ergo Petrus habens gladium eduxit eum, et percussit pontificis servum et abscidit auriculam eius dexteram. Erat autem nomen servo Malchus; (Mt. 26:57) At illi tenentes Jesum, duxerunt ad Caipham principem sacerdotum, ubi scribae et seniores convenerat (Mc. 14:53) Et adduxerunt Jesum ad summum sacerdotem, et convenerunt omnes sacerdotes et scribae et seniores (Lc. 22:54) Comprehendentes autem eum, duxerunt ad domum principis sacerdotum (Gv. 18:12) Cohors ergo et tribunus et ministri iudaeorum comprehenderunt Jesum et ligaverunt eum; (Mt. 26:65) Tunc princeps sacerdotum scidit vestimenta sua (Mc. 14:63) Summum autem sacerdos scindens vestimenta sua; (Mt. 26:69) Petrus vero sedebat foris in atrio et accessit ad eum una ancilla , dicens: et tu cum Jesu Galilaeo eras (Mc. 14: 66) Et cum esset Petrus in atrio deorsum, venit una ex ancillis summi sacerdotis (Lc. 22:56) Quem cum vidisset ancilla quaedam sedentem ad lumen, et eum fuisset intuita, dixit: et him cum illo erat (Gv. 18:17) Dicit ergo Petro ancilla ostiaria: nunquid et tu ex discipulis es hominis istius? Dicit ille: non sum.

Tabella 10. Tabella comparativa del lessico evangelico in confronto con quello dei *tituli*

Colonna e Zona	Titulus	Vulgata Latina
D.4	<i>gall(us) cânit : flet Petr(us) : interrogat Iesum Pilatus : reddit Iudas precium :</i>	(Mt. 26:74) Et continuò gallus cantavit (Mc. 14:72) Et statim gallus iterum cantavit. Et recordatus est Petrus verbi, quod dixerat ei Iesus: prius quam gallus cantet bis, ter me negabis. Et coepit flere (Lc. 22:60) Et ait Petrus: homo, nescio quis dicis. Et continuò adhuc illo loquente cantavit gallus (Gv. 18:27) Iterum ergo negavit Petrus, et statim gallus cantavit; (Mt. 26:75) Et egressus foras, flevit amare (Lc. 22:62) Et egressus foras Petrus flevit amare; (Mt. 27:11) Iesus autem stetit ane praesidem, et interrogavit eum praefes (Mc. 15:2) Et interrogavit eum Pilatus; (Mt. 27:3) Tunc videns Judas, qui eum tradidit, quod damnatus esset: poenitentia ductus, retulit triginta argenteos principibus sacerdotum, et senioribus (Lc. 23:3) Pilatus autem interrogavit eum (Gv. 18:33) Introivit ergo iterum in praetorium Pilatus et vocavit Iesum, et dixit ei: Tu es rex judaeorum?
D.5	<i>laq(ue)us Iude : traditur Ih(esu)s militib(us) flagellatus : lavat Pilatus manus :</i>	(Mt. 27:5) Et proiectis argenteis in templo recessit: et abiens laqueo se suspendit; (Mt. 27:26) Tunc dimisit illis Barabbam, Iesum autem flagellatum tradidit eis ut crucifigeretur (Mc. 15:15) Pilatus autem volens populo satisfacere, dimisit illis Barabbam, et tradidit Iesum flagellis caesum ut crucifigeretur (Lc. 23:16) Emmendatum ergo illum dimittam (Gv. 19:1) Tunc ergo apprehendit Pilatus Iesum et flagellavit ; (Mt. 27:24) Videns autem Pilatus quia nihil proficeret, sed magis tumultus fieret, accepta aqua, lavit manus coram populo
D.6	<i>agn(us) crucifigit(ur) cu(m) iniq(ui)s : custodit(ur) sepulchr(u)m</i>	(Mt. 27:38) Tum crucifixi sunt cum eo duo latrones: unus a dextris et unus a sinistris (Mc. 15:27) Et cum eo crucifigunt duos latrones: unum a dextris et alium a sinistris eius (Lc. 23:33) Et postquam venerunt in locum, qui vocatur Calvariae, ibi crucifixerunt eum et latrones, unum a dextris et alterum a sinistris (Gv. 19:18) ubi crucifixerunt eum et eo alios duos, hinc et hinc, medium autem Iesus; (Mt. 27:64) Jube ergo custodiri sepulcrum usque in diem tertium
D.7	<i>sûrgu(n)t corp(or)a s(an)c(t)or(um) . expoliatio i(n)feri : apparitio domini ad discipulos :</i>	(Mt. 28:16) Undecim autem discipuli abierunt in Galilaeam, in montem, ubi constituerat illi Iesus (Mc. 16:14) Novissime recumbentibus illis undecim apparuit et exprobravit incredulitatem eorum et duritiam cordis, quia iis, qui viderant eum resurrexisse, non crediderunt (Lc. 24:36) Dum autem haec loquuntur, stetit Iesus in medio eorum, et dicit eis: Pax vobis, ego sum, nolite timere (Gv. 20:19) Cum ergo sero esset die illo, una sabbatorum, et fores essent clause, ubi erant discipuli congregai propter mentum Judaerorum venit Iesus, et stetit in medio, et dixit eis: Pax vobis.
D.8	<i>+ ascensio Cristi ad celos apostolis cu(m) miratione aspicientibus</i>	(Mc. 16:19) Et Dominus quidem Iesus postquam locutus est eis, assumptus est in coelum, et sedet a dextris Dei (At. 1:9) Et cum haec dixisset, videntibus illis, elevatus est, et nubes suscepit eum ab oculis eorum
D.9	<i>+ Ih(esu)s sedet in gloria celesti adstantibus ordinibus angel<or(um)></i>	

Tabella 10. Tabella comparativa del lessico evangelico in confronto con quello dei *tituli*

8.2 Il Vangelo di Nicodemo e le scene della Passione della Colonna D

La colonna D, dedicata alle storie della Passione del Cristo, prende spunto principalmente dai testi canonici anche se non per tutte le scene. Alcune in particolare, come quella dei vessilli che si piegano al cospetto del Cristo, presentano delle affinità con un testo apocrifo conosciuto come il *Vangelo di Nicodemo* o *Acta Pilati*.

A differenza del *Protovangelo* e delle sue derivazioni, questo testo, a parte le sezioni dedicate a Giuseppe d'Arimatea e alla Discesa agli Inferi, presenta una maggiore aderenza ai testi canonici, in particolare al Vangelo di Luca e a quello di Giovanni, un fatto grazie al quale ha goduto di una più ampia diffusione sia in Oriente che in Occidente. Nonostante le molteplici rielaborazioni, la sopravvivenza di più di cinquecento manoscritti¹⁷⁵ e le traduzioni in quasi tutte le lingue mediterranee¹⁷⁶ recano testimonianza di questa consistenza presenza. Il testo, inizialmente denominato *Acta Pilati*, fu redatto in greco durante i primi tre quarti del IV secolo, forse in seno alle polemiche antiebraiche tipiche di quell'arco di tempo¹⁷⁷. È un fatto certo che il proselitismo ebraico fu proibito a partire dal 393, che nel 409 una legge punì con la pena di morte la conversione al giudaismo, che i matrimoni tra Cristiani ed Ebrei erano sanzionati, e che a partire da Teodosio II gli Ebrei non poterono più occupare cariche pubbliche.

L'apocrifo detto *Acta Pilati* era inizialmente composto soltanto dagli episodi che riguardano il Processo, la Morte, la Resurrezione e l'Ascensione di Cristo (1-16). Il riferimento a Pilato nel titolo e il contenuto dell'apocrifo è in relazione con i presunti atti scritti dal prefetto durante il processo a Gesù, inviati in seguito all'imperatore Tiberio¹⁷⁸. Una delle prime attestazioni dell'esistenza degli *Acta* la offre il vescovo di Salamina Epifanio nelle sue *Eresie* (50, I, 5-8) del 378 e in un'omelia di Pasqua del 387¹⁷⁹, anche se, secondo Rémi Gounelle, la datazione dell'apocrifo al IV secolo sarebbe corroborata anche dal suo contenuto: il tema della regalità del Cristo e l'episodio delle insegne che si piegano davanti a Gesù si inseriscono difficilmente in un'epoca anteriore alla conversione del potere romano al Cristianesimo, e quindi anteriore al regno di Costantino (306-337)¹⁸⁰. Tra le versioni del *Vangelo di Nicodemo* esiste una recensione greca medievale, denominata convenzionalmente 'B', tramandata da una trentina di manoscritti, il più antico dei quali risale al XIV secolo. Tale versione sembra però essere una derivazione della versione latina A¹⁸¹, contenente l'episodio della Discesa agli Inferi. La più antica recensione greca, chiamata 'A', i cui manoscritti risalgono soltanto al XII secolo, tramanda la Passione di Gesù, la sua Ascensione, le storie di Giuseppe di Arimatea, ma non includono affatto i capitoli 17-27, ovvero quelli dedicati alla Discesa agli Inferi. La recensione greca A, senza la Discesa agli Inferi, fu oggetto di due traduzioni in copto già intorno al VI secolo, in armeno intorno al 600, in georgiano e in siriano entro l'VIII, in slavo tra l'XI e il XII secolo in Croazia o Dalmazia, due versioni provengono invece dalla Bulgaria

¹⁷⁵ GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, p. 11.

¹⁷⁶ GOUNELLE 2008, p. 7.

¹⁷⁷ Cfr. DAGUET-GAGEY 2005, p. 30.

¹⁷⁸ GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, p. 25.

¹⁷⁹ Testo edito in FLOËRI - NAUTIN 1957, pp. 126-127. Cfr. GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, pp. 107-108.

¹⁸⁰ GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, p. 110.

¹⁸¹ GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, p. 88.

nel XII e nel XIV secolo¹⁸².

Inoltre, pur non trattandosi di una traduzione, la versione greca A sembra essere alla base della latina A, la cui testimonianza più antica si è conservata in un manoscritto palinsesto oggi a Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, ms. 563), databile tra il V e il VI secolo, forse realizzato in Italia¹⁸³. Tra l'epoca in cui fu stilato il palinsesto di Vienna e il IX secolo non vi sono testimonianze latine del Vangelo di Nicodemo. Alla sua ricomparsa, e soprattutto a partire dal XII secolo, il testo risulta profondamente modificato, soprattutto per la parte che riguarda le storie di Giuseppe d'Arimatea, e, naturalmente, per l'aggiunta di nuovi capitoli¹⁸⁴. Infatti, durante la sua diffusione in Occidente il testo fu arricchito da una nuova sezione sulla Discesa del Cristo agli Inferi (capp. 17-27), un episodio che avrebbe avuto luogo durante i tre giorni trascorsi tra la morte e la resurrezione e che avrebbe consentito al Cristo di liberare dall'inferno Adamo e alcuni profeti e patriarchi ebrei. Le versioni che riportano le due sezioni – processo e discesa – legate insieme vengono chiamate, a partire dal XII secolo, Vangelo di Nicodemo¹⁸⁵ a causa del prologo che introduce la maggior parte dei manoscritti dove si afferma che Nicodemo, un personaggio del Vangelo di Giovanni (Gv 3:-21; 7: 44-52; 19: 38-42), avrebbe messo per iscritto e in lingua ebraica ciò che gli Ebrei hanno fatto a Gesù¹⁸⁶. L'attribuzione di un testo apocrifo a un personaggio, sebbene secondario, tutelato dal prestigio trasmesso dalle Scritture, è un'operazione che abbiamo già verificato nel caso del *Protovangelo* di Giacomo e dello Pseudo Matteo. Inoltre, parimenti a quanto accaduto con le storie sull'infanzia di Maria, le leggende tramandate dal Vangelo di Nicodemo furono ampiamente diffuse – grazie ai Domenicani – in seguito alla loro inclusione nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais e soprattutto nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze¹⁸⁷.

Eppure se per la prima sezione, gli *Acta*, ci sono buoni appigli per una datazione al IV secolo, per quanto riguarda la seconda il panorama appare più complesso, poiché, sebbene il manoscritto più antico che riporta la Discesa agli Inferi sia databile al IX secolo e il testo sia in latino, la gestazione del mito come lo conosciamo oggi sembra essere il frutto di un processo iniziato probabilmente durante la Tarda Antichità e in una zona di influenza greca, come attestano i tre sermoni dello Pseudo Eusebio d'Alessandria (tra V e VI secolo)¹⁸⁸ e l'Omelia di Pasqua dello Pseudo Epifanio (VIII secolo circa)¹⁸⁹. Prima ancora, si rintracciano echi della Discesa in una serie di papiri gnostici databili al II secolo, provenienti dalla collezione egiziana Nag Hammadi¹⁹⁰. Tra II e III secolo si moltiplicano le menzioni alla Discesa¹⁹¹, fino

¹⁸² GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, p. 89.

¹⁸³ GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, p. 89.

¹⁸⁴ GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, pp. 93-94.

¹⁸⁵ GOUNELLE 2008, p. 7.

¹⁸⁶ GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, pp. 21-23.

¹⁸⁷ GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, pp. 26-27.

¹⁸⁸ PSEUDO EUSEBIO, *In diabolum et orcum* (PG 86:383-404); ID., *Oratio de adventu et annunciatione Joannis apud Inferos* (PG 86:509-526); ID., *In sancta et magna parasceve, et in sanctam passionem Domini* (PG 62:721-724).

¹⁸⁹ PSEUDO EPIFANIO, *Sancti Patris nostri Epiphani episcopi Cypri oratio in divini corporis sepulturam Domini et Servatoris nostri Jesu Christi, et in Iosephum qui fuit ab Arimathea, et in Domini in infernum discensum, post salutarem passionem admirabiliter factum* (PG 43:439A-464D). Cfr. IZYDORCZYK 1997, p. 48; RODDY 2001, p. 149.

¹⁹⁰ POIRIER 2010, pp. 73-85.

¹⁹¹ *Ascensione di Isaia*, 4:21; *Oracoli sibillini*, 8:295-299; IRENEO, *Adversus Haereses* 5:31, 1 (PG 7, 1208);

a diventare materia da catechesi, anche se già nel IV secolo iniziano a manifestarsi alcune resistenze in Occidente, come quella espressa da Filastrio di Brescia intorno al 380, che incluse la credenza nella Discesa agli Inferi nel suo catalogo di eresie¹⁹². Quasi contemporaneamente Rufino d'Aquileia offre la prima testimonianza della trasformazione della Discesa in credo nel suo *Commentarius in symbolum Apostolorum*¹⁹³, dove peraltro segnala che la fede nel credo della Discesa – assente nel rito romano e in quello orientale – è di epoca recente¹⁹⁴. Tuttavia la testimonianza più antica di una narrazione sviluppata sulla Discesa agli Inferi risale a una collezione di centoni omerici¹⁹⁵ pervenutici sotto i nomi del vescovo Patricio, che iniziò il poema nell'ultimo terzo del IV secolo, e dell'imperatrice Eudocia, moglie di Teodosio II, che lo riprese e lo ampliò durante il suo esilio a Gerusalemme dopo il 443¹⁹⁶. La vita del Cristo è qui descritta in una cinquantina di poemetti, due dei quali recano una menzione della discesa del Cristo, della liberazione dei patriarchi e del suo dialogo con l'Ade (vedi tabella 11)¹⁹⁷. Anche se si tratta di un assemblaggio di versi già esistenti che probabilmente limitava, da un certo punto di vista, le possibilità espressive, possiamo intravedere che alla metà del V secolo alcuni elementi fondamentali della Discesa erano già stabili ed avevano definitivamente sconfinato dalle tradizioni orali e dalla cultura popolare, al punto di penetrare in un componimento poetico attribuito a un'imperatrice. Senza dubbi la genesi, lo sviluppo e la popolarità della Discesa hanno molto a che fare con i deboli cenni tratti dal Nuovo Testamento; infatti le storie apocrife fornivano all'oscuro passaggio evangelico di Mt. 27:52-53 (52 “le tombe s'aprirono e molti corpi dei santi, che dormivano, risuscitarono”; 53 “usciti dai sepolcri, dopo la risurrezione di lui, entrarono nella città santa e apparvero a molti”) e della prima lettera di Pietro (3:18-21) gli strumenti necessari per la loro interpretazione¹⁹⁸, anche se le storie apocrife della Discesa mettevano in rilievo non poche questioni di ordine teologico legate alla salvezza¹⁹⁹. L'esempio del centone evidenzia un altro fatto, ovvero che la cultura greco-romana offrì dei modelli narrativi per la costruzione della Discesa agli Inferi. Non solo Ercole che strappa dall'Ade Alceste, come vedremo per la scena della Resurrezione di Lazzaro, ma soprattutto la *catabasis* in Omero offrirono i particolari che furono alla base dell'iconografia dell'Anastasis. Nel libro 11 dell'Odissea Ulisse, scendendo negli Inferi in cerca dell'indovino Tiresia, incontra una serie di personaggi tra cui Achille, Elpenore e Agamennone; in modo analogo nella Discesa il Cristo il quale incontrerà Isaia, Simone, Giovanni Battista e Davide. Per questi motivi, e per una serie di coincidenze sia compositive che lessicali, James Rendel Harris non esitò a chiamare la Discesa “un'Odissea cristiana”, spingendosi a ipotizzare che

ORIGENE, *Commentarius in Epistulam ad Romanos* 5:8 (PG 14, 1051-1052) Cfr. LETOURNEAU 1973, nota 4.

¹⁹² CONNEL 2001, p. 265.

¹⁹³ PL 21, 352-356.

¹⁹⁴ PL 21, 356. Cfr. CONNEL 2001, pp. 266-267.

¹⁹⁵ Si tratta di un genere letterario praticato durante la Tarda Antichità, che consisteva nell'assemblaggio di versi classici (tratti da Omero e Virgilio per esempio) per la creazione di un componimento poetico dal senso cristiano. Per i centoni omerici di Eudocia vedi *Homero-centones* (Corpus Christianorum, Series Graeca, 62), a cura di R. Schembra, Turnhout-Leuven 2007. Per una panoramica aggiornata dei centoni virgiliani vedi AUDANO 2012, pp. 55-88.

¹⁹⁶ USHER 1998, p. 19.

¹⁹⁷ LUDWICH 1897, p. 112; EUDOCIA AUGUSTA, *Homero-centones*, a cura di M.D. Usher, Stutgardiae e Lipsiae 1999, pp. 74-75. Cfr. SPRINGER 1988, pp. 61-62. SCHEMBRA 2004, commento a pp. 526-584.

¹⁹⁸ GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, p. 35.

¹⁹⁹ Cfr. CONNEL 2001, pp. 266-271.

sia il centone di Eudocia che l'apocrifo latino derivino da una stessa composizione in versi ispirata al poema omerico²⁰⁰.

Ma la più interessante testimonianza dell'esistenza del mito della Discesa agli Inferi del Cristo nella tarda Antichità è l'Omelia XV (*In diabolum et orcum*, PG 86, 383-402)²⁰¹, conservata in tre versioni e attribuita a un misterioso autore, lo Pseudo Eusebio d'Alessandria, databile tra il V e il VI secolo e stilata, forse, da un monaco siriano²⁰². In questa omelia viene riportata la conversazione che intrattengono il Diavolo e Ade – due personaggi ben differenziati – pochi istanti prima dell'arrivo del Cristo agli Inferi. La narrazione prende le mosse dalle parole pronunciate dal Cristo nell'orto degli ulivi: “La mia anima è triste fino alla morte” (Mt. 26:38), che, sentendole, il Diavolo si affretta ad interpretare come mera paura della morte. Egli, eccitato, accorre verso Ade e lo esorta a prepararsi per l'arrivo del Cristo, per – finalmente – rinchiuderlo negli Inferi. Confessa, fra l'altro, di essere lui l'artefice della morte del Cristo e di averla progettata in ogni suo particolare, dai chiodi, alla lancia e alla spugna con l'aceto, ma, ammette con fastidio che il Cristo gli ha reso il compito arduo. A questo punto del racconto il Diavolo si attarda a fare un ripasso delle sue sconfitte, cioè delle guarigioni miracolose di Cristo: i muti, il paralitico col lettino, i ciechi presso la fonte di Siloe, l'indemoniato di Gerasa, la guarigione della figlia di Giario, la guarigione della donna emorroissa, la figlia della cananea, e infine Cristo che calma la tempesta e salva gli Apostoli. Il rancore del Diavolo è inoltre accresciuto dall'episodio di Lazzaro la cui anima fu da lui strappata e consegnata a Ade. Pensando erroneamente che il Cristo non sarebbe stato capace di riprendersela, egli ci riesce, sia perché Ade in quel momento dormiva, sia perché il Diavolo stesso era distratto. A queste parole la reazione di Ade è degna di nota: assalito dalla paura per l'imminente arrivo del Cristo, racconta al Diavolo che, al contrario, Lazzaro era chiuso al sicuro, che già puzzava e che la sua carne si stava separando dalle ossa. Alla voce del Cristo Lazzaro scappò dal suo seno senza che questi potesse fare niente, e perciò, prosegue Ade, non sarebbe possibile richiudere il Cristo all'inferno. Il Diavolo risponde accusando Ade di codardia, ed esortandolo a vendicare il torto che il Cristo gli ha fatto portandosi via Lazzaro. Il Diavolo prosegue poi a raccontare le sue nefandezze frustrate, come quella del pubblicano Matteo (Mt 9:9, che diventa Levi in Marco 2:13 e Luca 5:27), sottomesso al suo potere salvo poi essere riconvertito dal Cristo. Sconfitto anche questa volta, quindi, il Diavolo si reca a Gerico dove intende impossessarsi di un altro uomo di nome Zaccheo, un uomo brutto e piccolo; ma, appena arrivato Gesù, l'ometto rinsavisce e corre a ricevere il Cristo arrampicandosi su un sicomoro. Dopo il tentativo di traviare i pescatori, il Diavolo, ormai plurime volte battuto, fa un ultimo sforzo presso gli Ebrei, scatenandoli – una folla intera – contro Gesù. Di nuovo Ade risponde timorato a queste parole e scaccia il Diavolo, notando argutamente che se il Cristo non fosse stato il figlio di Dio non avrebbe potuto operare tutti quei prodigi, poiché un semplice uomo non avrebbe potuto volgere i cuori dei peccatori verso il pentimento. Ade, inoltre, conosce bene quel che i profeti, rinchiusi nel suo regno, hanno riferito sul Cristo. Il Diavolo però non demorde e cerca di convincere Ade di rinchiudere il Cristo negli Inferi, ricordandogli che ad ogni modo era già riuscito a trovare degli ottimi

²⁰⁰ RENDEL 1898, pp. 59-67.

²⁰¹ Per una chiara ricostruzione delle edizioni di questa omelia a partire dal ms. Vat. Gr. 1633 databile al X-XI secolo vedi GOUNELLE 2009, pp. 249-272.

²⁰² Vedi per l'edizione e il commento MARTIN-COCHER 2014, pp. 1-13.

alleati in Anna, Caifa, Giuda e in tutta la folla di Ebrei. Ade però, che non è ancora convinto delle parole del Diavolo, chiude il discorso esortandolo a sconfiggere il Cristo, se lo vuole, e a prendersi il suo posto come re degli Inferi. Se invece sarà il Cristo a vincere, continuerà a comandare lui e farà uscire gli uomini rinchiusi negli Inferi. Ma il Diavolo persiste e riesce a convincere gli Ebrei di unirsi per uccidere il Cristo. Vedendo però che la storia si è svolta secondo il piano divino, il Diavolo accorre agli Inferi e supplica Ade di chiudere a chiave le porte di ferro, ma il Cristo arriva, spacca le porte e perseguita sia il Diavolo che Ade. Giovanni Battista e i Profeti gioiscono all'arrivo del Cristo, e lo accolgono ballando e cantando. Il Cristo si impossessa del Diavolo, lo lega con delle corde che non si possono slegare e lo porta nei sotterranei degli Inferi mentre piange e geme. I Profeti lo canzonano e camminano sulla sua testa ridendo. Il Signore fa uscire i Profeti e ordina loro di andare in Paradiso.

Sembra un dato acquisito che la versione della Discesa agli inferi comparsa intorno al XII secolo in Occidente non sia la traduzione di un testo greco perduto ma un componimento originale latino che ha preso alcuni elementi – come il viaggio di Seth in Paradiso per ottenere l'olio della misericordia – dalle versioni latine di altri testi apocrifi come la *Vita di Adamo ed Eva*. Pare assodato, inoltre, che fosse questa versione quella che sarebbe poi penetrata nel mondo greco in epoca tardobizantina²⁰³. Per dirlo in altre parole, nella sua conformazione generale la Discesa sarebbe già esistita nel II secolo in area greca, per essere poi profondamente rielaborata e integrata nell'Occidente medievale e infine essere traghettata di ritorno nel mondo bizantino.

La versione latina della Discesa agli Inferi alla base del *Vangelo di Nicodemo*, è, in effetti, diversa dall'Omelia di Eusebio. In primo luogo non si tratta di un dialogo ma della narrazione di un personaggio, l'ebreo Giuseppe, che racconta che Leucius e Carinus, figli gemelli del sacerdote Simeone – colui che ha accolto Gesù nel Tempio –, sarebbero morti e resuscitati. Infatti sono loro che, successivamente, danno testimonianza di quanto accaduto negli Inferi, riportando che mentre erano nell'oscurità più profonda apparve il sole caldo e luminoso di un mantello purpureo regale. Alla vista di questa luce Adamo, i Patriarchi e i Profeti si alzarono in piedi e riconoscendone la fonte. Compare anche un eremita, Giovanni, che riconosce il Cristo, e afferma, insieme a Seth, che sarà lui a tirarli fuori dagli inferi. Solo nel capitolo 19 si inserisce il dialogo fra Ade e il Diavolo. Questi avverte Ade dell'arrivo di Gesù, facendo una rapida rassegna delle sue sconfitte. Ade resiste e ammonisce il Diavolo. Il Diavolo vuole rassicurare Ade, confessando il fatto che ha aizzato il popolo ebraico contro Gesù e che è a causa sua se il Cristo è morto. Lazzaro torna anche in questo racconto, strappato da Ade. Nel capitolo 21 il Cristo arriva alle porte degli Inferi, e ne sono testimoni Davide ed Isaia. Ade rinchioda le porte e invita i morti a resistere dietro ad esse, mentre la folla dei santi chiede a gran voce di aprirle. Davide ricorda le sue stesse parole: “Ringrazino il Signore per la sua misericordia, per i suoi prodigi a favore degli uomini; perché ha infranto le porte di bronzo e ha spezzato le barre di ferro” (Ps. 107:15-16), seguito da Isaia: “Ma di nuovo vivranno i tuoi morti, risorgeranno i loro cadaveri. Si sveglieranno ed esulteranno quelli che giacciono nella polvere, perché la tua rugiada è rugiada luminosa, la terra darà alla luce le ombre” (Is. 26:19). Il Signore spezza le catene ed apre la porta. Nel capitolo 23 Ade rimprovera il Diavolo per aver provocato il Cristo che ha fatto scappare le tenebre della morte, che ha fatto uscire i

²⁰³ GOUNELLE, IZYDORCZYK 1997, pp. 111-113.

prigionieri, per cui ora per colpa sua nessun umano temerà più né la morte né il Diavolo. Al capitolo 24 si descrive l'assemblea dei santi e la testimonianza di Adamo, il quale fu preso per la mano destra dal Cristo. Adamo si getta ai suoi piedi e promette di esaltarlo; gli altri santi imitano il suo gesto. Il racconto procede con l'ascesa e la testimonianza di Abacuc e Michea, che riferiscono come il Cristo prese per mano Adamo e gli altri santi e permise loro di uscire dagli Inferi. Poi Enoch ed Elia accorrono a ricevere Adamo e i santi in Paradiso, dove è anche presente uno dei due ladri crocifissi insieme a Gesù, quello buono.

Da questo veloce riassunto emergono delle chiare differenze tra l'Omelia e la grande famiglia della versione latina A. Il primo testo è tutto incentrato sul dialogo tra il Diavolo e Ade, essendo escluse le testimonianze di qualsiasi altro personaggio. Inoltre, sembra esservi una forte insistenza sui motivi antiebraici, mentre nella versione latina si ha la sensazione che l'autore giri intorno all'idea di testimonianza e di credibilità quindi dei fatti raccontati. Infatti nelle versioni latine si registra la comparsa, accanto agli Ebrei cattivi, degli Ebrei buoni come lo stesso Nicodemo. Il contenuto antiebraico delle versioni più antiche volgerà verso una più equilibrata riflessione sulle contraddizioni emerse tra gli Ebrei a proposito del Cristo (5-9)²⁰⁴.

Tra queste due versioni quella più antica mostra punti in contatto con la scena raffigurata sulle colonne del ciborio. Da una parte risulta degno di nota il fatto che tutti i miracoli elencati dal Diavolo nell'Omelia dello Pseudo Eusebio sono raffigurati tra la colonna B e C. Un altro ingrediente in comune tra questa versione e il monumento marciano è che nell'episodio dell'Ingresso del Cristo agli Inferi non è lui che calpesta la testa di Ade e del Diavolo, ma il personaggio maschile al suo cospetto, che sia Adamo o un santo. Come vedremo nella scheda relativa alla Discesa (D.VII.1), vi saranno pochissimi altri casi di tale iconografia in cui è presente questo particolare.

La Discesa agli Inferi è un motivo che compare in un altro testo apocrifo: il Vangelo di Bartolomeo²⁰⁵, probabilmente redatto in greco tra il II e la fine del IV secolo. Il testo, composto in forma di dialogo tra il Cristo e gli Apostoli, ha come protagonista l'apostolo Bartolomeo, raffigurato come il prediletto. Nel primo capitolo egli domanda al Cristo cosa è successo nel tempo trascorso tra la Crocifissione e la Resurrezione. La narrazione prosegue in prima persona, perché è il Cristo che racconta quanto accaduto e riferisce il dialogo fra Ade e il Diavolo, che pure qui ha uno spazio più rilevante che nel Vangelo di Nicodemo. Abbiamo un'ulteriore traccia della diffusione di questo dialogo nelle parole di Clemente di Alessandria che cita una "scrittura" non meglio identificata:

“Perché il Signore ha anche annunciato la buona novella a quelli che sono nell'Ade, come dice la Scrittura: “L'Ade dice alla Perdizione: ‘Non abbiamo visto il suo aspetto, ma abbiamo sentito la sua voce’”²⁰⁶.

A differenza della nostra Omelia e come nel caso del Vangelo di Nicodemo, compare qui – ed ha un ruolo da protagonista – la figura di Adamo che viene liberato dall'Inferno.

Il Vangelo di Nicodemo fu condannato ufficialmente nell'ambito della Controriforma, in

²⁰⁴ DAGUET-GAGEY 2005, pp. 9-34, a p. 32.

²⁰⁵ Vedi KAESTLI - CHERIX 1993.

²⁰⁶ *Stromates* VI, 45 in KAESTLI - CHERIX 1993, p. 65.

quanto fu inserito nell'Indice di Lovanio del 1558, nell'Indice di Trento del 1564 e in quello di Liegi del 1569²⁰⁷.

Homerocentones I redazione (I HC)		Traduzione di SCHEMBRA 2004, pp. 65 e 67
Libro	Verso	<i>Sulla morte di Gesù</i>
Il. 16:855	1940	Mentre diceva così, l'avvolse la morte
Il. 16:856		e la sua anima, volata via dalle membra, andò nella casa dell'Ade
Il. 8:14		assai lontano, dove sotto la terra profondissimo è l'abisso
Od. 11:567		per vedere le anime degli altri defunti,
Il. 8:15		dove ci sono le porte di ferro e la soglia di bronzo.
Il. 13:124	1945	Con forza egli sfondò le porte e il lungo chiavistello;
Il. 16:641		ed essi facevano sempre ressa attorno al morto, come quando le mosche
Il. 16:642		ronzano nella stalla sui secchi pieni di latte,
Il. 16:643		nella stagione primaverile, quando il latte inonda i recipienti. [...]
Il. 20:61	1995	Tremò sottoterra il signore dei morti, Ade,
Il. 20:62/3:214		e in preda al terrore balzò dal suo trono e assai acutamente gridava:
Il. 1:149/24:446		"Ahimè, rapidamente aprì le porte e rimosse il chiavistello!"
Od. 9:51		Giunsero poi, come in primavera spuntano foglie e fiori,
Od. 11:37		dall'Erebo le anime dei morti defunti,
Od. 11:388/ Il. 4:211	2000	addolorate; attorno a lui s'erano radunate quante erano le migliori.
Il. 8:227		Ed egli, gridando ai morti, urlò con voce tonante:
Od. 6:261		"Presto, venite! Io vi indicherò la strada,
Od. 6:293		dov'è il recinto del padre mio e il giardino fiorito".
Il. 13:833		Dopo aver detto così, si mise alla loro guida, e quelli seguivano.
Od. 8:328	2005	Così qualcuno, guardando il proprio vicino, diceva:
Od. 16:346		"Miei cari, certamente una grande impresa fu compiuta audacemente,
Od. 20:113		davvero forte tuonò dal cielo stellato,
Il. 12:242		lui che su tutti i mortali e gli immortali comanda,
Od. 23:31		per punire le colpe di quegli uomini insolenti,
Od. 24:326	2010	vendicando l'oltraggio doloroso e le azioni malvagie.
Od. 8:544		Queste cose sono state fatte per un venerabile straniero".
Il. 8:485		E la luminosa luce del sole, che tutto vede e tutto ascolta,
Il. 8:486		traendo la nera notte sulla terra che produce il grano.
Il. 3:277		Ed ecco il sole, che tutto vede e tutto ascolta,
Il. 14:345	2015	la cui luce è assai sfolgorante a vedersi,
Od. 20:357		è sparito dal cielo, si è diffusa una tenebra ostile.
Il. 8:130		E allora fu la rovina e accadde l'irrimediabile.
		<i>Gesù è posto nel sepolcro</i>

²⁰⁷ GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, p. 47.

- [...]
- Il. 20:61 2115 Tremò sotto terra il signore dei morti, Ade
 Il. 3:35 quindi indietreggiò, il pallore gli ricoprì le guance,
 Il. 17:695 per lungo tempo lo colse incapacità di parlare, e i suoi occhi
 Il. 17:696 si riempirono di lacrime, la sua voce possente gli mancò,
 Od. 16:179 volse altrove lo sguardo temendo che fosse Dio.
 Od. 5:458 2120 Ma quando riprese fiato e l'animo gli si radunò in petto,
 Od:
 5:96/24:350 allora rispondendo gli disse:
 Od. 6:149 "Ti imploro, o Signore; sei Dio o un mortale?
 Il. 1:514 Promettimi (di dire) la verità e fammi un cenno col capo,
 Il. 1:515 oppure dimmi di no, poiché certo paura non hai, affinché io lo sappia bene
 Od. 6:150 2125 Se tu sei Dio, che abita il vasto cielo,
 Od. 6:154 tre volte beati allora tuo padre e la veneranda madre;
 Il. 6:142 se invece sei uno dei mortali, che si cibano del frutto della terra,
 Il. 22:338 ti supplico, per la tua vita, per le tue ginocchia, per i tuoi genitori,
 Il. 6:265 non mi privare di forza le membra, che io non mi scordi del mio vigore
 Il. 19:217 2130 Tu sei più forte di me e più potente non certo di poco,
 Il. 22:18 e ora grande gloria mi togliesti, e costoro salvasti
 Il. 22:19 con facilità, poiché non temesti castigo futuro.
 Il. 22:20 Io certo mi prenderei vendetta di te, se solo ne avessi la forza.
 Od. 2:63 Azioni non più tollerabili sono state compiute, e non certo in bel modo
 Od. 2:64 2135 è andata distrutta la mia casa; vergognatevi anche voi,
 Od. 2:65 e abbiate pudore degli altri, dei vicini.
 Od. 24:93 E così tu, pur essendo morto, non perdesti il tuo nome, ma sempre
 Od. 24:94 tra tutti gli uomini avrai nobilissima gloria.
 Il. 23:594 Fammi tuo prigioniero! Te ne sarò riconoscente per sempre.
 Od. 11:489 2140 Vorrei lavorare da salariato come bracciante alle dipendenze di un altro,
 Il. 18:363 che sia mortale e non conosce tanti pensieri,
 Od. 11:491 piuttosto che regnare tra tutti i morti defunti;
 Il. 23:594 lo vorrei, o figlio di Dio, piuttosto che per sempre a te,
 Il. 9:498 di cui certamente maggiore è la virtù, l'onore e il vigore,
 Il. 23:595 2145 io cada dal cuore e sia peccatore verso le divinità".
 Il. 21:97/20:61 Così gli disse Ade, il signore dei morti,
 Il. 21:98 supplicandolo con le parole, ma udì voce spietata:
 Il. 9:309 "La risposta bisogna pronunciarla apertamente,
 Il. 9:310 come io eserciterò il mio potere e come ciò avrà compimento.
 Il. 16:441 2150 Un uomo mortale, da tempo assegnato al destino,
 Il. 9:366/2:136 e donne dalla bella cintura e figli infanti
 Il. 16:442 voglio liberare dalla morte crudele.
 Il. 20:196 Sei annientato! Ti ordino di ritirarti
 Il. 20:197 e di andare tra la folla (dei demoni), e di non starmi davanti.

Il. 1:562	2155	Ugualmente nulla potrai fare, ma lontano dal cuore
Il. 1:563		mi sarai sempre più; e ciò sarà peggio per te”.
Il. 20:340		Avendo detto così, dopo avergli spiegato ogni cosa, lo lasciò
Il. 6:137		atterrito; violento tremore lo prendeva alla minaccia di quell'uomo.

La presenza sulla colonna D di scene collegabili all'apocrifo Vangelo di Nicodemo, redatto nel XII secolo, è servita come *terminus post quem* per i sostenitori della datazione medievale delle colonne del ciborio. Tuttavia lo studio dell'apocrifo latino ha rivelato che le storie che ne sono la base circolavano già tra il III e il IV secolo in ambito orientale. In particolare la Discesa agli Inferi, che ricalca il modello della Discesa di Ulisse come ben dimostra l'*Homerocentone* di Eudocia, non trova confronti nell'arte prima del VII secolo. Grazie però all'attestata diffusione di questo episodio anche in ambito religioso come dimostra l'Omelia delle Pseudo Eusebio si può ipotizzare che siano esistite raffigurazioni precedenti. Infatti la Discesa agli Inferi sulla colonna D non presenta ancora l'iconografia tipicamente bizantina (vedi scheda D.VII.1). L'analisi incrociata di *tituli* e delle fonti ha ad ogni modo rivelato che l'autore dei primi non è riuscito a identificare la scena delle Insegne che si piegano al cospetto del Cristo.

Nelle schede relative ad ogni scena raffigurata sarà possibile avvicinare ancor di più lo sguardo su quest'opera e osservare nel dettaglio il rapporto tra i *tituli* e le immagini e il rapporto di ogni scena con l'arte medievale e tardoantica. Lo scopo è da un lato quello di verificare caso per caso le ipotesi di provenienza e datazione messe in campo, dall'altro osservare il rapporto testo/immagine.

Conclusioni

La prima considerazione alla fine di questo percorso è che le colonne del ciborio sfuggono alle categorie prestabilite sia nella forma che nel contenuto. Se infatti esse non trovano confronti tipologici con altre opere d'arte – non è giunto fino a noi un altro gruppo di quattro colonne interamente istoriate –, è anche vero che nessun altro ciclo scolpito presenta un sì vasto repertorio cristologico e mariano. La loro condizione di *hapax* ha quindi aperto le porte alle più svariate ipotesi sulla provenienza, sulla datazione e sulle interpretazioni delle scene raffigurate, in un grande sforzo collettivo che per secoli ha inteso restituire almeno in parte il loro significato.

Tuttavia buona parte della critica ha scelto di non considerare le colonne del ciborio nella loro unitarietà, tralasciando di volta in volta l'analisi delle iscrizioni, del contesto o semplicemente della totalità delle scene. Se però l'opera d'arte è, come afferma Cesare Brandi, il risultato sia della sua creazione che delle vicende che vi si sono riversate nel secolo fino al presente¹, un'opera stratificata come sono queste colonne deve necessariamente essere analizzata nelle sue fasi e componenti principali. La datazione dunque non può essere fissata a una sola fase iniziale ma deve tenere conto dell'insieme delle trasformazioni. Ho perciò qui cercato di ricostruire criticamente gli interventi che hanno interessato l'oggetto che vediamo oggi e che restituiscono un quadro assai complesso delle trasformazioni delle colonne del ciborio.

La natura composita dell'insieme è rivelata fin dalla sua conformazione materica, come l'analisi di laboratorio eseguita da Lorenzo Lazzarini (2015) ha dimostrato attraverso la messa in luce dell'impiego di due marmi diversi per la realizzazione delle colonne, provenienti uno da Atene e l'altro da Afyon (in Anatolia). La fase della realizzazione scultorea delle scene, quella di scrittura dei *tituli* e quella collocazione delle colonne nell'attuale ciborio, rappresentano i tre momenti principali della storia di quest'opera. Ma oltre a questi momenti accertabili ve ne dovettero essere altri intermedi non ricostruibili allo stato attuale delle nostre conoscenze, cioè probabilmente una o due collocazioni diverse nello stesso presbiterio di San Marco. L'analisi congiunta delle prime due, scultura e iscrizioni, seppure eseguite in fasi di lavoro distanti di secoli, si ascrive entro i confini di un approccio di indagine che considera la multimodalità, in questo caso nella combinazione di immagini e testo, come proprietà tipica dell'arte medioevale e delle sue modalità di fruizione.

¹C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino 1963, ed. cons. 2000, p. 4.

L'esame della cospicua fortuna critica ha rivelato due ipotesi principali intorno alla datazione delle parti scolpite, quella di una realizzazione in età tardoantica e quella in età basso medievale. I sostenitori di questa seconda ipotesi hanno avanzato tre argomentazioni principali nel corso del tempo. La prima e più antica espressa per primo da Zanetti (1758) è l'idea che le immagini siano state scolpite contemporaneamente alle iscrizioni, cioè nel XII secolo, come dimostrerebbero le caratteristiche epigrafiche. La seconda linea argomentativa, elaborata intorno agli anni Quaranta del Novecento a partire da Weigand (1940) e proseguita da Lucchesi Palli (1942) e Demus (1953, 1955 e 1960), si basa principalmente sul confronto stilistico con due opere conservate a San Marco, la tomba del Doge Morosini († 1253) nell'atrio Nord della basilica, e l'architrave della Porta di Sant'Alipio, erroneamente ritenute duecentesche, e finisce per spostare quindi la datazione delle colonne agli anni intorno alla metà del Duecento. Lucchesi Palli ha inoltre arricchito l'ipotesi duecentesca di una serie di confronti iconografici e compositivi. Sulla base di queste due opere, fra le altre, Demus (1953; 1955; 1960; 1966) costruisce la teoria del Protorinascimento veneziano, già sborzata da Venturi (1901). Terza l'ipotesi della corrispondenza stilistica avanzata da Demus (1960) e poi da Polacco (1991 e 2003) e Zuliani (2015) tra gli Evangelisti sicuramente duecenteschi soprastanti il ciborio e le figure delle colonne.

Se l'unità compositiva di scene e iscrizioni veniva già contestata da Cicognara (1813) come non necessaria – cosa confermata dalle palesi discrepanze tra testo e immagine riscontrate dalla critica successiva (si veda in seguito) – è sul versante del confronto con le opere veneziane ritenute medievali che si ha una svolta decisiva. Da un lato Anti (1954) ha dimostrato l'origine tardoantica del pezzo scolpito che costituisce la parte frontale della tomba Morosini, dall'altro Gosebruch (1985) ha dato prova della datazione tardoantica anche dell'architrave della Porta di Sant'Alipio. Sono venuti così a cadere i due principali termini di confronto stilistico per provare la datazione medievale della parte scolpita delle colonne. Su questa linea Herzog (1986) ha radicalmente contestato i principi stessi del Protorinascimento, quelli cioè che pretendevano di vedere nel Medioevo veneziano una ripresa consapevole delle forme tardoantiche. Peraltro il confronto stabilito da Weigand con le due opere erroneamente attribuite alla metà del XIII secolo contraddiceva, ma senza darne argomentazione, la datazione delle iscrizioni sulle colonne appurata da tempo come risalente al XII secolo (Zanetti (1758), Cicognara (1813), Selvatico (1847 e 1852), Mothes (1859), Garrucci (1880), de Waal (1887) e Costantini (1915)). L'apporto infine di Lucchesi Palli è incappato in due gravi errori metodologici: il primo concerne le argomentazioni *e silentio* addotte dalla studiosa relativi ai confronti tardoantichi, il secondo riguardo il suo oggetto di studio, che si è limitato all'esame di una sola colonna, dando una visione se non altro parziale dell'opera.

Decisivi per una datazione tardoantica delle scene sono stati gli studi sull'iconografia dell'infanzia di Maria di Lafontaine-Dosogne (1955-1957; 1959; 1960; 1964; 1992 e 1996), nei quali la studiosa, limitandosi alla colonna A, ha attribuito le scene a un contesto orientale e tardoantico. Coerentemente a questa interpretazione Weigel (1997) ha fornito nuove argomentazioni per una datazione tardoantica a partire dall'analisi dello stato di conservazione delle colonne e dall'esame di alcune soluzioni iconografiche.

Una volta scartate le prime due argomentazioni, la tesi medievale è stata mantenuta in piedi attraverso il confronto stilistico fra le colonne e gli evangelisti duecenteschi soprastanti il

ciborio, spostando la datazione sia delle une che degli altri agli anni intorno al 1209, quando ebbe luogo il rinnovamento della Pala d'Oro (Polacco (1991 e 2003), Zuliani (2015)), anziché alla metà del secolo. I contributi di Lafontaine Dosogne, Gosebruch e Weigel sono stati peraltro ignorati ed è stato dato seguito, ancorché senza alcun nuovo apporto critico, alla ormai screditata teoria del Protorinascimento veneziano.

È dunque innegabile che l'ipotesi medievale, ma in parte anche quella tardoantica, abbia sofferto l'impatto di due impostazioni metodologiche errate, da una parte quella che ha ignorato le sedimentazioni temporali e che ha quindi considerato contemporanee iscrizioni e raffigurazioni, e dall'altra quella che ha negato l'insieme dell'opera, affidando il giudizio soltanto a campioni o ad aspetti parziali come lo stile.

Scopo di questa tesi è quello di scomporre l'insieme in tutte le sue parti, di analizzarle nelle loro peculiarità, ma solo per considerarle successivamente nella loro unitarietà e all'interno del contesto marciano.

Per raggiungere questo obiettivo sono state individuate ed analizzate tutte le trentaquattro epigrafi e le settantacinque scene. Dal punto di vista dell'analisi iconografica, arricchita da confronti con opere sia tardoantiche che medievali, nel nostro esame è emerso che una serie di scene e di dettagli di particolare rilevanza non trovano riscontro nell'arte medievale, con la sola eccezione degli esempi nelle chiese rupestri della Cappadocia databili fra IX e X secolo, bensì nell'arte tardoantica. Esempio ne sono Gioacchino che consulta il libro delle dodici tribù (A.I.2), Giutinea che dà la fascia ad Anna (A.II.1), la figura della nutrice Salomè che esibisce la sua mano ferita ai piedi del presepe nella scena della Natività (B.I.4) e i Magi somiglianti a barbari vestiti di anassidri e berretti frigi. Altre scene invece non scompaiono del tutto, lasciando in alcuni casi qualche traccia nei manoscritti mediobizantini e nelle opere di loro derivazione come i mosaici del Duomo di Monreale del XII secolo, ma sono ad ogni modo più frequenti in età tardoantica che durante il Medioevo, come per esempio la guarigione del figlio di un principe (B.VII.1); Gesù, la cananea e la figlia (B.IX.1); Gesù che guarisce il figlio di un centurione romano (C.I.1); Gesù che resuscita il figlio della vedova di Nain (C.II.1); Gesù che guarisce l'indemoniato di Gerasa (C.V.1); Gesù che resuscita la figlia di Giario (C.VI.1) e la Guarigione dell'emorroissa (C.VII.1). I dettagli come il tavolo a sigma, la posizione distesa dei commensali, gli abbigliamenti perfettamente all'antica degli inservienti, dei soldati, delle fanciulle nubili, dei sacerdoti, il particolare degli sposi incoronati nella scena delle Nozze di Cana, la forma del letto del paralitico o delle tombe nella scena della Discesa agli Inferi, sono di una tale precisione rispetto ai modelli antichi da essere difficilmente pensabili come opera di un artista medievale che tenta di imitare lo stile della tarda Antichità. Inoltre la mancata raffigurazione del corpo crocifisso del Cristo combacia con l'iconografia tardoantica in cui prima del VI secolo si preferivano raffigurazioni allegoriche come il tondo con l'agnello (iconografia questa vietata nel 692) o il *chrismon* all'incrocio dei bracci.

Anche la composizione delle scene è un segnale significativo che riconduce all'età tardoantica: dal confronto delle iconografie scelte nelle colonne con quelle medievali di stesso soggetto abbiamo potuto osservare fenomeni di dilatazione e condensazione. Sulle quattro colonne molte scene che nel Medioevo saranno quasi inesistenti sono raccontate con dovizia di dettagli, come le Nozze di Cana, Gesù che resuscita il figlio della vedova di Nain o la Resurrezione della figlia di Giario. Diverse scene che nei mosaici di San Marco sono fuse in

una sola, come per esempio la Derisione di Cristo in cui compare Pietro che taglia un orecchio a Malco, per citarne una, nelle colonne sono separate e costituiscono unità a se stanti. Questa sorta di espansione narrativa sembra essere più vicina ai modi compositivi della miniatura tardoantica che non alle composizioni dei sarcofagi a colonne, spesso confrontati nel segno dell'ipotesi tardoantica, per i quali venivano scelte poche scene ad alta carica simbolica (spesso a contenuto eucaristico o legate al concetto della resurrezione) di cui venivano selezionati i momenti iconici. La logica compositiva della parte scolpita delle colonne del ciborio sembra dunque imparentata al cosiddetto *papyrus style* teorizzato da Weitzmann (1947) a proposito dei manoscritti tardoantichi, dove le storie trovano un ampio sviluppo e dove le figure si muovono nello spazio della colonna di testo ma senza incorniciature proprio come avviene per le scene delle colonne del ciborio che fuoriescono dallo spartito architettonico.

Alcune questioni iconografiche rimangono ancora irrisolte come la corretta identificazione di almeno tre scene (B.V.3 Gesù parla con Nicodemo?; B.IX.2 Guarigione di un fanciullo epilettico? e C.IX.1 guarigione di un indemoniato?) e la conferma dell'interpretazione di altre due (C.III.1 Ambasciata di Giovanni Battista e C.VII.2 Tributo a Cesare), che non trovano stretti confronti. Rimane inoltre aperto il problema della selezione di scene cristologiche all'interno del ciclo che, sebbene riflettano un andamento piuttosto coerente, mancano di episodi fondamentali come il Battesimo o la Fuga in Egitto, mentre molta importanza è attribuita, come abbiamo visto, a episodi che in seguito saranno poco rappresentati. Da ultimo fintanto che non avremo l'identificazione precisa del luogo di culto per il quale le colonne furono scolpite non possiamo sapere quale fosse la loro funzione, anche se le dimensioni sembrano suggerire una destinazione analoga a quella di San Marco.

Venendo alle iscrizioni, la datazione al V secolo della parte scolpita porterebbe a riconoscere uno iato di almeno settecento anni. Ciò implica che non solo l'ideatore del ciclo, gli artisti e l'incisore delle iscrizioni non sono la stessa persona, ma, questione ancor più pregnante, che non erano nemmeno contemporanei. La progettazione dell'insieme, pertanto, non sarebbe stata unitaria, e dunque possiamo supporre che l'autore dei *tituli* sia stato condizionato da una materia già modellata. Il confronto delle iscrizioni con le fonti letterarie offre un quadro piuttosto complesso, poiché, se da una parte il contenuto delle immagini risulta ancorato al testo dei Vangeli e degli apocrifi, il contenuto dei *tituli* è invece saldamente vincolato alle immagini. Le epigrafi sono senz'altro il frutto di una attenta osservazione del dato visuale, poiché, come si è notato, in alcuni casi le parole scelte riflettono esattamente l'azione descritta dall'immagine ad esempio il *trahunt rete* sulla colonna C.VIII. Questo atteggiamento porta a trarre delle conclusioni sul motivo che ha spinto un qualche committente ad apporre delle iscrizioni su quattro fusti tardoantichi nel Medioevo. Si è visto che vi sono varie tipologie di *tituli* che concorrono, insieme all'immagine, alla costruzione di significato. Nel caso delle colonne marciane non si tratta quindi di testi che hanno come scopo quello di dilatare il significato dell'immagine ma, piuttosto, di definirlo. Per questo motivo si può affermare che nei punti in cui testo e immagine fanno riferimento a episodi diversi non si tratta di una 'licenza poetica' ma di veri e propri errori di interpretazione. È stato quindi qui eseguito per la prima volta un conteggio e un'analisi sistematica delle incongruenze (Tabella 2). Un'opera come le colonne del ciborio, con scene scolpite che formano un *contiuum* narrativo senza spartizioni, si presta a una serie di ambiguità, tanto più se si considera che alcune scene erano già sparite dal repertorio iconografico nel basso Medioevo.

L'esame epigrafico, che ha preso in considerazione gli aspetti paleografici (composizione di un repertorio completo di tutte le lettere e delle varianti grafiche) e linguistici (confronto con i tratti salienti del latino medievale), ha rivelato una maggiore aderenza alla cultura grafica 'romantica' (sporadicità di tratti onciali, *scriptio continua*, rarità delle decorazioni) che non a quella 'gotica', una fatto che farebbe propendere per una datazione al XII secolo. Più in generale l'insieme di questi elementi grafici e linguistici evidenzia una strategia comunicativa tipica del XII secolo che consentiva di esercitare il controllo delle immagini attraverso l'uso di testi dalla forma grafica regolare e dai caratteri linguistici convenzionali in modo da consentire, peraltro, la lettura collettiva. Inoltre una tale cronologia coinciderebbe con quella del disegno del pavimento del presbiterio di San Marco, databile allo stesso secolo, la cui l'area quadrata centrale farebbe supporre che un ciborio era previsto – se non realizzato – fin da allora.

Lo studio delle parti architettoniche dell'attuale ciborio e degli altri due cibori del transetto con i quali quello qui esaminato trova una somiglianza tale da ritenerli contemporanei, grazie principalmente al confronto con le decorazioni e con i capitelli, conduce a una datazione tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XIII secolo, e cioè agli anni coincidenti con il dogado di Ranieri Zen (1253-1268). Gli Evangelisti sul tegurio, invece, pur essendo databili ad anni non lontani, non sembrano essere nati per quella destinazione; lo dimostrano la conformazione dei loro appoggi e le fonti che indicano una sistemazione in quel luogo intorno ai primi anni del XVII secolo.

Ho inoltre eseguito un esame dell'evoluzione e della diffusione dei testi apocrifi collegati con le raffigurazioni e con le iscrizioni dei quattro fusti. Questo studio ha evidenziato il ricorso al *Protovangelo* di Giacomo, la versione tardoantica greca, per quanto riguarda le raffigurazioni della colonna A; i *tituli* relativi invece sembrano in gran parte essere stati ideati *ex novo*, anche se due di essi sono ispirati dal *Liber de Nativitatis Mariae*, una versione latina carolingia delle storie dell'infanzia di Maria. La disamina di un altro testo medievale conosciuto come il Vangelo di Nicodemo a cui sembravano connesse due scene della colonna D, le insegne che si piegano al cospetto di Cristo e la Discesa agli Inferi, ha messo in rilievo vari precedenti tardoantichi orientali che sembrano meglio combaciare con l'iconografia della colonna.

Le argomentazioni fin qui riportate consentono di affermare che le colonne del ciborio sono state scolpite nel V secolo e dotate di epigrafi esplicative nel XII. Tra quella parte della critica che ha accolto la datazione tardoantica per la parte scolpita sono però stati fatti tre tentativi di individuazione di un luogo preciso di origine: Santa Maria Formosa di Pola, la chiesa dell'Anastasis di Costantinopoli e Alessandria.

La prima ipotesi avanzata da Cantù (1858) e da Venturi (1901) pecca nella mancanza di confronti stilistici di pari qualità rispetto alle colonne del ciborio, oltre al fatto che la fonte dell'inizio del XVII secolo citata da entrambi, e che riporta la notizia dell'asportazione di colonne per San Marco, dichiara esplicitamente di riferirsi alle colonne per il ciborio del Sacramento nel transetto Sud della basilica. Inoltre l'affidamento a una fonte seicentesca di taglio letterario su un evento avvenuto più di trecento anni prima pone dei problemi di tipo metodologico. Qualcosa di analogo si può dire sull'ipotesi di provenienza formulata Weigel (1997, 2019) e cioè dalla chiesa dell'Anastasis, ipotesi che trae spunto dalla Cronaca Barbaro redatta nel XVI secolo in cui vi è una notizia, non priva di ambiguità, che parla

di colonne asportate da quella chiesa di Costantinopoli – ma non di colonne istoriate – destinate, forse, al ciborio dell'altare del capitello nella parete Nord della navata centrale (Brenk 1999). L'obiezione sulla fonte cinquecentesca impiegata da Weigel non esclude però l'origine costantinopolitana né da questo né da un altro contesto delle colonne dell'altare del capitello, oltre che ovviamente di quello di cui ci occupiamo.

Infine resta aperta l'ipotesi alessandrina suggerita da Strzygowski (1898) e Haseloff (1898), che si basa sul confronto stilistico tra le colonne e l'architrave di Al-moallaqa conservato nel Museo Copto di Alessandria e le scene del *Codex Purpureus Rossanensis* secondo alcuni eseguito in Egitto. A questi confronti si sono in seguito aggiunti quelli di Bettini (1944), il quale riconosce delle affinità con il sarcofago in porfido di Elena dei Musei Vaticani, ritenuto da qualcuno di lavorazione egiziana. Ulteriori somiglianze stilistiche si possono rintracciare nelle opere eburnee di piccolo taglio come le pissidi che spesso, anche se non con sicurezza, sono state assegnate all'Egitto. Oltre a questi indizi di tipo stilistico ne sussistono altri di tipo storico, come la continuativa presenza dei Veneziani fin dall'XI secolo ad Alessandria, dove possedevano la chiesa dedicata alla Vergine – ricordiamo che una delle colonne è interamente dedicata alle storie di Maria –, e il fatto che nel concilio di Efeso (431) fu proprio questa città a sostenere con forza il titolo di *theotokos* della Vergine e il suo ruolo fondamentale nella storia della Salvezza. È peraltro significativo che i due apocrifi impiegati per la narrazione delle colonne del ciborio siano da ricondurre all'ambiente alessandrino.

Tuttavia la mancanza di scavi sistematici ad Alessandria da una parte e la grande intensità degli scambi tra i vari centri del Mediterraneo orientale in età tardoantica dall'altra, rendono impossibile un'assegnazione a un posto specifico sulla sola base di confronti stilistici o di indizi storici. Rimane pertanto aperto a indagini future il preciso contesto dal quale sono state strappate le quattro colonne del ciborio.

In conclusione ho constatato le importanti trasformazioni di cui sono stati oggetto quattro fusti marmorei, che prima sono stati scolpiti e inseriti probabilmente nel ciborio di una chiesa orientale e poi portati a San Marco. Il deliberato reimpiego nel punto nevralgico della basilica marciana, prossimo al corpo dell'Evangelista patrono della città, testimonia innanzitutto il valore attribuito alle quattro colonne al momento del loro posizionamento.

L'analisi comparata di testo e immagini ha evidenziato numerose discrepanze dovute all'incomprensione dei soggetti raffigurati. Preme però sottolineare che questa difficoltà interpretativa non è stata superata attraverso la rilavorazione del materiale o attraverso l'obliterazione delle scene laddove risultavano inintelligibili o di incerta lettura, ma mediante la parola, convogliata dalle iscrizioni. L'esame delle numerose mutazioni nel corso dei secoli del contesto immediatamente adiacente alle colonne, testimonianza di come lo spazio sia stato interpretato lungo il tempo, fa risaltare la sostanziale immutabilità, dopo l'apposizione delle epigrafi, delle colonne giunte come sono inalterate fino ai giorni nostri, nonostante i profondi cambiamenti teologici e liturgici avvenuti nel corso del tempo.

Ho dunque provato a rendere la misura della complessità e allo stesso tempo della straordinarietà di un'opera che durante il suo viaggio nel tempo e nello spazio ha raccolto e convogliato il pensiero ma anche il sentimento religioso di due aree, Venezia e l'Oriente, e due tempi, il Medioevo e la tarda Antichità.

Schede

Colonna A

A.I.1

Titulus: + *Ysachar pontifex despexit Ioachim et munera eius spreuit*

Varianti: (manca *spreuit*: STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZATTA 1761, p. 20; PASINI 1888, p. 176),

Traduzione: + Il pontefice Isacar disdegna Gioacchino e disprezza i suoi doni

Soggetto iconografico: Le offerte di Gioacchino rifiutate

Fonte letteraria per la raffigurazione:

Protovangelo di Giacomo 1:1-2; Vangelo dello *Pseudo Matteo* 2:1; *Liber de Nativitate* 2:1-3

Zona o zone che occupa: Zona I

Quantità di nicchiette: 5

Descrizione:

Due personaggi maschili tunicati indicano con la destra il sacerdote che siede dentro la nicchietta contigua; probabilmente si tratta dei “fedeli di Israele” recatisi al Tempio il Giorno del Signore, così come tramandato dal *Protovangelo* di Giacomo. Il sommo sacerdote è vestito di tunica e lacerna fermata al petto con una fibbia, ed ha un copricapo simile ad una tiara. Con la mano destra agita un incensiere, nella sinistra reca una pisside forse contenenti gli incensi; è seduto davanti ad un altare coperto di un paliotto tessile. Al lato destro del sacerdote compare un uomo che Gabelentz e Weigel interpretano come un levita. Egli è rivolto verso destra e sembra parlare con Gioacchino, il quale è riconoscibile per la sua corta barba e i suoi capelli ricci e perché è vestito di tunica e *pallium*. Dietro di lui due servitori vestiti di tunica corta portano due agnelli, uno lo reca in braccio, mentre l'altro animale è a terra. Il secondo servitore ha il braccio sinistro mutilo.

Commento critico:

La scena raffigura il primo capitolo del *Protovangelo* di Giacomo in cui si tramanda la storia del rifiuto delle offerte di Gioacchino da parte di un personaggio di nome Ruben a causa del fatto che egli è l'unico membro del popolo di Israele a non avere discendenza. L'episodio del rifiuto delle offerte, sebbene sia narrato anche dallo *Pseudo Matteo*, parrebbe essere raffigurato sulle colonne secondo la versione del *Protovangelo* di Giacomo. Vediamo infatti che i servitori reggono due agnelli e non uno, giacché, secondo lo stesso *Protovangelo*, Gioacchino era un uomo ricco e devoto, solito a fare offerte doppie, secondo l'uso, già attestato nell'Antico Testamento, di destinare una parte dell'offerta alla carità e l'altra ai sacrifici espiatori¹. Il particolare dell'offerta doppia è presente nello *Pseudo Matteo*, ma nel momento iniziale del racconto, in cui viene introdotto Gioacchino descritto come uomo generoso (1:1) e ritorna nello stesso modo nel *Liber de Nativitate*, dove Gioacchino e Anna non sono più ricchi, come nel *Protovangelo*, ma conducono una vita semplice (1:3) e, ciononostante, dividono i loro beni

¹ STRYCKER 1961, p. 65 nota 2.

in tre parti: una per i poveri, una per il Tempio e una per loro stessi (1:4). È importante notare che Anna è assente dalla scena a differenza di quanto avviene in epoca posticonoclastica, quando è sempre raffigurata a fianco di suo marito, come conseguenza della contaminazione di questa iconografia con quella della Presentazione al Tempio². Hans von der Gabelentz osserva che la forma del mantello del levita è tipicamente antica³.

Confronti

L'unico confronto compositivo/iconografico possibile di questa scena con un'opera veneziana è con uno dei mosaici della parete Ovest del transetto Sud della basilica di San Marco, appartenente al ciclo dedicato alla Vergine, eseguito nel 1690 da Domenico Cigola o Domenico Caenazzo⁴ su cartone di Giovan Battista Fiumani, in cui è raffigurata la scena delle offerte rifiutate, dove compare anche Anna. L'iscrizione che corredeva la scena prima del rifacimento tardobarocco recitava "Hic spernit dantes, steriles redeunt lacrymantes"⁵, mentre ora si legge "Haec parit, haec nutrit, hic suscipit, haec benedicit", che è la stessa iscrizione che correda la scena della Natività della Vergine⁶. Tuttavia, l'attuale mosaico, forse ispirato a quello medievale che andò a sostituire⁷, raffigura soltanto il Rifiuto delle offerte e non il Ritorno di Anna e Gioacchino (vedi scheda A.I.2 per la questione del mosaico moderno).

Troviamo Zaccaria che agita un incensiere, abbigliato in identica foggia rispetto al sacerdote Isachar della colonna A in un frammento di ampolla proveniente dalla Terra Santa, conservato al monastero di San Colombano di Bobbio, databile al VII secolo⁸. Per ciò che riguarda il mondo bizantino un confronto iconografico dell'intera scena è possibile con la prima pittura murale della serie dedicata alle storie di Maria della chiesa rupestre cappadoce di Kizil Çukur, databile tra IX e X secolo⁹. Nella raffigurazione della scena vediamo il sommo sacerdote, con le mani protese in avanti e il volto girato verso lo spettatore, che rifiuta le offerte di Gioacchino e una figura lacunosa a destra, di cui possono scorgersi soltanto le mani

² LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 345.

³ LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 345.

⁴ I mosaici recano la sigla D. C. F. 1690 riferibile a entrambi i mosaicisti anche se Demus li ritiene opera del Cigola. Cfr. SACCARDO 1896, p. 279 e DEMUS 1984, I: *Text*, p. 127.

⁵ Cfr. STRINGA 1604, p.45; SACCARDO 1896, p. 279; DEMUS 1984, I, p. 127; DA VILLA URBANI 1996, p. 335 e LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 359.

⁶ DEMUS 1984, I: *Text*, p. 127-128, fig. 48.

⁷ Secondo Jacqueline Lafontaine-Dosogne quello medievale era un ciclo ispirato a un'edizione miniata del *Protovangelo* della metà dell'XI o alla prima del XII ed eseguito alla fine del XII secolo, ma sospetto che la fonte fosse invece qualche versione latina. Lafontaine-Dosogne 1996, p. 358.

⁸ GRABAR 1958, pp. 43-44 (n° 20).

⁹ THIERRY 2002, pp. 122-123, 128-130 e cat. 14. Secondo la studiosa il ciclo sarebbe in realtà databile al VI secolo anche a causa del fatto che riflette la versione più antica del *Protovangelo* di Giacomo. Negli affreschi sono raffigurati tredici episodi paragonabili a quelli della colonna A: 1- Le offerte rifiutate; 2- Annunciazione a Gioacchino mentre legge il libro delle dodici tribù; 3- L'affronto ad Anna; 4- Annunciazione ad Anna; 5- Incontro di Anna e Gioacchino; 6- Il parto di Anna; 7- Presentazione di Maria ad Anna ancora nel letto; 8- I primi passi di Maria; 9- Maria condotta al Tempio; 10- Maria presentata al sommo sacerdote; 11- Maria sull'altare; 12- Maria nutrita da un angelo e 13- Il consiglio dei sacerdoti. THIERRY, THIERRY (1958, pp. 145-146) e poi LAFONTAINE-DOSOGNE (1987² pp. 331-332) avevano ritenuto questo ciclo di eseguito tra il IX e il X secolo, mentre per JOLIVET-LÉVY 1991 (pp. 49-50) la datazione si aggirerebbe tra il VII e il IX secolo. In un successivo intervento JOLIVET-LÉVY 2015, (vol. I, p. 151) sposta con decisione la datazione al IX secolo.

velate¹⁰. In un'altra chiesa cappadoce, la Derebağ Kilise di Avçılar a Göreme, databile tra IX e X secolo e forse eseguita dalla stessa bottega di quella attiva nella Kizil Çukur, è raffigurata la scena delle offerte rifiutate: Ruben ha la barba e i capelli bianchi, davanti a lui vi sono Anna e Gioacchino che pongono le offerte¹¹.

Nell'icona argentea della Madonna *glycophilousa* conservata al monastero di Zarzma, nel Sud-Ovest della Georgia, databile al primo quarto dell'XII secolo¹², il sommo sacerdote compare all'interno di un ciborio recintato mentre con le mani in avanti rifiuta le offerte portate da Anna e Gioacchino. Anche nelle miniature delle Omelie del monaco Giacomo Kokkinobaphos, opera bizantina del secondo quarto del XII secolo, la scena coinvolge entrambi i coniugi¹³. Nella raffigurazione dei volumi di Giacomo la scena ha un maggiore sviluppo, giacché la sua fonte di ispirazione non è soltanto il testo del *Protovangelo* ma anche il testo dell'Omelia stessa, più ricca di dettagli narrativi¹⁴. Anche qui come nella colonna del ciborio le offerte di Gioacchino (e di Anna) sono doppie.

Con la dinastia paleologa, a partire dalla riconquista di Costantinopoli nel 1261, il tema delle Offerte rifiutate si moltiplica esponenzialmente sia negli affreschi delle chiese di Macedonia e Serbia, dove già in precedenza viene eseguita la maggior quantità di cicli dedicati alla Vergine (San Clemente a Ocrida, Studenica, Bela Crkva di Karan, Staro Nagorično, Gračanica, Dečani, Zaum) sia a Costantinopoli nella chiesa di San Salvatore in Chora¹⁵.

Per quel che riguarda l'Occidente invece, la scena è raffigurata per la prima volta nel fregio

¹⁰ THIERRY, THIERRY 1958, pp. 118-120 e JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 151.

¹¹ JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, pp. 121-124. Il ciclo, molto danneggiato, è ricostruibile grazie alle iscrizioni superstiti: 1- Le offerte rifiutate; 2- Gioacchino consulta il libro delle dodici tribù; 3- Annunciazione a Gioacchino; 4- L'affronto ad Anna; 5- Anna prega sotto il nido di passeri e Annunciazione; 6- Incontro di Anna e Gioacchino; 7- Il parto di Anna; 8- Presentazione di Maria ad Anna ancora nel letto; 9- I primi passi di Maria; 10- Presentazione di Maria al Tempio

¹² Cfr. BENTCHEV 1995, p. 243.

¹³ Ms. Vat. graec. 1162, fol. 8 v e Par. graec. 1208, fol. 11v. Le Omelie di Giacomo, proveniente da Kokkinobaphos, un monastero della Bitinia, sono state tramandate da due manoscritti miniati conservati l'uno nella Città del Vaticano e l'altro a Parigi. L'attività del monaco è probabilmente collegata alla famiglia imperiale bizantina, in particolare alla figura di Irene, cognata dell'imperatore Manuele Comneno, un fatto che spiegherebbe la straordinaria qualità dei due manoscritti. Il contenuto delle Omelie è fortemente ispirato, seppur non ne costituisce una pedissequa trascrizione, al *Protovangelo* di Giacomo. La critica, infatti, ritiene che il ciclo dell'infanzia di Maria ivi raffigurato costituisca la testimonianza artistica più antica di queste storie. L'analisi complessiva più recente dei due manoscritti è offerta dalla tesi di dottorato di LINARDOU 2004 e nel riassunto della stessa LINARDOU 2007, pp. 384-407. Per un'analisi del significato dell'iconografia mariana dell'opera in chiave socio-culturale vedi EVANGELATOU 2014, pp. 241-224.

¹⁴ Cfr. LINARDOU 2004, pp. 24-28.

¹⁵ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 64.

capitellare del Portale Reale della cattedrale di Chartres databile intorno al 1145-1155¹⁶. Qui vediamo soltanto tre personaggi: a destra il sacerdote in piedi abbigliato come gli altri, oggi privo di testa, e Gioacchino e Anna che portano delle offerte, ovvero un paio di colombe e un agnello, in una sorta di contaminazione con l'iconografia delle offerte al momento della Presentazione al Tempio. La presenza di questa ed altre scene di ascendenza orientale hanno fatto ipotizzare Adelheid Heimann il ricorso a un codice miniato bizantino del tipo delle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos, anche se lo stile rimane prettamente occidentale¹⁷.

Un'altra testimonianza di questa scena è ravvisabile nelle pitture murali della parete nord della chiesa di Notre-Dame di Vieux-Pouzauges nella Vandea, però oggi è molto danneggiata. Nel 1957 Louis Réau datava questi affreschi al XII secolo¹⁸, ma nel contributo di Christian Davy del 1996 la datazione veniva spostata alla prima metà del XIII secolo¹⁹, ovvero una data che meglio si coniuga con il *revival* delle storie di Maria e dei suoi genitori a partire dalla metà del XIII secolo grazie ai testi di ambito domenicano come la *Legenda Aurea*²⁰. Forse non è casuale, dato il rapporto tra la Francia occidentale e l'Inghilterra sotto la dominazione plantageneta, ritrovare cinque scene della vita dei genitori di Maria, tra cui le offerte di Gioacchino rifiutate, nel Libro d'Ore della British Library (Add. Ms. 49999 fol. 1v) firmato da William de Brailes, realizzato intorno al 1240, dove vediamo Gioacchino, alle cui spalle si staglia una folla di uomini, davanti al sacerdote, che sembra essere in piedi dietro ad un altare, e che indossa un copricapo a due punte, forse una stilizzazione della mitra.

Degno di nota è il riquadro dell'angolo superiore destro della tavola eponima del Maestro di San Martino conservata nel Museo di San Matteo di Pisa, proveniente dalla chiesa di San Martino in Chinzica e realizzata durante la seconda metà del Duecento, forse tra il 1281 e il 1285²¹, ritenuta un'opera di influsso paleologo. Nel riquadro con le offerte rifiutate²²

¹⁶ Del fregio di Chartres se ne sono occupati pochi studiosi tra cui HEIMANN 1968, pp. 73-102. Il ciclo è composto dalle seguenti scene: 1- Le offerte rifiutate; 2- Gioacchino ed Anna tornano dal Tempio; 3- Annunciazione a Gioacchino raffigurato seduto col suo gregge; 4- Bacio di Anna e Gioacchino; 5- Bagno di Maria; 6- Due figure acefale parlano; 7- Anna e Maria si recano al Tempio; 8- Maria ascende i tre gradini del Tempio; 9- Maria è presentata a Giuseppe che regge la verga fiorita; 10- Giuseppe porta Maria a casa. Lo studioso pensa che la fonte alla base del ciclo sia il Protovangelo di Giacomo, ma tale idea sembra smentita da alcuni particolari come la verga fiorita di Giuseppe e l'Annuncio a Gioacchino che sembrano indicare le versioni latine delle storie dell'infanzia di Maria, in particolare il *Liber de Nativitate* dove compare per la prima volta il particolare della verga fiorita. Dal momento che le storie latine dell'infanzia della Vergine sono nate in ambito carolingio (vedi qui capitolo 5.2), sembra plausibile che siano state esse ad ispirare il ciclo di Chartres piuttosto che una improbabile copia del *Protovangelo* di Giacomo proveniente dall'Oriente e oggi perduta. Cfr. anche KATZENELLENBOGEN 1959, pp. 25-36; HALFEN 2001-2011, vol. III: *Das Königsportal* (2001), pp. 65-97.

¹⁷ HEIMANN 1968, pp. 77-78.

¹⁸ RÉAU 1955-1959, II (1957), p. 157.

¹⁹ Lo stile diverso delle due fasi della decorazione ad affresco di questa chiesa, essendo la fase delle storie della Vergine successiva – l'intonaco di questa di appoggia sull'intonaco delle altre storie – e considerazioni di tipo paleografico sono alla base di questo spostamento in avanti. DAVY 1996, pp. 98-99. Su quest'opera vedi anche THIBOUT 1950.

²⁰ Vedi qui il capitolo 5.2.

²¹ La datazione oscilla tra il sesto e l'ottavo decennio del Duecento: cfr. BEHR 1996, p. 43; cfr. anche la recensione del libro di Behr di MARTELLI 1998, pp. 77-84 e CARLETTI 2005, pp. 157-162, cat. 31. Luciano Bellosi ha identificato il maestro con il pittore pisano Ugolino di Tedice, vedi BELLOSI 1998, pp. 34-39.

²² Cfr. BEHR 1996, pp. 143-148.

Gioacchino compare con un agnello in braccio in mezzo a due gruppi: a destra i tre sacerdoti – alle cui spalle è ravvisabile una navata della chiesa – distinguibili dalla lacerna fermata al petto con una fibbia. Il sacerdote al centro agita l’incensiere con la mano destra davanti all’altare, come il sacerdote della colonna del ciborio, mentre il sommo sacerdote a destra, connotato da una barba bianca, respinge Gioacchino posando la mano destra sulla sua spalla. Sul lato destro sono raffigurati sotto un ciborio i “fedeli di Israele” menzionati sia dal *Protovangelo* che dallo *Pseudo Matteo* e dalla *Legenda Aurea*. Neanche qui come nella colonna del ciborio è presente Anna, anche se secondo Jacqueline Lafontaine-Dosogne l’assenza della donna sarebbe un tratto tipico delle raffigurazioni italiane²³. Secondo la stessa studiosa Le offerte rifiutate della tavola di Pisa e la stessa scena raffigurata nei frammentari affreschi duecenteschi della chiesa di San Giovanni in Porta Latina a Roma²⁴ sarebbero strettamente imparentati a un modello antico orientale a cui risalirebbe la raffigurazione della colonna del ciborio²⁵. Credo che più semplicemente la serie di scene del ciclo pisano sia direttamente ispirata a una versione latina delle storie dell’Infanzia di Maria, probabilmente lo *Pseudo Matteo*, poiché non vi compare alcun episodio proprio delle versioni più antiche e orientali, anche se le scene riflettono l’iconografia di opere bizantine come l’icona di Zarzma.

Le offerte di Gioacchino rifiutate sono, come abbiamo visto, un episodio poco raffigurato nell’arte occidentale, almeno prima della seconda metà del XIII secolo quando la ritroviamo nella tavola pisana del Maestro di San Martino. I rari esempi occidentali precedenti presentano alcune differenze iconografiche: nella versione abbreviata di Chartres (in cui sono presenti solo tre figure) nessun personaggio è connotato dal suo abbigliamento, mentre nel Libro d’Ore di Londra mancano i servitori con gli animali e il sacerdote ha un abbigliamento del tutto occidentale. Il tipico copricapo orientale, il mantello chiuso da una fibbia al petto e il particolare dell’incensiere, avvicinano la raffigurazione sulla colonna A alle opere bizantine o di ispirazione bizantina. Il particolare della doppia offerta rende quella di San Marco una raffigurazione letterale dell’episodio narrato dal *Protovangelo* di Giacomo, la cui diffusione, come abbiamo visto nel capitolo dedicato agli orizzonti letterari, riguardò principalmente il mondo bizantino. Dal punto di vista iconografico questa scena non offre precisi appigli per una datazione alla Tarda Antichità, ma tutti gli elementi la riportano all’area bizantina.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754; ZORZI 1888, p. 281; GABELENTZ 1903, pp. 2 e 26; COSTANTINI 1915, pp. 12-13; ZACCARINI 1933, p. 134; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, p. 62 e II, p. 63; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964¹, p. 215; LAFONTAINE-DOSOGNE 1975, p. 168; POLACCO 1987, p. 32; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 345; WEIGEL 1997, p. 265, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35

²³ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², II, p. 63.

²⁴ Cfr. WILPERT 1917, IV, tav. 259.

²⁵ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², II, p. 63.

A.I.2

Titulus: + *Ysachar pontifex despexit Ioachim et munera eius spreuit*

Traduzione: + Il pontefice Isacar disdegna Gioacchino e disprezza i suoi doni

Soggetto iconografico: Gioacchino consulta il libro delle dodici tribù

Zona o zone che occupa: Zona I

Quantità di nicchiette: 4

Descrizione: Gioacchino, riconoscibile dalla barba e dal suo abbigliamento costituito di tunica e *pallium*, rivolge gli occhi verso il cielo mentre le mani sono in gesto di preghiera, con le mani alzate. Nella nicchietta a destra Gioacchino è raffigurato seduto su una *sella plicatilis*, il cui piede ricorda una zampa di leone, mentre regge con la mano sinistra un libro che scorre con la destra. Davanti a lui Anna protende la sua mano destra mentre con la sinistra cinge una sorta di striscia di stoffa che Weigel interpreta come un manipolo per asciugarsi le lacrime²⁶. Nella seguente nicchietta, attraverso un varco a forma di porta, Gioacchino esce per ritirarsi nel deserto, rivolto a destra stendendo la sua mano destra passando davanti a una colonnetta mentre la mano sinistra rimane nascosta sotto la tunica.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo I:3-4, nello *Pseudo Matteo* e nel *Liber de Nativitate* l'episodio è assente.

Commento critico:

In questa scena vediamo Gioacchino che, addolorato dal rifiuto del Sacerdote, decide di consultare il registro delle dodici tribù per capire se effettivamente sia lui l'unico uomo a non aver generato discendenza. Questo episodio è tramandato esclusivamente dal *Protovangelo* di Giacomo, e ciò avvalorava l'idea che tutta la colonna sia ispirata a questo testo e non al *Liber de Nativitate*, una derivazione dallo *Pseudo Matteo* a cui invece si ispira il *titulus*²⁷. Costantini, che nel 1915 aveva capito che la fonte letteraria era il *Protovangelo*, nota argutamente la discordanza con il *titulus* nel quale compare il nome Issachar riferibile al sommo sacerdote, nome che compare soltanto nel Libro sulla Natività di Maria (dove non c'è traccia dell'episodio di Gioacchino che consulta il libro). Nel *Protovangelo* il nome del sacerdote non compare affatto, mentre nello *Pseudo Matteo* il suo nome diventa Ruben (personaggio che nel *Protovangelo* 1:1 è colui che rimprovera Gioacchino)²⁸. Da notare che già nel testo delle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos, interamente basate sul *Protovangelo*, l'episodio di Gioacchino che consulta il libro delle dodici tribù è assente²⁹.

Confronti

Nella basilica di San Marco troviamo raffigurata questa scena nei mosaici della parete

²⁶ Il manipolo era nell'Antichità un fazzoletto di stoffa portato nella mano sinistra che serviva per asciugarsi le lacrime o soffiarsi il naso che verso il IV secolo diventa paramento sacro. Il manipolo viene a volte designato con la parola *mappula*. Cfr. MORONI ROMANO 1840-1879, voce *Manipolo*, vol. 42 (1847), pp. 124-128 e voce *Mappula*, *ibid.*, pp. 222-223.

²⁷ Vedi qui capitolo 5.2.

²⁸ COSTANTINI 1915, p. 13. Come ribadito poi da LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 345.

²⁹ LINARDOU 2004, p. 29. Per un inquadramento dell'opera vedi qui nota 13.

ovest del transetto sud. I mosaici furono eseguiti tra il 1690 e il 1691 da Domenico Cigola o Domenico Caenazzo su cartoni di Giovanni Antonio Fumiani³⁰ e furono corredati dal *titulus* “Scripta legit docet angelus hic colit ispida silvae”, che indica tre episodi raffigurati anche sulle colonne, ovvero la consultazione del libro, l’Annunciazione ad Anna e il ritiro di Gioacchino nel deserto³¹.

Il pittore barocco ha tralasciato l’ultima delle tre scene indicate dal *titulus*, mentre le altre due le ha presentate in modo sintetico. Nel mosaico è infatti raffigurato Gioacchino che legge seduto accanto ad Anna. Secondo Demus la presenza di Anna dimostra che l’autore del mosaico del XII secolo, a cui secondo lo studioso probabilmente si è ispirato il rifacimento barocco, non aveva modelli a cui attingere – data la totale assenza del soggetto in ambito occidentale e la rara raffigurazione in ambito orientale – e abbia usato il prototipo di Gioacchino ed Anna che conversano a casa dopo il ritorno dal Tempio³². Pure nella scena raffigurata sulle colonne troviamo Anna che con la destra alzata si rivolge a Gioacchino mentre con la sinistra regge forse un manipolo. Per Jacqueline Lafontaine-Dosogne, invece, la presenza di Anna implica il ritorno di Gioacchino a casa sua in accordo con le versioni orientali del *Protovangelo* di Giacomo³³. Per la stessa studiosa la presenza di questa scena nei mosaici barocchi di San Marco si spiega solo per l’influenza di un testo orientale o per l’influenza delle colonne stesse sul precedente mosaico medievale. L’assenza dell’episodio della consultazione del libro delle dodici tribù nelle parafrasi latine del *Protovangelo* rende ancor più improbabile la raffigurazione dell’episodio nei vecchi mosaici del XII secolo. È forse più plausibile che l’episodio sia comparso in età moderna. Non bisogna però dimenticare che negli anni del rifacimento barocco, a fine del XVII secolo, il testo del *Protovangelo* era già stato tradotto in latino e diffuso attraverso la stampa. Non sembra inverosimile l’inclusione dell’episodio soltanto in età moderna, anche se questa idea si scontra con il divieto, a partire dal Seicento, di introdurre varianti iconografiche nel rifacimento dei mosaici di San Marco³⁴.

Troviamo il raro episodio di Gioacchino che consulta il libro delle dodici tribù (senza Anna) nelle decorazioni murali della chiesa rupestre di Kizil Çukur in Cappadocia, dove la scena si fuse insieme all’Annunciazione e ai pastori nel deserto e in un’altra chiesa cappadoce, la Derebağ Kilise di Avçılar a Göreme³⁵. Queste decorazioni appartengono probabilmente alla fase arcaica delle chiese rupestri della Cappadocia, ovvero tra il IX e il X secolo³⁶.

³⁰ Pittore veneziano nato nel 1643 circa, formatosi a Bologna presso il quadraturista Domenico degli Ambrogi. Realizzò a Venezia, oltre ai cartoni per i mosaici marciari, la grande tela che orna il soffitto della chiesa di San Pantalon. Morì nel 1710. Cfr. ROSSETTI 1996, pp. 143-151.

³¹ DEMUS 1984, vol. I: *Text*, p. 127-128.

³² DEMUS 1984, vol. I: *Text*, p. 128. È curioso che Demus, pur citando Jacqueline Lafontaine Dosogne, non faccia alcuna menzione della scena raffigurata sulle colonne del ciborio.

³³ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I vol., pp. 62 e 67. La studiosa si riferisce alle parafrasi siriane del testo che offrono varianti al *Protovangelo*: cfr. Wallis Budge 1899, p. 5.

³⁴ Cfr. KAESTLI 1996 p.101. Per la storia delle edizioni moderne successive vedi STRYCKER 1961, pp. 3-6.

³⁵ JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 122. Vedi qui nota 11 per la descrizione delle scene dell’intero ciclo.

³⁶ THIERRY, THIERRY 1958. pp. 105-146 e JOLIVET-LÉVY 2015, p. 151. Per le diverse datazioni attribuite alla Kizil Çukur vedi qui nota 9.

Lafontaine Dosogne ha già osservato la rarità di questa scena nelle raffigurazioni medievali, sia orientali che occidentali, essendo gli affreschi delle chiese cappadoci del IX-X secolo gli unici esemplari medievali, anteriori al XIV secolo, che riecheggiano il testo del *Protovangelo* di Giacomo, unica fonte che tramandi questo episodio. La comparsa della scena nei mosaici seicenteschi di San Marco, che costituisce un unicum, anche se il *titulus* reca le generiche parole “scripta legit”, potrebbe spiegarsi, come propone Lafontaine Dosogne, con il ricorso a una fonte bizantina o alla raffigurazione delle colonne stesse da parte dell’autore dei mosaici del XII secolo, fatto che porrebbe dei seri interrogativi sulla presenza delle colonne del ciborio a San Marco prima del XIII secolo. Un’altra spiegazione potrebbe consistere nell’inclusione della scena in età moderna a causa della diffusione in Occidente del *Protovangelo* di Giacomo, di cui si conservano nella Biblioteca Nazionale Marciana tre codici greci datati tra X e XVI (vedi qui il capitolo intitolato Il rapporto tra gli apocrifi sull’infanzia di Maria, raffigurazioni e iscrizioni). Eloquente Giovanni Meschinello interpretava questa scena come Anna e Gioacchino che leggono la profezia di Isaia, cosa che spiegherebbe la parola ‘scripta’ interpretabile come (sacra) Scrittura³⁷. Ad ogni modo, il ricorso al *Protovangelo* nelle scene della colonna A e la rarità della scena della consultazione del libro delle dodici tribù depongono a favore di una datazione tardoantica o altomedievale e di origine orientale, in quanto la conoscenza di queste scene a Venezia è poco plausibile: perfino nelle miniature delle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos, opera che conserva il più vasto ciclo di storie dell’infanzia della Vergine, la scena risulta del tutto assente³⁸.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 28; GABELENTZ 1903, p. 2 e 26; COSTANTINI 1915, pp. 12-13; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 67; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964¹, pp. 215-216; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 345; WEIGEL 1997, p. 265, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

A.II.1

Titulus: *adhortatur a(n)g(e)l(us) Ioachim et Annam p(rae)dicens eis filiam nascituram :*

Varianti: *adortatur* (ZORZI 1888, p. 281)

Traduzione: Un angelo incoraggia Gioacchino ed Anna annunciando loro la nascita di una figlia

Soggetto iconografico: Giutinea dà la fascia ad Anna

Zona o zone che occupa: Zona II

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Anna seduta su uno sgabello dalla base triarcata porge le mani verso un personaggio femminile che reca un oggetto di difficile identificazione nella sua mano sinistra, mentre alza

³⁷ MESCHINELLO 1753-1754, p. 43.

³⁸ Per un inquadramento dell’opera vedi qui nota 13.

la destra. Anna si presenta con il capo coperto mentre l'altro personaggio femminile mostra i suoi capelli. Gabelentz nota che tutte le serve che compaiono sulle colonne del ciborio sono raffigurate con il capo scoperto³⁹.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 2:2-4. Nello Pseudo-Matteo c'è traccia della serva – dopo l'annuncio dell'Angelo a Anna – ma niente rimane della storia della fascia (Pseudo-Matteo 2:4), così come questa storia viene omessa nella versione siriana⁴⁰ e nel *Liber de Nativitate*.

Commento critico:

Nel *Protovangelo* di Giacomo viene tramandata la storia di Anna e Giutinea, la serva che nel giorno del Signore incita Anna ad abbandonare il suo doppio cordoglio, causato sia dalla lontananza di Gioacchino che dal fatto di essere sterile, invitandola a indossare una fascia regale (κεφαλοδέσμιον)⁴¹ datale dalla “signora del lavoro” (ἡ κυρία τοῦ ἔργου). La richiesta della serva causa l'indignazione di Anna, provocando un diverbio tra le due donne. Giutinea esce di scena augurandosi che Anna non possa concepire, mentre Anna pare alla fine cedere all'invito di Giutinea abbandonando le sue vesti da lutto e indossando i suoi abiti nuziali. L'affronto da parte della serva di Anna si trova nelle versioni più antiche del testo apocrifo⁴² (per poi sparire del tutto già in epoca alta, come dimostra la sua assenza dalla versione siriana del *Protovangelo*), e funge, come notato da Jacqueline Lafontaine-Dosogne, da contraltare all'umiliazione di Gioacchino inferta da Ruben al Tempio⁴³. Gabelentz intende l'oggetto che reca Giutinea come un ventaglio⁴⁴ mentre Lafontaine-Dosogne vi vede nella fascia un simbolo davidico della regalità di Anna⁴⁵. L'oggetto che Giutinea ha nella sua mano ricorda i copricapi regali delle aree orientali del mondo greco-romano⁴⁶, una corona nuziale con il suo velo.

Successivamente, anche se la figura della serva non scomparirà del tutto, la sua presenza nelle raffigurazioni orientali tenderà ad essere assimilata a poco più che una comparsa⁴⁷, perdendo quindi il suo ruolo attivo nell'economia del racconto, in un processo simile a quello subito dalla levatrice incredula della Natività di Cristo.

³⁹ GABELENTZ 1903, p. 3.

⁴⁰ Cfr. WALLIS BUDGE, 1899, p. 6.

⁴¹ STRYCKER 1961, pp. 305-306 e 406-409, accorgendosi delle anomalie di questo episodio, giunge alla conclusione che in un'ipotetica versione più antica l'episodio avesse un maggiore sviluppo, per essere poi mutilato malamente, lasciando delle lacune che rendono faticosa l'interpretazione del brano. Secondo lo stesso autore il κεφαλοδέσμιον sarebbe un indumento femminile che non ha alcuna connotazione di rango. Egli cita l'editto sui prezzi massimi del 301, in cui vengono menzionate tre valori corrispondenti alle tre categorie di qualità di questo copricapo, il più economico dei quali è indossato dalle donne di servizio.

⁴² Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 70.

⁴³ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 69.

⁴⁴ GABELENTZ 1903, p. 3.

⁴⁵ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 69.

⁴⁶ CARTLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 41.

⁴⁷ Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², vol. I, pp. 72-73.

Confronti

Nel ciclo pittorico datato al IX o X secolo della chiesa rupestre di Kizil Çukur in Cappadocia nel timpano della cappella Nord è raffigurata Anna seduta mentre Giutinea in piedi porge davanti al suo viso la fascia⁴⁸. Nello stesso ciclo di affreschi Anna è raffigurata incinta, sostenuta da due personaggi. Indossa un ricco copricapo a forma di corona con due infule che le cadono sopra le spalle, oggetto che potrebbe essere confrontabile con quello che la serva della colonna A stringe in mano, e che Nicole Thierry ha brillantemente ricondotto all'iconografia regale partica e sassanide⁴⁹. Le stesse due scene dell'alterco con la serva e di Anna incinta ornata da un ricco copricapo la ritroviamo in un'altra chiesa rupestre cappadoce, la Derebağ Kilise di Avclar a Göreme, databile, pure essa, tra il IX e il X secolo⁵⁰. Un'altra raffigurazione del tema è quella di un avorio del VI secolo, parte di un dittico conservato nel Museo dell'Ermitage, variamente assegnato all'Egitto e alla Siria⁵¹.

Già nelle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos il particolare della fascia è scomparso, anche se il personaggio della serva è ancora presente⁵². Ritroviamo Anna sdraiata nel letto a forma di fagiolo e accompagnata da una fanciulla in piedi al bordo del letto negli affreschi del Tempio della Fortuna Virile a Roma⁵³, databili tra l'872 e l'882, con storie dell'infanzia della Vergine, ma ispirati allo *Pseudo Matteo*⁵⁴. Così anche nella scena raffigurata sulla tavola eponima del Maestro di San Martino conservata al Museo di San Matteo di Pisa Giutinea è raffigurata in un gesto che esprime chiaramente il rimprovero, anche se della fascia non rimane traccia, come d'altronde di essa non rimane traccia nella versione del testo dello *Pseudo Matteo* al quale si ispira il ciclo pisano⁵⁵. Inoltre Anna è raffigurata sdraiata su un letto anziché seduta davanti alla serva. Bisogna sottolineare che, come notato da Jacqueline Lafontaine-Dosogne (1996), le rare raffigurazioni occidentali della serva non solo non mostrano il motivo del copricapo ma sono inserite dopo l'Annunciazione, come secondo la versione dello *Pseudo-Matteo*.

Il misterioso episodio dell'alterco tra Anna e la sua serva, la cui motivazione rimane ancora da spiegare, ha avuto una breve fortuna (tutta bizantina) nelle raffigurazioni artistiche, forse a causa della sua oscurità. Invero, come abbiamo visto, il personaggio della serva sopravvive ma non il particolare del copricapo che porta in mano, oggetto direttamente collegato al *Protovangelo* di Giacomo, il cui ultimo esempio è rappresentato dagli affreschi di due chiese cappadoci che si avvalgono di iconografie preiconoclaste. Non si può spiegare se non con

⁴⁸ Cfr. THIERRY, THIERRY 1958, pp. 123-125; THIERRY 1994, II, p. 215-232 e JOLIVET-LÉVY 2015, p. 151. Per le diverse datazioni attribuite alla Kizil Çukur vedi qui nota 9.

⁴⁹ THIERRY 1996, p. 266.

⁵⁰ JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 122. Vedi qui nota 11 per la descrizione delle scene dell'intero ciclo.

⁵¹ Cfr. KESSLER 1979, pp. 510-512, catt. 459-460; THIERRY 1996, p. 265; CARLIDGE, ELLIOTT 2001, pp. 38-39.

⁵² Vat. 16r, Par. 21v. Cfr. LINARDOU 2004, pp. 31-32. Per un inquadramento dell'opera vedi qui nota 13.

⁵³ Affreschi scoperti da MUÑOZ 1925.

⁵⁴ LAFONTAINE-DOSOGNE 1955-1957, pp. 626-630; LAFONTAINE-DOSOGNE 1959, pp. 24-25; LAFONTAINE-DOSOGNE 1960, pp. 289-294 e TRIMARCHI 1978, p. 658.

⁵⁵ BEHR 1996, pp. 152-154.

una datazione alla tarda Antichità della colonna A (e quindi delle quattro colonne) la presenza di un'iconografia che si perde presto nella notte dei tempi perfino a Bisanzio, e la cui testimonianza è garantita da una manciata di opere che si trovano ai confini dell'impero, in regioni come la Cappadocia, la Siria o l'Egitto.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, pp. 281-282; GABELENTZ 1903, pp. 3 e 26-27; COSTANTINI 1915, pp. 13-14; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, pp. 69-70; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, pp. 215-216; BEHR 1996, p. 152, nota 792; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 346; THIERRY 1996, p. 264; WEIGEL 1997, p. 265-266, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, pp. 35 e 41

A.II.2

Titulus: *adhortatur a(n)g(e)l(us) Ioachim et Annam p(rae)dicens eis filiam nascituram :*

Varianti: *adortatur* (ZORZI 1888, p. 281)

Traduzione: : Un angelo incoraggia Gioacchino ed Anna annunciando loro la nascita di una figlia

Soggetto iconografico: Anna prega sotto il lauro con il nido di passeri

Zona o zone che occupa: Zona II

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Nella prima nicchietta, dopo la discussione con Giutinea, è raffigurata frontalmente Anna seduta, con le mani al petto. Nella nicchietta seguente la vediamo sempre seduta, ma stavolta di tre quarti, rivolta a destra con le mani tese in avanti davanti all'albero che occupa interamente la terza nicchietta. L'albero, che si sviluppa in una forma sinuosa, culmina in due rami fogliati divaricati che reggono un nido con due passerotti alimentati dalla madre che si è appena posata con le ali ancora aperte. Ai piedi dell'albero si sviluppano delle forme a onde che ricordano l'acqua dentro alle quali è nascosto un pesciolino.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 2:4, 3:1-3; *Pseudo Matteo* 2:2 (ma senza menzione dello stagno); *Liber de Nativitate*: episodio assente

Commento critico:

La raffigurazione di Anna sotto il nido di passeri della colonna A è una rappresentazione letterale del racconto secondo il *Protovangelo* di Giacomo, in cui si tramanda che Anna, dopo l'alterco con la sua serva Giutinea, decise di andare a passeggiare in giardino e, vedendo un albero di alloro, si sedette ai suoi piedi per supplicare il Signore di concederle un figlio:

[3, 1] Guardando fisso verso il cielo, vide, nell'alloro, un nido di passeri, e compose in se stessa una lamentazione, dicendo: "Ahimè! chi mi ha generato? qual ventre mi ha partorito? Sono infatti diventata una maledizione davanti ai figli di Israele, sono stata insultata e mi hanno scacciata con scherno dal Tempio del Signore. [2] Ahimè! a chi somiglio io mai? Non somiglio

agli uccelli del cielo, poiché anche gli uccelli del cielo sono fecondi dinanzi a te, Signore. Ahimè! a chi somiglio io mai? Non somiglio alle bestie della terra, poiché anche le bestie della terra sono feconde dinanzi a te, Signore. Ahimè! a chi somiglio io mai? [3] Non somiglio a queste acque, poiché anche queste acque sono feconde dinanzi a te, o Signore. Ahimè! a chi somiglio io mai? Non somiglio certo a questa terra, poiché anche questa terra porta i suoi frutti secondo le stagioni e ti benedice, o Signore”.

Nella colonna A vediamo infatti Anna raffigurata con le mani al petto in un gesto che potrebbe essere di pianto. In seguito Anna volge lo sguardo verso il nido di passeri, in un gesto che riflette il dolore della donna nel constatare che il mondo naturale, a differenza di lei, è fertile e rigoglioso. È da notare che nel *Protovangelo* Anna, nel suo lamento, elenca – a differenza di quanto accade nello *Pseudo Matteo* e nella versione siriana del *Protovangelo* – i tre elementi che ritiene più fortunati di lei: aria, terra e acqua raffigurati simbolicamente sulla colonna come i passeri, l’albero, le cui foglie ricordano quelle dell’alloro, e lo stagno d’acqua con un pesciolino. Si tratta dunque di particolari che aderiscono puntualmente al testo al punto di farlo diventare un *hapax* iconografico⁵⁶.

Confronti

A San Pietroburgo è conservata una tavoletta d’avorio coll’Annuncio ad Anna⁵⁷, datata al VI secolo e proveniente forse dalla Siria, dall’Egitto o dalla Palestina, che è parte di un dittico la cui altra tavoletta raffigura la discussione con Giutinea, dove Anna è raffigurata seduta su un fusto di colonna scanalata sotto un albero con frutti di pigna⁵⁸ (e non un alloro) e tre passerotti che vi svolazzano sopra⁵⁹. La fusione della scena del pianto con l’Annunciazione ad Anna non può essere imputata esclusivamente al ristretto spazio disponibile per svolgere l’intera sequenza, poiché questa versione iconografica diventerà in seguito stabile.

Nel timpano della cappella Nord di Kizil Çukur del IX-X secolo in Cappadocia, nella chiesa intitolata ad Anna e Gioacchino, si trovano resti di un dipinto che raffigura l’Annunciazione subito a fianco della raffigurazione dell’alterco tra Anna e Giutinea. In questa Annunciazione rimangono resti di un frutto di pigna che richiama lo schema abbreviato dell’avorio di San Pietroburgo⁶⁰. La stessa scena collegata all’Annunciazione la ritroviamo in un’altra chiesa cappadoce, la Derebağ Kilise di Avclar a Göreme, databile tra il IX e il X secolo⁶¹.

Nelle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos del secondo quarto del XII secolo l’Annunciazione di Anna si svolge davanti a una fontana la cui sommità ricorda una pigna⁶². Anche se non rimane traccia dei pesciolini, vediamo il nido con i tre passeri al centro della

⁵⁶ LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 346.

⁵⁷ Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 346.

⁵⁸ Essendo la pigna un simbolo di fertilità, in quanto associato al mito della dea Cibele.

⁵⁹ Cfr. KESSLER 1979, pp. 510-512, catt. 459-460 e CARLIDGE, ELLIOT 2001, pp. 38-39.

⁶⁰ THIERRY, THIERRY, 1958. pp. 123-124; JOLIVET-LÉVY 2015, p. 151. Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964, p. 70. Per le diverse datazioni attribuite alla Kizil Çukur vedi qui nota 9.

⁶¹ JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 123. Vedi qui nota 11 per la descrizione delle scene dell’intero ciclo.

⁶² Ms. Vat. Gr. 1162, f. 16v e Ms. Par. Gr. 1208, f. 21v. Cfr. LINARDOU 2004, pp. 31-32. Per un inquadramento dell’opera vedi qui nota 13.

scena. La scena dell'Annunciazione combinata all'albero è infine raffigurata in un riquadro della tavola del Maestro di San Martino.

In nessuno dei confronti citati troviamo una vera e propria raffigurazione del pianto di Anna. Fin dal VI secolo, nei pochi esempi sopravvissuti, osserviamo un resto di questa scena negli elementi che compongono l'Annunciazione ad Anna, che ha luogo in un rigoglioso giardino dove si trova spesso prima l'albero con i tre passeri e poi solo l'albero e una fontana. Si tratta di un'iconografia, quindi, che può aver subito un processo di 'sintesi'; il pianto e l'Annunciazione sono stati presto associati, non dissimile a quello di alcune iconografie della colonna D (vedi D.III.3 e D.VI.1) che dimostrano il loro carattere arcaico proprio per la minuziosa divisione di ogni momento di un determinato episodio che, durante il Medioevo, tenderà a fondersi in una sola scena. L'aderenza al *Protovangelo* ha inoltre indotto l'artista a rispettare ogni singolo particolare del testo. Si tratta di un atteggiamento difficilmente spiegabile nella Venezia del XIII secolo, dove la conoscenza e la circolazione dell'apocrifo è tutta da provare, come abbiamo visto nel capitolo relativo alle iscrizioni della colonna A, che riflettono la difficoltà interpretativa delle scene da parte di chi ha ideato i *tituli*.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, pp. 281-282; GABELENTZ 1903, pp. 3, 27 e 55-56; COSTANTINI 1915, pp. 13-14; ZACCARINI 1933, p. 134; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, pp. 69-70; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, p. 215; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 346; WEIGEL 1997, p. 265-266, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35

A.II.3

Titulus: *adhortatur a(n)g(e)l(us) Ioachim et Annam p(rae)dicens eis filiam nascituram :*

Varianti: *adortatur* (ZORZI 1888, p. 281)

Traduzione: Un angelo incoraggia Gioacchino ed Anna annunciando loro la nascita di una figlia :

Soggetto iconografico: Annunciazione ad Anna

Zona o zone che occupa: Zona II

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Anna seduta riceve con le braccia protese verso la destra l'Annuncio dell'angelo che si presenta in piedi al suo cospetto.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 4:1; Pseudo-Matteo 2:3; *Liber de Nativitate* 4:1-4

Commento critico:

La inusuale posizione seduta di Anna costituisce la logica continuazione del capitolo 2:4

del *Protovangelo*, in cui viene esplicitato che la donna esce in giardino e si siede sotto l'alloro dove alcuni istanti più tardi verrà sorpresa dall'angelo. Gli angeli vengo sempre rappresentati con la tunica e le ali lunghe, particolare quest'ultimo che secondo Costantini è attestato a partire dal V secolo⁶³.

L'Annunciazione della Vergine Maria in cui l'angelo compare sul lato destro è generalmente considerata di tipo siro-egiziano; più tardi, grazie all'influsso bizantino la Vergine dell'Annunciazione sarà raffigurata in piedi e di conseguenza anche Anna⁶⁴.

Confronti

Un confronto possibile con un'opera tardoantica è con l'avorio – parte del dittico con il rimprovero della serva di Anna – conservato al Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo, databile al VI secolo⁶⁵ e proveniente, forse, dall'area siro-palestinese o dall'Egitto. La presenza dei due uccelli sull'albero carico di grosse pigne nell'avorio è il segno inconfondibile che si tratta dell'Annunciazione ad Anna e non a Maria. Anche qui, come alla Kicil Çukur e alla Derebağ Kilise di Avclar a Göreme, databili tra il IX e il X secolo⁶⁶, Anna è seduta. Secondo Jacqueline Lafontaine-Dosogne la posizione seduta di Anna all'Annunciazione è di tipo preiconoclasta⁶⁷.

Ciò sembra trovare una conferma nella raffigurazione dell'Annunciazione ad Anna dell'icona della Vergine col Bambino conservata al Monastero della Trasfigurazione di Zarzma, in Georgia, e databile al primo quarto del XII secolo. Vediamo infatti la donna, in piedi davanti a una rigoglioso albero e a una fontana, che riceve l'annuncio da un angelo che si affaccia a mezzo busto dall'angolo superiore del dipinto stringendo un bastone nella sinistra.

Nella raffigurazione della stessa scena nella tavola eponima del Maestro di San Martino Anna è inginocchiata davanti a un fondale roccioso. Anche qui un angelo si affaccia dall'angolo superiore destro e porge il suo braccio destro portando l'annuncio, una cifra, a detta di Johan von Behr nata nell'arte italiana⁶⁸, che però, come abbiamo appena visto, ha un precedente nell'icona georgiana. Rimane traccia di un albero sul lato destro della scena, anche se i passeri sono assenti.

L'*Annunciazione ad Anna* è raffigurata nei mosaici barocchi del transetto Sud della basilica di San Marco eseguiti 1690 e il 1691 da Domenico Cigola o Domenico Caenazzo. L'iscrizione del XII secolo recita la frase "docet angelus". Anche se la scena è relegata in secondo piano, si è conservato l'albero alle spalle di Anna che ricorda il suo lamento (vedi A.II.2). Secondo Otto Demus l'albero è un lacerto del mosaico medievale⁶⁹.

La posizione seduta di Anna al momento dell'Annunciazione, che è strettamente

⁶³ COSTANTINI 1915, p. 14.

⁶⁴ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 71.

⁶⁵ KESSLER 1979, pp. 510-512, catt. 459-460 e CARLIDGE, ELLIOT 2001, pp. 38-39.

⁶⁶ JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 123. Per le diverse datazioni attribuite alla Kizil Çukur vedi qui nota 9.

⁶⁷ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, pp. 70 e Id. 1964b, p. 217.

⁶⁸ Cfr. BEHR 1996, pp. 150-152.

⁶⁹ DEMUS 1984, I: *Text*, p. 128.

collegata all'episodio del lamento secondo il *Protovangelo* di Giacomo, verrà abbandonata nell'iconografia mediobizantina a favore della posizione eretta della donna. Inoltre, come possiamo vedere negli esempi delle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos, nell'icona di Zarzma e anche nella tavola del Maestro di San Martino, prende il sopravvento la figura dell'angelo che si affaccia dal cielo per portare l'annuncio, a differenza degli esempi più antichi dove l'angelo è raffigurato in piedi di fronte alla donna. La vediamo seduta come sulla colonna D nella tavoletta del Museo di San Pietroburgo e negli affreschi cappadoci, un particolare che dunque suggerisce una parentela diretta con opere tardoantiche piuttosto che con opere bizantine medievali.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, pp. 281-282; GABELENTZ 1903, pp. 2 e 27; COSTANTINI 1915, pp. 13-14; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 70; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964¹, pp. 215-216; LAFONTAINE-DOSOGNE 1975, p. 171; POLACCO 1987, p. 32; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 346; WEIGEL 1997, p. 266, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35

A.II.4

Titulus: *adhortatur a(n)g(e)l(us) Ioachim et Annam p(rae)dicens eis filiam nascituram :*

Varianti: *adortatur* (ZORZI 1888, p. 281)

Traduzione: Un angelo incoraggia Gioacchino ed Anna annunciando loro la nascita di una figlia :

Soggetto iconografico: Annunciazione a Gioacchino

Zona o zone che occupa: Zona II

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Gioacchino seduto con la mano sinistra appoggiata sul ginocchio destro e il mento appoggiato sulla mano destra, in un gesto tipico delle raffigurazioni della Malinconia che, come vedremo, si ritrova in san Giuseppe nella scena della Natività, riceve alla sua destra l'annuncio dell'angelo. Quest'ultimo è raffigurato in tunica e con sandali, ha una capigliatura a caschetto con folti ricci che formano una sorta di corona; le sue ali sono lunghe come quelle dell'angelo dell'Annunciazione ad Anna, ma a differenza di questo porta un bastone appoggiato sul suo braccio sinistro, bastone che Costantini fraintende come uno scettro simbolo della divina podestà.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 4:2; *Pseudo Matteo* 3:1-4; *Liber de Nativitate* 3:1-11

Commento critico:

È interessante notare che nel *Protovangelo* di Giacomo l'Annunciazione di Gioacchino è solo accennata per la presenza dell'angelo mentre parla ad Anna. Evidentemente questa menzione succinta non fu ritenuta soddisfacente, giacché nello *Pseudo Matteo* e nel *Liber de*

Nativitate l'episodio è estremamente articolato.

Confronti

Negli affreschi della chiesa rupestre cappadoce dedicata a Maria di Kizil Çukur (IX-X secolo)⁷⁰ la scena dell'Annunciazione a Gioacchino al cospetto dei pastori è fusa con quella di Gioacchino che consulta il libro delle dodici tribù⁷¹. Oltre all'esempio appena citato, ritroviamo Gioacchino seduto al momento dell'Annunciazione anche nei mosaici di Daphni dell'XI secolo.

L'Annunciazione a Gioacchino è raffigurata negli affreschi della chiesetta di Notre-Dame di Vieux-Pouzauges del XIII secolo⁷². Vediamo qui Gioacchino tra due alberi e l'angelo che si affaccia da una nuvola al cospetto dei pastori e degli animali⁷³.

La scena dell'Annuncio a Gioacchino raffigurata sulla tavola del Maestro di San Martino presenta delle notevoli discordanze rispetto a quella sulla colonna A. Nella tavola pisana l'episodio dell'Annuncio a Gioacchino è particolarmente articolato, poiché prende spunto dalla versione delle storie dell'infanzia di Maria dello *Pseudo Matteo*, in cui Gioacchino riceve l'annuncio, offre in sacrificio un animale, poi si addormenta e ha una visione angelica, e infine ritorna a casa (*Pseudo Matteo* III:1-5). Nel riquadro del primo incontro con l'angelo vediamo Gioacchino in piedi accompagnato dai pastori e dal gregge⁷⁴. L'angelo, come nell'Annuncio ad Anna, si affaccia dall'angolo destro superiore con il bastone stretto nella mano sinistra. L'angelo con il bastone è una figura ricorrente dell'Annunciazione: lo ritroviamo infatti nella Cattedra di Massimiano nell'Annunciazione a Maria e nella scena dell'Annunciazione a Gioacchino delle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos nelle sue due versioni, quella vaticana e quella parigina⁷⁵.

L'Annunciazione a Gioacchino è stata raffigurata anche nell'icona della Madonna col Bambino conservata nel Monastero della Trasfigurazione di Zarzma a fianco dell'*Annunciazione ad Anna*. Vediamo Gioacchino seduto, con le gambe incrociate davanti a un cespuglio ricevere l'annuncio da parte di un angelo che si sporge a mezzo busto dall'angolo destro del quadro.

L'Annunciazione a Gioacchino era probabilmente raffigurata nei mosaici del transetto Sud di San Marco, che oggi si presentano in una veste barocca, eseguiti tra il 1690 e il 1691 da Domenico Cigola o Domenico Caenazzo, insieme al lamento, almeno a quanto sembra suggerire l'iscrizione del XII sopravvissuta: HIC FLET MIRANTUR IUBET ANGELUS OSCULA DANTUR⁷⁶.

L'esiguità di confronti rende difficile un qualsiasi tentativo di generalizzazione per quel che

⁷⁰ Per i problemi di datazione della Kizil Çukur vedi qui nota 9.

⁷¹ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 78.

⁷² Per le questioni di datazione vedi qui nota 18.

⁷³ DAVY 1996, p. 96.

⁷⁴ Cfr. BEHR 1996, pp. 154-158.

⁷⁵ Ms. *Vaticanus Graecus* 1162, f. 11v, Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana e ms. *Parisinus Graecus* 1162, f. 15v, Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia. Cfr. LINARDOU 2004, p. 30. Per un inquadramento dell'opera vedi qui nota 13.

⁷⁶ DEMUS 1984, I, p. 128.

riguarda questa scena. Possiamo affermare che l'Annunciazione a Gioacchino della colonna A, in cui lo vediamo seduto e pensieroso di fronte all'angelo in piedi, sembra più vicina al testo del *Protovangelo* di Giacomo e ai pochi esempi bizantini altomedievali che non al Vangelo dello Pseudo-Matteo, dove l'episodio trova una maggiore articolazione. Inoltre, forse per effetto dell'iconografia dell'Annunciazione ad Anna, negli esempi medievali bizantini e nella tavola pisana l'angelo non è in piedi ma si affaccia da un angolo della scena. Gioacchino seduto caratterizza gli esemplari più antichi di questa iconografia.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, pp. 281-282; GABELENTZ 1903, pp. 3 e 27; COSTANTINI 1915, p. 14; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 78; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964¹, pp. 215 e 216; LAFONTAINE-DOSOGNE 1975, p. 168; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 346; WEIGEL 1997, p. 266, CARTLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35

A.III.1

Titulus: + *item fatur angel(us) ad Ioachim et ad Annam de fecunditatē (con)ferenda*

Varianti: *ferenda* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; GABELENTZ 1903, p. 3), *foecunditate* (STRINGA 1604, p. 26; ZATTA 1761, p. 20; PASINI 1888, p. 176)

Traduzione: + Ancora l'angelo parla a Gioacchino e Anna della fecondità loro concessa

Soggetto iconografico: Due angeli annunciano ad Anna il ritorno di Gioacchino

Zona o zone che occupa: Zona III

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Anna seduta su uno sgabello volge il suo corpo verso destra col palmo della mano destra rivolto in fuori, la mano sinistra protratta verso il primo angelo e appoggiata sopra la colonnina che li separa. Il capo di Anna è coperto dal *maphorion*. Si insinuano a partire dalle sue ginocchia tre profonde pieghe parallele a V. Il primo angelo a sinistra di Anna risulta acefalo e privo del braccio destro, anche se è rimasta la mano appoggiata sul capitellino. Come l'angelo dell'*Annunciazione* anche questo, e quello che lo accompagna, sono vestiti di con una legatura alla vita a mo' di cintura, e possiedono ali. Il secondo angelo riecheggia la gestualità del primo, tranne che per la mano destra che si presenta con il palmo rivolto in fuori, e, anche se molto consunta al punto di essere sparita l'espressione facciale, la testa è rivolta verso lo spettatore. È caratteristica comune di entrambi gli angeli una piega della veste esterna che disegna una U all'altezza del polpaccio sinistro.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 4:1; *Pseudo Matteo* 3:5; *Liber de Nativitate* 4:1-4

Commento critico:

Il quarto capitolo del *Protovangelo* di Giacomo inizia con l'Annunciazione ad Anna che è composta da due momenti: prima un angelo avverte la donna del concepimento;

successivamente due messaggeri o angeli annunciano il ritorno di Gioacchino. La seconda Annunciazione è un episodio assente dalla versione dello *Pseudo Matteo* e dal *Liber de Nativitate*, dove l'angelo è uno solo. Da notare che anche in questa scena, l'Annunciazione degli angeli avviene dalla destra.

Lafontaine-Dosogne tiene a sottolineare che nel testo del *Protovangelo* si tratta di due messaggeri e non di due angeli, rappresentati talvolta come semplici uomini apteri⁷⁷. Tuttavia, la studiosa ammette che la confusione generata da questo capitolo del *Protovangelo*, cioè dall'ambiguità che deriva dal termine greco ἄγγελος che significa 'messaggero', si riflette sulla raffigurazione della colonna dove sono raffigurati due personaggi alati e non due semplici messaggeri⁷⁸.

Confronti

La scena fu accostata da Lafontaine-Dosogne a quella del Tempio della Fortuna Virile (oggi Santa Maria Egiziaca) a Roma negli affreschi databili tra il 872 e il 882⁷⁹. Anche se la raffigurazione è lacunosa, vediamo qui due personaggi in abito militare che si rivolgono ad Anna, la quale è riconoscibile soltanto da un'iscrizione superstite⁸⁰. Tuttavia, l'inconsueta assimilazione dei messaggeri a due militari, la presenza di due personaggi, anziché uno come invece riporta lo *Pseudo Matteo* (XII), indussero Michele Trimarchi a dare una diversa e più plausibile interpretazione della scena, ascrivibile a un episodio dell'apocrifo in cui Giuseppe viene arrestato per volere dello scriba Annas⁸¹. Forse questa scena è confrontabile con quella frammentaria di un affresco perduto in San Giovanni in Porta Latina a Roma (1191-1198), testimoniata soltanto da un acquerello eseguito da Joseph Wilpert, in cui vediamo la testa di un uomo di fronte ad Anna, la cui figura si staglia davanti ad una architettura⁸². Secondo Trimarchi le storie dell'infanzia della Vergine raffigurate negli affreschi del Tempio della Fortuna Virile si rifanno puntualmente allo *Pseudo Matteo*⁸³. Nella scena dipinta dal Maestro di San Martino, nella tavola eponima conservata nel Museo Nazionale di San Matteo, Anna è raffigurata in piedi davanti all'angelo con la destra alzata in gesto allocutorio. Nella versione dello *Pseudo Matteo* e in quella della tavola pisana l'angelo è solo uno⁸⁴. Secondo Lafontaine-Dosogne (1996) la presenza dei due angeli è un particolare che si ritroverà più tardi, come ad esempio negli affreschi della Peribleptos di Mistrà del XIV secolo.

Come abbiamo potuto vedere l'Annuncio del ritorno di Gioacchino da parte di due messaggeri/angeli, come tramandato dal testo del *Protovangelo* di Giacomo, non trova alcun confronto prima del XIV secolo. Si tratta forse di una raffigurazione letterale che presto cadde

⁷⁷ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 82.

⁷⁸ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 83.

⁷⁹ MATTHIAE 1965-1966, I, pp. 228.

⁸⁰ LAFONTAINE-DOSOGNE 1955-1957, p. 626-627.

⁸¹ TRIMARCHI 1978, pp. 660-661.

⁸² WILPERT 1917, IV, pl. 259.

⁸³ TRIMARCHI 1978, p. 657.

⁸⁴ Cfr. BEHR 1996, pp. 165-167.

in disuso.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 3 e 27; COSTANTINI 1915, p. 14; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 82; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964¹, p. 215; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 347; WEIGEL 1997, p. 266, CARTLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35

A.III.2

Titulus: + *item fatur angel(us) ad Ioachim et ad Annam de fecunditate (con)ferenda*

Varianti: *ferenda* (GABELENTZ 1903, p. 3)

Traduzione: + Ancora l'angelo parla a Gioacchino e Anna della fecondità loro concessa

Soggetto iconografico: Seconda Annunciazione a Gioacchino

Zona o zone che occupa: Zona III

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Gioacchino, abbigliato con la sua tipica lunga veste è rivolto a destra. In questa seconda Annunciazione Gioacchino è raffigurato in piedi davanti all'angelo, forse per distinguerla dalla prima. La sua barba e parte del volto sono molto consumati. Manca il suo braccio destro, della cui mano resta una traccia sulla colonnina. L'angelo, alato e vestito di lunga tunica legata alla vita con una fascia di stoffa, presenta una capigliatura a ciocche regolari che, scendendo dalla sommità della testa, sono fermate da una sottile fascetta che esalta i folti ricci. All'altezza del polpaccio si presenta di nuovo la piega a forma di U dei due angeli dell'Annunciazione ad Anna del Ritorno di Gioacchino mentre risulta assente il bastone afferrato dall'angelo nella Prima Annunciazione a Gioacchino.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 4:2; *Pseudo Matteo* 3:2-3; *Liber de Nativitate* 3:1-11

Commento critico:

Nel *Protovangelo* di Giacomo viene dato grande risalto all'Annunciazione ad Anna, mentre quella a Gioacchino è solo menzionata dall'angelo durante il suo dialogo con Anna. Viceversa, nello *Pseudo Matteo* il vero protagonista dell'Annunciazione è Gioacchino, il quale intrattiene con l'angelo un lungo dialogo. Nello *Pseudo Matteo*, inoltre, gli incontri tra Gioacchino e l'angelo sono due: prima mentre è sveglio e successivamente durante il sogno.

È necessario notare che sulle colonne del ciborio l'Annunciazione a Gioacchino è, come quella ad Anna, raffigurata due volte anche se questo sdoppiamento non deve necessariamente essere spiegato con l'influsso del testo dello *Pseudo Matteo*. Sia nel *Protovangelo* che nello *Pseudo Matteo* l'Annunciazione ha un duplice valore: da una parte l'Annunciazione della Nascita di Maria e dall'altra l'Annunciazione del ritorno di Gioacchino. Nel caso del *Protovangelo* questi due momenti sono esplicitati da un solo angelo per il primo e da due per la seconda. Nel testo dello *Pseudo Matteo* l'angelo, dopo l'episodio dell'Annunciazione della nascita e del sacrificio

dell'agnello da parte di Gioacchino, torna nei sogni di Gioacchino per suggerirgli di fare ritorno da Anna. Successivamente, Gioacchino chiama i suoi pastori e torna a Gerusalemme dove Anna lo sta aspettando e dove, infine, Anna pronuncia la sua preghiera. Come notato da Gabelentz, lo svolgimento degli episodi dell'Annunciazione secondo lo *Pseudo Matteo* non coincide con la raffigurazione sulla colonna A, dove invece l'artista ha disposto gli episodi nel seguente ordine: seconda Annunciazione a Anna, seconda Annunciazione a Gioacchino, la preghiera di Anna e la chiamata dei pastori. Inoltre nella seconda Annunciazione di Gioacchino non sembra esserci sulla raffigurazione della colonna alcun riferimento al sogno, giacché il personaggio è scolpito in piedi e ad occhi spalancati davanti all'angelo.

Thomas Weigel offre una suggestiva spiegazione per la doppia annunciazione raffigurata sulla colonna A. Nel *Protovangelo* di Giacomo l'Annunciazione a Gioacchino è inserita in un'ellissi temporale immediatamente dopo l'Annunciazione del ritorno di Gioacchino:

[4, 1] Ecco, un angelo del Signore le apparve, dicendole: "Anna, Anna! Il Signore ha esaudito la tua preghiera; tu concepirai e partorirai. Si parlerà in tutta la terra della tua discendenza". Anna rispose: "(Com'è vero che) il Signore, mio Dio, vive, se io partorirò, si tratti di maschio o di femmina, l'offrirò in voto al Signore mio Dio, e lo servirà per tutti i giorni della sua vita". [2] Ed ecco che vennero due angeli per dirle: "Tuo marito Gioacchino sta tornando con i suoi armenti". Un angelo del Signore era infatti disceso da lui per dirgli: "Gioacchino, Gioacchino! Il Signore ha esaudito la tua insistente preghiera. Scendi di qui. Ecco, infatti, che Anna, tua moglie, concepirà nel suo ventre".

L'interruzione dell'unità temporale della narrazione, così come risulta dal testo per mezzo di un rapido *flashback*, è motivo di una non trascurabile difficoltà nella trasposizione delle scene in forma scultorea, tale da giustificare una ripetizione per esprimere la contemporaneità delle due Annunciazioni. È peraltro probabile, come avverte Weigel, che la presenza dei due angeli del *Protovangelo* dovette indurre l'artista a immaginare due Annunciazioni anche per Gioacchino. Lafontaine-Dosogne pensa invece a un'influenza di qualche versione orientale dove la doppia Annunciazione di Anna corrispondeva alla doppia Annunciazione di Gioacchino.

Confronti

Vedi la scheda A.II.4.

Non essendovi alcun elemento che suggerisca che la seconda Annunciazione della colonna A sia quella avvenuta durante il sogno di Gioacchino, come tramandato dallo *Pseudo-Matteo*, la spiegazione di Weigel sembra la più plausibile, specie se si considera che l'andamento delle scene della colonna A segue in modo lineare i capitoli, fin nei minimi particolari, del *Protovangelo* di Giacomo. La mancanza di confronti rende impossibile altre considerazioni.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 3 e 27; COSTANTINI 1915, p. 14; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 78; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964¹, p. 215; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 346; WEIGEL 1997, p. 266, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

A.III.3

Titulus: + *item fatur angel(us) ad Ioachim et ad Annam de fecunditate (con)ferenda*

Varianti: *ferenda* (GABELENTZ 1903, p. 3)

Traduzione: + Ancora l'angelo parla a Gioacchino e Anna della fecondità loro concessa

Soggetto iconografico: Anna orante

Zona o zone che occupa: Zona III

Quantità di nicchiette: 1

Descrizione:

Anna è raffigurata in piedi con le braccia aperte e le palme delle mani all'infuori. I gomiti formano un angolo di novanta gradi. Il suo capo è coperto ed è vestita di tunica e *maphorion*; le lunghe vesti disegnano delle pieghe a V all'altezza del bacino che si prolunga in una lunga piega verticale fino ai piedi. Le gambe si insinuano sotto il panneggio in una sottile flessione.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 4:1; *Pseudo Matteo* 3:5; *Liber de Nativitate*: particolare assente

Commento critico:

Come nel caso dell'Annunciazione a Gioacchino, la presenza di Anna orante in questo punto della raffigurazione altera l'andamento narrativo sia del *Protovangelo* che dello *Pseudo Matteo*. Nel primo la menzione della preghiera di Anna avviene nel capitolo 4:1, prima dell'arrivo dei due angeli; nel secondo mentre Gioacchino è sulla via del ritorno e l'angelo gli annuncia il suo arrivo. Anche in questo caso, come in quello precedente, è ipotizzabile sia una commistione con altre versioni dell'apocrifo sia la difficoltà di rappresentare episodi che nel testo accadono contemporaneamente. È interessante notare la serie di precisazioni fatte da Tertulliano tra II e III secolo nel suo *De oratione* (PL 1, 1143-1196) per ciò che riguarda il gesto stesso della preghiera, quasi a voler distinguerlo da quello degli Ebrei e quello dei pagani: "Noi [cristiani] invece le mani non soltanto le solleviamo, le allarghiamo anche, e così, raffigurando il Signore in croce, pure mentre preghiamo confessiamo Cristo." (XIV); e anche "In realtà potremo raccomandare meglio le nostre preghiere a Dio se ci rivolgeremo a lui con modestia e umiltà, senza sollevare troppo in alto neppure le nostre mani; basta alzarle con discrezione e con correttezza, senza mettersi neppure a faccia in su con arroganza" (XVII:1).

Confronti

L'iconografia dell'orante non è appannaggio esclusivo del mondo cristiano ma trae le sue origini dal mondo antico. Infatti il gesto delle *expansis manibus* è proprio quello della preghiera antica⁸⁵. Questo gesto verrà anche adottato per la raffigurazione della *pietas*⁸⁶: si veda per esempio il *denarius* del 203 di Giulia Domna, moglie di Settimio Severo, con la personificazione della *Pietas* davanti a un altare, raffigurata con le braccia aperte e i gomiti a novanta gradi.

⁸⁵ FILACCHIONE 2005, p. 157.

⁸⁶ KÖHLER 1965, p. 160 e KOCH 2000, pp. 21-22.

Maria orante col Bambino è raffigurata in contesto cristiano su una parete delle catacombe romane dette del Cimitero Maggiore, databile al IV secolo.

Anche se la tipologia dell'orante con le mani all'altezza delle spalle è quella più frequente sia nell'Antichità che nel Medioevo, esistono esempi del gesto con l'avambraccio ad angolo retto, una posizione che potrebbe ricordare Cristo in croce⁸⁷.

Vediamo per esempio la donna orante del sarcofago di Via del Corso 509 a Roma, o l'uomo orante del sarcofago nella *confessio* della Basilica di San Pietro in Vaticano entrambi databili alla metà del IV secolo, oppure l'orante raffigurata sul sarcofago del cimitero di Alysamps ad Arles⁸⁸.

Al Museo Puškin di Mosca è conservata una stele funeraria egiziana databile al VI secolo con una orante entro edicola⁸⁹. Le colonnine e i capitellini che sorreggono il timpano presentano delle forti affinità con quelle della colonna A. Un'altra edicola con orante proveniente dall'Egitto ma eseguita con uno stile più piatto e calligrafico è conservata al Metropolitan Museum di New York, questa forse databile già al VII secolo.

Tra il secolo VI e VII è ascrivibile un frammento di orante, forse Maria, realizzato a Costantinopoli o in Asia Minore conservato nella Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst di Berlino, che mostra chiari punti di contatto con la miniatura raffigurante l'*Ascensione* del Cristo al cospetto di Maria in gesto orante del Tetravangelo di Rabbula⁹⁰, a sua volta intimamente legata all'*ampulla* di Terrasanta del Tesoro del Duomo di Monza con l'Ascensione e Maria orante databile al VI secolo⁹¹.

La tipologia dell'orante godrà di ampia diffusione nel Medioevo, come dimostrano i numerosi esempi della Vergine *Blachernitissa*⁹². Questo tipo specifico di Maria orante, nato a Bisanzio, troverà il suo compimento sia nel campo della scultura, con le *Reliefkonden* e i lavori di oreficeria, come anche in pittura con le Madonne oranti dei catini absidali mosaicati, come ad esempio la *Vergine orante* della cattedrale di Kiev, realizzata da maestri bizantini tra il 1015 e il 1054⁹³, l'orante della Galleria Tretjakov di Mosca del XII secolo, la *Vergine orante* ora conservata al Museo Arcivescovile di Ravenna ma proveniente dal Duomo di maestranza veneziana e databile, al 1112 circa o quella nel frammentario mosaico conservato all'Accademia Etrusca di Cortona, realizzata da maestri toscani della fine del XIII secolo⁹⁴. Una Vergine orante a mezzo busto è raffigurata ad affresco, nel portale della basilica di Sant'Angelo in Formis a Capua eseguita verso il 1070 secolo.

Per quel che riguarda la scultura mediobizantina si possono porre a confronto tra di loro tre

⁸⁷ Cfr. LECLERCQ 1936, coll. 2292-2293.

⁸⁸ Cfr. *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*. I: *Rom und Ostia*, 2 voll., a cura di W. Deichmann, Wiesbaden 1967, vol. I, pp. 57 e 420, cat. 60 e 1005, e vol. II, tavv. 19 e 162.

⁸⁹ LECLERCQ 1936, coll. 2321-2313.

⁹⁰ Firenze, bibl. med. laur., Pl. 1.56 f. 13v. Cfr. BERNABÒ 2008, pp.108-110.

⁹¹ STRZYGOWSKI 1883, pp. 6-7.

⁹² Si tratta di una tipologia che risale alla Vergine orante in marmo realizzata intorno al 550 per la Chiesa di Santa Maria delle Blacherne di Costantinopoli, che aveva dei fori nei palmi delle mani da cui sgorgava un'acqua ritenuta miracolosa. Cfr. J. STRZYGOWSKI 1883, pp. 4-10; BORIELLO, CALISI, 2014, pp. 299-310. Per un'evoluzione dell'immagine della *Theotokos* nella sfragistica bizantina vedi l'articolo di SEIBT 1987, pp. 35-56.

⁹³ BORIELLO, CALISI 2014, p. 301.

⁹⁴ MONCIATTI 1997, pp. 107-111.

oranti acefale di tipo *Blachernitissa* conservate al Museo Bizantino di Berlino, una conservata nella stessa città ma più tarda, una a Istanbul e una a Salonicco, e la Madonna conservata nella chiesa ravennate di Santa Maria in Porto⁹⁵.

Non mancano in area adriatica e in particolare a Venezia⁹⁶ esempi della Vergine *Blachernitissa*, a cominciare dalla basilica di San Marco, dove vi sono ben quattro raffigurazioni scolpite della Vergine orante, quella murata nella facciata settentrionale opera bizantina del XII secolo⁹⁷, quella a mezzo busto dell'intradosso dell'arco superiore della Porta dei Fiori databile intorno al 1250⁹⁸ quella della facciata Ovest di provenienza e datazione discussa ma ascrivibile a un artista veneziano del XIII secolo⁹⁹ e quella della navata settentrionale detta 'della Grazia' che Charles David ritiene essere di produzione veneziana databile al XIII secolo¹⁰⁰. Un'altra, a mosaico, raffigurata sulla cupola Est, presenta un gesto un po' diverso, in quanto le mani della Vergine si presentano frontali all'altezza del petto con i palmi rivolti all'esterno. Più vicina alla tipologia qui esaminata è quella della parte inferiore della Pala d'Oro, eseguita per il Doge Ordelaffo Falier (1102-1118) e compiuta entro il 1105¹⁰¹ e quella nella 'grotta' della Vergine nel Tesoro di San Marco della corona di Leone VI (866-912), la quale allunga le braccia in avanti, attribuibile alla fine del XIII o XIV secolo, data dell'assemblaggio¹⁰².

Sempre a Venezia, un'altra di queste *Reliefikonen* della Vergine *Blachernitissa*, che Otto Demus data all'inizio del XIII secolo¹⁰³ e che Charles Davis ritiene di fattura veneziana¹⁰⁴, si trova nella chiesa di Santa Maria Mater Domini. Una Vergine orante *platytera* a mezzo busto, databile al XIII secolo, si trova murata su un fianco della Scuola Vecchia della Misericordia nel Campo de la Abazia¹⁰⁵. Nella Cappella Bernabò, decorata da Tullio Lombardo tra il 1503 e il 1506 della chiesa di San Giovanni Crisostomo è conservata una Madonna orante che Davis ritiene bizantina¹⁰⁶. Degna di nota è la Madonna Orante presso la chiesa di San Nicolò del Lido che Rizzi attribuisce a uno scultore bizantino e data tra il XII e il XIII secolo¹⁰⁷.

La vastità dei confronti possibili di figure muliebri oranti raffigurate frontalmente e a

⁹⁵ Cfr. EFFENBERGER 2006, pp. 9-45.

⁹⁶ Cfr. EFFENBERGER 2006, pp. 9-45; DAVIS 2006 e MASON 2012, a pp.15- 22, che affronta il problema dell'attribuzione a maestri costantinopolitani o a maestri veneziani mettendo in discussione le argomentazioni di Davis con esiti del tutto convincenti.

⁹⁷ TIGLER 1995¹, pp. 24-227, cat. 19, p. 37.

⁹⁸ TIGLER 1995¹, cat. 42, p. 58.

⁹⁹ TIGLER 1995¹, cat. 87, pp. 87-88.

¹⁰⁰ DAVIS 2006, p. 6.

¹⁰¹ VOLBACH 1994, cat. 5, p. 10.

¹⁰² FRAZER 1984, cat. 8, p. 123 e GRABAR 1971, cat. 92, pp. 81-82. Grabar ritiene la statuetta un'imitazione latina di un'opera bizantina del X secolo.

¹⁰³ DEMUS 1960, p. 125.

¹⁰⁴ DAVIS 2006, p. 7.

¹⁰⁵ DAVIS 2006, p. 14; RIZZI 1987, ed. cons. Venezia 2014, cat. 190, p. 275.

¹⁰⁶ DAVIS 2006, pp. 23-26.

¹⁰⁷ RIZZI 1987, ed. cons. Venezia 2014, cat. 0AD 592 (chiesa di S. Zan Degolà, seconda metà del XIII secolo), 0AD 761, pp. 645, 658.

braccia aperte tra l'Antichità e il Medioevo, in Oriente e in Occidente, è tale da impedire precise considerazioni a proposito della raffigurazione sulla colonna A. Valga sottolineare la diffusione delle oranti a Bisanzio attraverso la tipologia della *Blachernitissa*, dove però si tratta di Maria e non di Anna. La posizione delle braccia di Anna sulla colonna A sembra essere più vicina agli esempi più antichi come quelli degli oranti raffigurati sui sarcofagi.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 3, 23 e 27; COSTANTINI 1915, p. 14; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, p. 215; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 346; WEIGEL 1997, p. 266, CARTLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

A.III.4

Titulus: + *item fatur angel(us) ad Ioachim et ad Annam de fecunditate (con)ferenda*

Varianti: *ferenda* (ZORZI 1888, p. 282, GABELENTZ 1903, p. 3)

Traduzione: + Ancora l'angelo parla a Gioacchino e Anna della fecondità loro concessa

Soggetto iconografico: Gioacchino richiama i suoi pastori.

Zona o zone che occupa: Zona III

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Gioacchino in piedi, rivolto verso destra è colto mentre parla ai due pastori. Il viso è molto consunto anche se sono ancora visibili tracce della barba. L'avambraccio è mancante ma si è conservata la mano destra, il cui indice è puntato verso un pastore. Questi è vestito con una tunica corta manicata stretta alla vita e *perones* (stivaletti in pelle dotati di lacci). Con la mano sinistra stringe un oggetto che ben potrebbe essere un *pedum* per colpire il gregge. Tale oggetto è appoggiato sulla colonnina. Il secondo pastore, vestito allo stesso modo del primo, ha le braccia mutile e poggia il piede sinistro su un elemento roccioso. Rimane una labile traccia della sua mano destra sul capitellino che lo separa dal primo pastore, mentre un lembo svolazzante della stoffa che cinge la vita si appoggia sulla colonnina alle sue spalle.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 4:3; *Pseudo Matteo* 3:4; *Liber de Nativitate*: episodio assente

Commento critico:

Sia nel *Protovangelo* che nello *Pseudo-Matteo* Gioacchino richiama i suoi pastori dopo l'Annunciazione e prima del ritorno presso Anna e chiede loro di radunare del bestiame da offrire in sacrificio. Nel *Protovangelo* vi sono agnelli, vitelli grassi e capretti, mentre nello *Pseudo-Matteo* il particolare del raduno del bestiame è assente.

Confronti

Non esistono, a mia conoscenza, delle raffigurazioni isolate di Gioacchino che parla ai pastori prima del rientro, tranne quella del Tempio detto della Fortuna Virile (oggi Santa

Maria Egziaca) a Roma, databile tra il 872 e il 882, dove Gioacchino è raffigurato seduto e contornato da un'aureola di verzura¹⁰⁸, che ritroviamo nei mosaici di Daphni dell'XI secolo, e quella del dipinto del Maestro di San Martino nella tavola eponima conservata a Pisa nel Museo Nazionale di San Matteo. È invece più frequente la fusione della scena dell'Annunciazione con quella dei pastori, come la si trova negli affreschi di San Clemente di Ocrida e in quelli della chiesa metropolitana di San Demetrio a Mistrà eseguiti nel XIV secolo¹⁰⁹.

L'esiguità di esempi di raffigurazioni di questo avvenimento come scena autonoma nei cicli dell'infanzia di Maria rende impossibile qualunque tipo di considerazione generale, se non il fatto della sua esistenza sia nell'Alto che nel Basso Medioevo.

Bibliografia specifica: ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 3 e 27; COSTANTINI 1915, p. 14; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, p. 215; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 266, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35

A.IV.1

Titulus: + *Ioachim et Ânâ : mater Dei nascitur : munera offeruntur in templo*

Varianti: *An(na)* (DA VILLA URBANI 2015, p. 20)

Traduzione: + Gioacchino e Anna : La nascita della madre di Dio : Vengono offerti doni al Tempio

Soggetto iconografico: Incontro di Anna e Gioacchino.

Zona o zone che occupa: Zona IV

Quantità di nicchiette: 1

Descrizione:

Anna e Gioacchino si cingono in un tenero abbraccio. Gioacchino, posto a sinistra, appoggia la sua mano sinistra sulla spalla di Anna, mentre la sua mano destra, nascosta sotto la veste della donna, tocca la sua vita o il suo ventre. Lei appoggia la sua mano destra sulla spalla di suo marito e le loro guance si sfiorano.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 4:4; *Pseudo Matteo* 3:5; *Liber de Nativitate* 5:1-2

Commento critico:

Nei testi greci e orientali l'incontro di Anna e Gioacchino avviene alla porta di casa o a una porta non identificata, mentre appartiene alla tradizione latina dello *Pseudo Matteo* e del

¹⁰⁸ LAFONTAINE-DOSOGNE 1955-1957, p. 626; LAFONTAINE-DOSOGNE 1959, pp. 21-22 e TRIMARCHI 1978, pp. 658-659.

¹⁰⁹ DUFRENNE 1970, p. 6.

Liber de Nativitate l'incontro alla Porta Aurea di Gerusalemme¹¹⁰. Infatti sulla colonna A non è raffigurata alcuna porta.

Confronti

L'esempio più antico dell'incontro di Anna e Gioacchino è fornito dagli affreschi di Kizil Çukur in Cappadocia del IX-X secolo¹¹¹, dove chiaramente Gioacchino poggia la sua mano destra sul ventre di Anna¹¹². La stessa scena, anche se ne resta soltanto la sagoma di una figura, la ritroviamo in affreschi di un'altra chiesa cappadoce, la Derebağ Kilise di Avçılar a Göreme, databile tra il IX e il X secolo¹¹³.

Successivamente la scena sarà rappresentata nel Menologio di Basilio II del 986 circa¹¹⁴ e nelle Omelie di Giacomo¹¹⁵, dove però viene espresso anche il movimento dell'incontro con i lembi delle tuniche svolazzanti, le ginocchia piegate e il torso rivolto un po' in avanti.

Troviamo questa scena negli affreschi della prima metà del XIII secolo della chiesetta di Notre-Dame di Vieux-Pouzauges¹¹⁶. Sono raffigurati Gioacchino ed Anna, con le guance che si toccano, alla Porta Aurea (e quindi secondo la versione dello *Pseudo-Matteo*). Nel riquadro dedicato a questa scena della tavola conservata al Museo di San Matteo di Pisa del Maestro di San Martino è raffigurato l'incontro dei genitori di Maria al cospetto di due giovani donne. L'incontro avviene presso la Porta Aurea, come sembrano suggerire le architetture che fanno da sfondo¹¹⁷. L'abbraccio degli sposi, che avviene con grande trasporto, non coincide con l'iconografia della scena raffigurata nella colonna A. Quella del Maestro di San Martino sembra essere una delle prime raffigurazioni occidentali medievali di questa scena.

Nei mosaici barocchi del transetto Sud della basilica di San Marco eseguiti tra 1690 e il 1691 da Domenico Cigola o Domenico Caenazzo è raffigurato l'Incontro di Gioacchino e Anna, di cui rimane l'iscrizione medievale OSCULA DANTUR¹¹⁸. Non è possibile sapere se l'incontro era raffigurato davanti alla Porta Aurea.

Come abbiamo visto, l'Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea è un particolare che risale alle versioni latine dei testi sull'infanzia della Vergine. Nella colonna A non è raffigurata la porta, tipica invece delle raffigurazioni occidentali, né è espressa la concitazione dell'incontro attraverso i mantelli svolazzanti come nelle due miniature bizantine di X e XI secolo. La posizione delle braccia, con la mano destra di Gioacchino che va a nascondersi sotto il mantello di Anna all'altezza del suo ventre, per indicare la sua gravidanza, accomunano questa raffigurazione a quella della Kizil Çukur Kilise e quindi con la raffigurazione più antica

¹¹⁰ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 82.

¹¹¹ Per i problemi di datazione della Kizil Çukur vedi qui nota 9.

¹¹² LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 84.

¹¹³ JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 123. Vedi qui nota 11 per la descrizione delle scene dell'intero ciclo.

¹¹⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 1613, fol. 220.

¹¹⁵ Biblioteca Apostolica Vaticana, Bibl. Vat., fol. 16.

¹¹⁶ DAVY 1996, p. 96. Per le questioni di datazione vedi qui nota 18.

¹¹⁷ BEHR 1996, pp. 168-170.

¹¹⁸ Cfr. DEMUS 1984, I, p. 129.

di cui abbiamo conoscenza.

Bibliografia specifica: ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 4 e 27; COSTANTINI 1915, p. 14; ZACCARINI 1933, p. 134; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, pp. 83-84; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, p. 215; LAFONTAINE-DOSOGNE 1975, p. POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 347; WEIGEL 1997, p. 266, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

A.IV.2

Titulus: + *Ioachim et Âna : mater Dei nascitur : munera offeruntur in templo*

Traduzione: + Gioacchino e Anna : La nascita della madre di Dio : Vengono offerti doni al Tempio

Soggetto iconografico: Natività di Maria

Zona o zone che occupa: Zona IV

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Anna è raffigurata seduta in una posizione serpentinata su una specie di divano o cuscino, sul cui schienale poggia il gomito sinistro. La mano sinistra, con il palmo appoggiato sulla guancia, sostiene il suo capo. La mano destra di Anna è mancante ma probabilmente si appoggiava sullo schienale. Lo sguardo si volge teneramente verso destra, dove Maria neonata è dentro una vasca a forma di calice mentre una serva le fa il bagnetto. La bambina ha le braccia distese, la sua mano destra appoggiata sulla colonnina, il viso, purtroppo, consunto. La serva, che ha le braccia nude, è accovacciata per terra su uno scalino, sul quale poggia anche la vasca a forma di calice. Sopra le teste dei due personaggi si intravede una decorazione fogliacea a mo' di cupolino. Infine, la scena si chiude con la nicchietta di destra, dove è visibile un'altra serva in piedi e con il capo scoperto che reca in mano un pezzo di stoffa per asciugare la bambina.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 5:2; *Pseudo Matteo* 4:1; *Liber de Nativitate* 5:3

Commento critico:

Nel *Protovangelo* di Giacomo la Natività di Maria avviene dopo la scena dell'accettazione delle offerte. Tuttavia, questo salto rispetto alla narrazione del *Protovangelo* si può spiegare con il nesso logico tra l'incontro di Anna con Gioacchino, interpretato come concepimento, e la nascita¹¹⁹. Non si fa, però, né nel *Protovangelo* né nello *Pseudo Matteo*, alcuna menzione del bagnetto della bambina. Solo nel Vangelo dell'Infanzia armeno ne è rimasta traccia, in quanto viene riportato che dopo la nascita Anna riceve la visita di una saggia donna (una

¹¹⁹ Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 84.

nutrice?) alla quale ordina di lavare la bambina e di portarla nella sua camera (2:8). Tuttavia, per Jacqueline Lafontaine-Dosogne è più probabile che la presenza di questa raffigurazione nei cicli dedicati all'infanzia della Vergine tragga spunto dall'arte greco-romana, in particolare dai sarcofagi dedicati a divinità come Dioniso e Achille, che non dal Vangelo armeno¹²⁰, trattandosi anche di un particolare di vita quotidiana. La studiosa (1996) nota inoltre che la posa di Anna, la sua testa appoggiata sulla mano sinistra, evoca certi rilievi antichi raffiguranti la sofferenza del parto.

Infine, Costantini nota che quella sorta di *horror vacui* che ha spinto l'artista a riempire tutta la nicchietta è una caratteristica che ritroveremo sia nella scena delle offerte che in altre scene su tutte e quattro le colonne, come in quella dell'Ascensione (D.VIII.1) eseguita dall'altro artista. Per Polacco, invece, Maria immersa nella vasca a forma di calice è come un fiore che esce da un vaso.

Confronti

La scena è raffigurata negli affreschi della chiesa dedicata ad Anna e Gioacchino della Kizil Çukur Kilise databili tra il IX e il X secolo¹²¹ e in quelli affreschi di un'altra chiesa cappadoce, quella di Sarica, databili invece all'XI secolo, in cui rimangono pochi frammenti del bagnetto della bambina¹²².

A partire dall'età mediobizantina la scena della Natività di Maria acquisisce una composizione sempre più regolare, costituita almeno da tre personaggi secondari: una donna che porge delle offerte – forse una sorta di assimilazione dell'iconografia dell'Adorazione dei Magi–, la saggia donna dalle braccia scoperte che prende il bambino per il busto con una mano e con l'altra tasta la temperatura dell'acqua e infine la seconda serva che versa l'acqua da una brocca¹²³. La scena è così raffigurata già nel Menologio Vaticano di Basilio II¹²⁴ del 986 circa, dove peraltro Anna non è seduta ma distesa sul materasso e le portatrici di offerte sono tre¹²⁵, negli affreschi dell'XI secolo della Cattedrale di Kiev, nella chiesa della Dormizione di Daphni (XI secolo), nell'icona a sbalzo del monastero di Zarzma del primo quarto del XII secolo e nei mosaici trecenteschi di San Salvatore a Chora. Nelle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos del secondo quarto del XII secolo la scena del bagnetto è relegata ad un angolo e si svolge sotto un ciborio¹²⁶. La bambina, come nelle colonne del ciborio di San Marco, è nuda, immersa in una vasca a forma di calice ed è lavata dalla nutrice dalle braccia scoperte. Alla sinistra della bambina una serva versa dell'acqua da una brocca a sua volta appoggiata su un lembo di stoffa.

Gli elementi iconografici della scena della Natività della Vergine affondano le loro radici

¹²⁰ Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, pp. 90, 94 e 95.

¹²¹ THIERRY, THIERRY 1958, p. 128. Per i problemi di datazione della Kizil Çukur Kilise vedi qui nota 9.

¹²² LAFONTAINE-DOSOGNE 1962, pp. 270-271.

¹²³ Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, pp. 92-93.

¹²⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 1613, f. 22.

¹²⁵ Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 92.

¹²⁶ Biblioteca Vaticana, Ms. cod. graecus 1162, fol. 29r e Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia, ms. cod. graecus 1208, fol. 38v. Cfr. LINARDOU 2004, pp. 41-43. Per un inquadramento dell'opera vedi qui nota 13.

nella tradizione classica greco-romana¹²⁷, come si può ben vedere dal confronto con un mosaico raffigurante la nascita di Alessandro del Museo Nazionale di Beirut, databile al IV secolo d.C, o quello con la nascita di Achille (Casa di Teseo) nel Parco Archeologico di Paphos e quello con la nascita di Dioniso (Casa di Aion) conservato nella nello stesso luogo e databili al IV secolo d.C. Questo trasferimento dal mondo pagano al mondo cristiano è sia formale che semantico dal momento che gli esempi pagani sono collegati all'infanzia di dei e semidei, come dimostrano, oltre ai mosaici succitati, una serie di sarcofagi dedicati alla vita di Dioniso nei quali peraltro ricorrono sia la nutrice a braccia nude che accudisce il bambino sia la scena del bagnetto¹²⁸. Probabilmente, proprio in virtù di questa sovrapposizione forse inconsapevole, la nutrice e il bagnetto non sono mai stati inclusi nella Tarda Antichità nella scena raffigurante la Nascita di Cristo¹²⁹.

In Occidente, nei pochi esempi antecedenti il XIV secolo in cui è raffigurata la Natività della Vergine il bagnetto ha spesso luogo entro una botte, probabilmente perché era uso utilizzare delle botti a tal fine. Lo vediamo così rappresentato a nel Portale Reale di Notre-Dame di Chartres e nel Libro d'Ore di Isabella di Francia¹³⁰ eseguito a Parigi tra il 1265 e il 1270 e conservato al Fitzwilliam Museum Museum di Cambridge, dove compare la saggia donna con il capo coperto e le braccia nude. Un riflesso più tardo del bambino nella botte lo troviamo nella scena della Natività di Gesù negli affreschi trecenteschi della chiesa di Sant'Abbondio di Como. Nei mosaici dell'atrio della basilica di San Marco databili al XIII secolo, invece, sono raffigurati con un'iconografia che ricorda la Nascita di Maria, la Nascita di Ismaele (Cupola di Abramo) e la Nascita di Isacco. In entrambi i casi compare una nutrice seduta per terra, con il capo e le braccia coperti, con il bambino in braccio fuori dalla bacinella a forma di calice. Questa iconografia persisterà nell'arte medievale sia d'Oriente che d'Occidente, ma verrà impiegata nella scena della Natività di Gesù, come dimostrano esempi quale gli affreschi della chiesa della Santissima Trinità di Sopoćani in Serbia, del 1263-1265 circa, e anche, nella stessa Venezia, come i resti scultorei di un lavacro di Gesù conservati in parte nel Museo Diocesano d'Arte Sacra nel lapidario del chiostro di Sant'Apollonia, e in parte nei depositi della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, del 1270 circa¹³¹. In Italia, a partire dalla seconda metà del XIII secolo e grazie alla diffusione della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, si moltiplicano sempre di più le raffigurazioni della Nascita della Vergine. Uno dei primi esempi è quello dipinto sulla tavola del Maestro di San Martino nel Museo di San Matteo di Pisa, la cui iconografia della Natività della Vergine ha più elementi in comune con le composizioni dell'XI secolo bizantino che con quelle occidentali¹³². A partire dall'età posticonoclastica si sviluppa in Oriente il motivo delle donne che porgono delle offerte ad Anna, un elemento del tutto assente nelle fonti letterarie, che diventerà canonico nel Basso Medioevo e che forse trae le sue origini dai cerimoniali di corte legati alle nascite

¹²⁷ Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 94.

¹²⁸ Cfr. BECATTI 1951, pp. 2-3 e MATZ 1969, vol. III, pp. 343-359.

¹²⁹ Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 95.

¹³⁰ Ms. 300, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

¹³¹ Cfr. TIGLER 2019, pp. 137 e 140.

¹³² Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², II, p. 90.

degli imperatori¹³³. Il primo esempio giunto fino a noi è quello tramandato dalla miniatura del Menologio di Basilio II¹³⁴ (975-1025), mentre l'unico esempio privo dei personaggi con le offerte sembra essere quello degli affreschi della Kizil Çuckur Kilise in Cappadocia, che quindi riflettono un'iconografia arcaizzante¹³⁵. Vediamo infatti che in Italia verso la fine del secolo XII l'elemento iconografico delle donne che porgono offerte ad Anna verrà ripreso nella *Natività della Vergine* di Pietro Cavallini per la chiesa di Santa Maria in Trastevere, nella *Natività* raffigurata su una tavola di Simone e Machilone di Spoleto conservata nel Museo Mayer van den Bergh di Anversa degli anni Settanta del Duecento¹³⁶, dove viene ricalcato lo schema iconografico bizantino della saggia donna che fa il bagnetto, la seconda serve che versa l'acqua da una brocca, Anna distesa sul letto e le due donne che porgono delle offerte; nella tavola la Vergine in trono e storie della sua vita dell'anonimo fiorentino conservato al Museo Puškin, forse il Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi, della seconda metà del Duecento¹³⁷, di Giotto all'Arena di Padova, e nella *Natività della Vergine* di Pietro Lorenzetti del Duomo di Siena. Il particolare del corteo di donne che portano doni alla madre è del tutto assente nella colonna A.

È probabile che i mosaici del transetto Sud di San Marco del 1690-1691 evocino la composizione dei mosaici del XII secolo che andarono a sostituire. Sopra di essi, infatti si conserva un'iscrizione medievale che recita HEC PARIT HEC NUTRIT HIC SUSCIPIT HEC BENEDICIT, e che suggerirebbe l'esistenza di varie scene, tra cui la Natività della Vergine¹³⁸.

La Natività della Vergine presenta un'iconografia che ha subito un notevole processo di evoluzione lungo il tempo, dagli esempi tardoantichi fino a quelli tardomedievali. La raffigurazione sulla colonna A, con Anna seduta e non distesa sul materasso a fagiolo e la bambina che esce dalla bacinella a forma di calice mentre due nutrici, di cui una a braccia nude, le fanno il bagnetto, ha più elementi in comune con le raffigurazioni di natività eroiche dell'Antichità che con l'iconografia mediobizantina, dove compare sia il *topos* della nutrice che tasta la temperatura dell'acqua mentre l'altra versa l'acqua da una brocca, come nel rilievo del chiostro di Sant'Apollonia, che quello della teoria di donne che porgono doni. Sulla colonna A non è nemmeno presente l'elemento caratteristico dell'iconografia occidentale in cui la bambina fa il bagnetto all'interno di una botte. Possiamo concludere che l'iconografia

¹³³ Cfr. BABIĆ 1961, pp. 172-174. Invero il canone 79 del Concilio in Trullo (692) proibisce l'offerta di *semidalia* (una pietanza a base di cereali dolci) per celebrare il Natale di Cristo. Si tratta di un'usanza pagana che riguardava tutte le donne che avevano appena partorito e alle quali veniva offerto in dono questo dolce. È interessante notare che il divieto riguardava solo la commemorazione della Nascita di Cristo e non quella della Nascita di Maria. Cfr. HERRIN 1992, pp. 104-105.

¹³⁴ Ms. Vat.gr. 1613, fol. 22.

¹³⁵ BABIĆ 1961, p. 175. Per le diverse datazioni attribuite alla Kizil Çukur Kilise vedi qui nota 9.

¹³⁶ GARRISON 1949, pp. 53-58 e TODINI 1989, vol. I, p. 311.

¹³⁷ La tavola è stata attribuita anche a Coppo di Marcovaldo e datata agli anni intorno al 1275 da DE MARCHI (2009¹, pp. 603-606; 2011, pp. 75-80), che riprende un'idea già espressa da LAZAREV 1955, pp. 3-63, il quale però riteneva l'opera di un seguace di Coppo. BOSKOVITS 2011, pp. 40-55 e TARTUFERI 2011, pp. 27-39 contraddicendo De Marchi, attribuiscono la tavola al Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi.

¹³⁸ DEMUS 1984, I, p. 129.

adottata nella colonna A, che suggerisce il parto senza dolore di Anna, appartiene ad una fase arcaica dell'iconografia della Natività della Vergine.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 4 e 28; COSTANTINI 1915, p. 14; LAFONTAINE-DOSOGNE 1962, p. 270, nota 1; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, pp. 91-92; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964¹, pp. 215 e 216; LAFONTAINE-DOSOGNE 1975, p. 176; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 347-348; WEIGEL 1997, p. 266, CARTLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

A.IV.3

Titulus: + *Ioachim et Aña : mater Dei nascitur : munera offeruntur in templo*

Traduzione: + Gioacchino e Anna : La nascita della madre di Dio : Vengono offerti doni al Tempio

Soggetto iconografico: Gioacchino presenta le offerte

Zona o zone che occupa: Zona IV

Quantità di nicchiette: 5

Descrizione:

Sulla zona IV vediamo un levita alla destra del sacerdote. Il levita ha il braccio destro avvolto nella tunica dalla quale spunta la mano che con due dita indica il sacerdote. L'altra mano risulta velata dalla tunica. Il sacerdote è in piedi dietro l'altare, con il torso rivolto alla sua sinistra; la mano destra scoperta, la mano sinistra, come quella del levita, è intuibile sotto la tunica, che si presenta chiusa al centro del petto da una specie di fibbia. Il suo capo è, come nella scena del rifiuto delle offerte, ornato da un copricapo a forma di corona. Alla sua sinistra un pastore porge un agnello; il suo volto è tagliato via, anche se il resto del corpo è intatto. È vestito di corta tunica e *perones*, come tutti gli altri pastori raffigurati nelle quattro colonne del ciborio. Alle sue spalle, nella nicchietta seguente, è scolpita una decorazione vegetale a forma di alberello che colma il vuoto nella parte superiore, mentre in basso sono raffigurati di profilo un bue dalle zampe parzialmente frantumate e un capretto con il capo rivolto all'indietro. Nell'ultima nicchietta vediamo Gioacchino che indossa una tunica lunga fino ai polpacci e rivolge entrambe le braccia in direzione degli animali con il palmo destro in fuori e appoggiato su una colonnina.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 4:3 e 5:1; *Pseudo Matteo* 3:3; *Liber de Nativitate*, dove l'episodio è assente ma si afferma soltanto che Gioacchino e Anna resero debitamente grazia al Signore; Vangelo dell'infanzia armeno 2:4.

Commento critico:

Nel capitolo 4:3 del *Protovangelo* di Giacomo si tramanda che Gioacchino chiese a suoi pastori di portare dieci agnelli per il Signore, dodici vitelli grassi per il Tempio e cento capretti per tutto il popolo. Nella versione dello *Pseudo Matteo*, invece, l'episodio risulta semplificato, giacché viene offerto in sacrificio soltanto un agnello. Nel Vangelo dell'infanzia armeno si fa

esplicita menzione all'altare degli olocausti: apprendiamo che dal sangue puro che sgorgava dagli animali fu possibile capire che Dio era favorevole alla nascita della bambina. Sulla colonna del ciborio è raffigurata la scena secondo la versione del *Protovangelo*, in quanto nelle nicchiette della zona IV si possono chiaramente scorgere i tre animali menzionati dal testo: un agnello in braccio a un pastore e un vitello e un capretto nella nicchietta seguente. Inoltre, è da notare che nello *Pseudo Matteo* il sacrificio dell'agnello avviene dopo il dialogo con l'angelo e prima dell'incontro con Anna e cioè mentre Gioacchino è ancora tra i monti, e non nel Tempio al cospetto del sacerdote e nemmeno in presenza dei pastori.

Forse il curioso copricapo del sacerdote è da mettere in relazione con il capitolo V:1 del *Protovangelo*, in cui si afferma che mentre Gioacchino reca la sua offerta osserva attentamente la "placca d'oro" del sacerdote al fine di capire, attraverso il suo riflesso, la volontà del Signore. Secondo Marcello Craveri tale placca d'oro è a sua volta in relazione con la placca d'oro descritta nell'Antico Testamento come copricapo sacerdotale (Esodo XXVIII:36-38 e Levitico VIII:9)¹³⁹. Il particolare della placchetta d'oro è assente nelle versioni dello *Pseudo Matteo* e del *Liber de Nativitate*.

Per Gabelentz la scena è interpretabile altrimenti: il personaggio alle spalle del sacerdote sarebbe un levita, mentre Gioacchino sarebbe il personaggio vestito da pastore – abbigliamento che lo stesso autore trova inusuale per Gioacchino –, che porge l'agnello al sacerdote, mentre il personaggio dietro alla nicchietta con la palma e i due animali non sarebbe identificabile.

Non è però necessario prendere alla lettera le parole del *Protovangelo*, ovvero immaginare che sia proprio Gioacchino a porgere l'animale al sacerdote, ancor di meno se si pensa che i servi vengono menzionati come coloro che riuniscono gli animali da presentare. Per questo motivo Costantini identifica Gioacchino col personaggio che chiude la scena a destra, con le due mani rivolte verso il centro della stessa, e interpreta il personaggio alle spalle del sacerdote come il levita.

Confronti

Secondo Lafontaine-Dosogne si tratta di una scena molto rara, raffigurata soltanto negli affreschi con storie dell'infanzia della Vergine della Peribleptos de Mistra, eseguiti tra il 1348 e il 1380. Infatti si può ipotizzare che questa scena sia ricomparsa in età paleologa, a causa del fatto che in questo periodo si fece ricorso a tradizioni iconografiche più orientali che bizantine, tramandate forse attraverso codici miniati¹⁴⁰.

La stessa studiosa nota che in questa scena della colonna A del ciborio Anna è assente come nella scena delle offerte rifiutate, conformemente al testo del *Protovangelo*. Nelle raffigurazioni più tarde, invece, Anna compare al fianco di Gioacchino.

La mancanza di confronti rende impossibile fare delle considerazioni di tipo iconografico. Possiamo solo affermare quanto vale per tutta la colonna A, ovvero che anche qui viene confermata l'aderenza letterale al testo del *Protovangelo*, un fatto che punta, se non altro, verso la tradizione bizantina.

¹³⁹ CRAVERI 1969, ed. cons. Torino 2005, p. 11 nota 1.

¹⁴⁰ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 89. Cfr. anche DELVOYE 1964, p. 129.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 4 e 28; COSTANTINI 1915, p. 14; ZACCARINI 1933, p. 134; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, pp. 88-89; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, pp. 215 e 218; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 348; WEIGEL 1997, p. 266-267, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

A.V.1

Titulus: + *offertur sacrificium Deo pro beata prole recepta*

Varianti: *sacrificium* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZATTA 1761, p. 20; PASINI 1888, p. 177; GABELENTZ 1903, p. 4, COSTANTINI 1915, p. 14) *sacrificium* (DA VILLA URBANI 2015, p. 20)

Traduzione: + Viene offerto un sacrificio a Dio per la nascita della figlia beata

Soggetto iconografico: Anna allatta Maria

Zona o zone che occupa: Zona V

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

La scena si svolge su tre nicchiette. In quella centrale Anna, seduta con i piedi appoggiati su una roccia irregolare, il piede destro più basso di quello sinistro, allatta al seno Maria. Con la mano sinistra Anna abbraccia la schiena della bambina e con la destra regge il suo seno. La testa di Anna è coperta da un velo ed è leggermente inclinata verso la bambina con gesto amorevole.

Alla destra di Anna un'ancella oggi acefala, vestita di tunica e sottoveste, stringe con quattro dita – l'indice lasciato libero – un oggetto composto da un'asta e una parte romboidale con una scanalatura perimetrale appoggiato su un capitellino, e che Gabelentz e Weigel interpretano come un *flabellum*, cioè un ventaglio. Alla sinistra di Anna, invece un'altra ancella indica con il palmo destro aperto e appoggiato sulla colonnina la scena di allattamento. La mano sinistra di questo personaggio è oggi mutila mentre il capo si presenta scoperto. L'ancella indossa una tunica stretta alla vita con un cordoncino. Caratteristico di tutte e tre le figure è il piegone di stoffa verticale centrale che scende dalla vita.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 5:2; *Pseudo Matteo* 4:1; *Liber de Nativitate* 6:1

Commento critico:

Nella chiesa rupestre cappadoce di Kizil Çukur, del IX o X secolo¹⁴¹, nella scena della Nascita di Maria, compare un personaggio femminile in piedi con un ventaglio quadrangolare in mano che agita di fronte ad Anna che giace sul letto. Lo stesso particolare del *flabellum* nella scena della Natività di Maria lo ritroviamo in un'altra chiesa cappadoce, la Derebağ Kilise di

¹⁴¹ Per le diverse datazioni attribuite alla Kizil Çukur Kilise vedi qui nota 9.

Avcılar a Göreme, databile tra il IX e il X secolo, dove la raffigurazione è accompagnata dall'iscrizione: “βάγηα ῥεπήζη”, cioè “la nutrice fa vento”¹⁴². L'oggetto, però, può essere un ventaglio, oppure uno scacciamosche, come suggeriscono Nicole e Michael Thierry¹⁴³. Vediamo lo stesso oggetto raffigurato negli affreschi della chiesa dei Santi Giocchino e Anna a Studenica del 1313-1314¹⁴⁴.

Confronti

Si è potuto rintracciare un solo caso in cui può essere stata raffigurata la scena dell'allattamento, ovvero quello della Derebağ Kilise di Avcılar a Göreme, dove su un'arcata cieca della parete Nord si trova una raffigurazione molto danneggiata di Anna e Maria corredata da un'iscrizione che recita “Anna allatta la Theotokos”¹⁴⁵.

Del resto, la scena dell'allattamento di Maria è, prima del Basso Medioevo, molto rara¹⁴⁶. È probabile che l'iconografia fosse desunta dai sarcofagi romani con le storie di Dioniso¹⁴⁷ o dal gruppo di sarcofagi con le vite di bambini, di cui due esemplari, quello di Marcus Cornelius Staius, conservato al Louvre e databile al II secolo e quello della Villa Doria Pamphilj a Roma databile al 175-200, presentano una donna che allatta un bambino¹⁴⁸. Degno di menzione è il denaro aureo di Fausta, moglie di Costantino, coniato a Treviri e databile tra il 324 e il 326, che raffigura la *Pietas augustae* mentre allatta un bambino¹⁴⁹.

Tuttavia non erano rare nella tarda Antichità raffigurazioni di Maria che allatta Gesù ovvero *Virgo lactans*: una raffigurazione di donna allattante tradizionalmente identificata con Maria è presente nelle catacombe di Santa Priscilla e in quelle di San Sebastiano a Roma del II secolo. Il luogo di origine di questa iconografia è da rintracciare nell'ambiente egiziano, dove fu fortemente promosso, peraltro, il titolo di *Theotokos* che ebbe la meglio sui Nestoriani durante il concilio di Efeso (431). È già stato dimostrato il collegamento tra l'iconografia di Maria *lactans* con altre dee pagane, in particolare con la dea egiziana Isis, madre di Arpocrate¹⁵⁰. Inoltre, in Egitto, si sono conservate delle raffigurazioni pittoriche di Maria allattante negli affreschi dei conventi copti di Saqqara e di Bawit, databili al V e VI secolo¹⁵¹. Degna di nota è la stele funeraria con una donna seduta su uno sgabello che allatta un bambino, proveniente dall'Egitto conservata al Museum für Byzantinische Kunst di Berlino. Nella stele, databile al IV o V secolo, la scena è incorniciata da due colonne di cui quella sinistra esibisce un capitello confrontabile con i capitellini della colonna A. Esiste anche un cratere in marmo scolpito con

¹⁴² JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 123. Vedi qui nota 11 per la descrizione delle scene dell'intero ciclo.

¹⁴³ THIERRY- THIERRY 1958, p. 128.

¹⁴⁴ La chiesa, detta anche dei Re e concepita come una *parekklesion* del monastero di Studenica, fu voluta da re di Serbia Milutin, come attestato dall'iscrizione posta nel lato esterno dell'abside. Cfr. ĆURČIĆ 1973, pp. 191-196.

¹⁴⁵ JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 123. Vedi qui nota 11 per la descrizione delle scene dell'intero ciclo.

¹⁴⁶ Cfr. KONDAKOV 1915, ed. it. cons. 2014, pp. 253-256. Cfr. DEMUS 1984, I, p. 138.

¹⁴⁷ LEHMANN-HARTLEBEN, OLSEN 1942, p. 5 figg. 2-7.

¹⁴⁸ Cfr. BONANNO 1977, pp. 241-242, cat. 291, fig. 291 e KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 107-109, figg. 113-116.

¹⁴⁹ Cfr. LASAREFF 1938, p. 28, nota 21 e CALLU 1974, pp. 141-151.

¹⁵⁰ Cfr. MATHEWS, MULLER 2005, pp. 3-12.

¹⁵¹ Cfr. anche per la bibliografia G.P. e BONANI 1995 e vedi BOLMAN 2004 per un catalogo completo delle testimonianze di Maria allattante in Egitto e il loro rapporto con la liturgia e la teologia.

Maria allattante il bambino Gesù e l'Adorazione dei Magi, conservato nel Museo Nazionale di Palazzo Massimo alle Terme, di provenienza discussa (Costantinopoli o Roma) ma databile con relativa sicurezza alla seconda metà del IV secolo, che presenta qualche affinità con la raffigurazione qui discussa: vediamo infatti il Bambino disteso sul grembo della Madre che poppa dal suo seno sinistro¹⁵².

Hans-Georg Severin ha individuato nel Museo Archeologico di Istanbul un frammento di lastra in marmo proconnesio di *Madonna col Bambino*, inserita dentro una nicchietta chiusa nella parte superiore da una conchiglia, che lo studioso attribuisce all'età di Teodosio I, cioè alla fine del IV secolo. Il bambino, o ciò che rimane di esso, è adagiato sul grembo della madre con la testa rivolta verso il lato sinistro della madre¹⁵³.

In Occidente persino il motivo della Madonna che allatta Gesù, cioè la *Galaktotrophousa*, è piuttosto raro, essendo i mosaici della facciata della basilica di Santa Maria in Trastevere raffiguranti la *Virgo lactans* e un corteo di vergini considerati la prima raffigurazione medievale in Italia datati sia al XII che al XIII secolo¹⁵⁴, anche se sui mosaici del transetto Nord di San Marco, databili alla metà del XII secolo¹⁵⁵, è raffigurata Maria che allatta il Bambino durante il ritorno dalla fuga in Egitto.

Sebbene nel Duecento non manchino in Italia esempi di Maria *lactans*¹⁵⁶ – con una maggiore concentrazione nella seconda metà del secolo nel Centro e Sud d'Italia – il vero

¹⁵² Si tratta di un cratere a decorazione tripartita. Le due parti inferiori sono decorate a motivi vegetali mentre in quella superiore oltre alla Madonna col Bambino e l'Adorazione dei Magi è raffigurato Cristo docente circondato dagli apostoli. Cfr. SEVERIN 1970, pp. 211-252; FARIOLI 1971, pp. 355-366; per bibliografia vedi PONTISSO 2013, pp. 358-359, cat. 261.

¹⁵³ SEVERIN 1970, p. 240.

¹⁵⁴ Cfr. CUTLER 1987, pp. 335-350. Cfr. CECHELLI 1933, pp. 72-75 li data al XIII secolo, LUCIANI 1987, pp. 18-19 che le data al XII secolo. MATTHIAE 1967, p. 422, riconosce che il mosaico ha subito pesanti restauri che rendono difficoltosa una datazione.

¹⁵⁵ DEMUS 1984, I: *Text*, p. 146.

¹⁵⁶ Vedi per esempio la *Virgo lactans* affrescata su un pilastro della chiesa di Santa Maria Maggiore a Pianella (Abruzzo) databile all'ultimo quarto del XII secolo (CANCELLI 2000, p. 74), la Madonna col Bambino della lunetta centrale della Cattedrale di San Rufino ad Assisi eseguita dopo il 1210 (DE LUCA 2016), l'affresco con Madonna con Bambino in trono tra apostoli della cripta della cattedrale di Santa Maria di Anagni attribuita al Secondo Maestro di Anagni (1231-1255) (BIANCHI 2003, pp. 118-119), la tavola della 'Madonna del Pilerio' della cattedrale di Cosenza della seconda metà del XIII secolo (DI DARIO GUIDA 1988, pp. 333-359), la 'Madonna di San Guglielmo' di pittore campano conservata al Museo del Santuario di Montevergine della seconda metà del XIII secolo (MUOLLO 2016, pp. 90-91, cat. 12), la Madonna col Bambino detta 'di Ambro' proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Graiano in San Pio di Fontecchio (Aquila) databile alla prima metà del XIII secolo (MORETTI 1968, p. 15; VITTORINI 2010, pp. 51-55, cat. 3), la 'Madonna del latte' del Museo Nazionale d'Abruzzo proveniente dalla chiesa di Santa Maria in Pantanis di Montereale della seconda metà del XIII secolo (ARBACE 2010, pp. 56-59, cat. 4), il frammento di dossale eseguito forse dal Maestro di San Martino conservato nel Museo di San Matteo a Pisa e databile al sesto o settimo decennio del XIII secolo (CARLETTI 2005, pp. 153-155, cat. 29), l'icona della Madonna col Bambino del Maestro dei Santi Cosma e Damiano conservata nell'omonima chiesa pisana e databile al sesto o settimo decennio del Duecento (CARLETTI 2005, p. 196, cat. 53), la tavola di Gentile da Rocca con la Madonna col Bambino, proveniente dalla chiesa di Santa Maria ad Cryptas e oggi al Museo Nazionale dell'Aquila databile al 1283 (ARBACE 2010, pp. 74-75, cat. 8), la Madonna col bambino databile alla seconda metà del Duecento proveniente dalla chiesa di San Francesco alla Villa in Aversa (MORELLO 2016, pp. 90-91, cat. 20 e la *Virgo lactans* dell'arco absidale della grotta di Sant'Angelo in Monte Bove (Abruzzo) dell'ultimo quarto del XIII secolo (PACE 1996, pp. 493-504).

sviluppo di questa iconografia avviene tra la fine del Duecento e la metà del Trecento¹⁵⁷.

Per quanto riguarda l'arte veneziana l'unico esempio confrontabile dal punto di vista iconografico con la scena della colonna A, oltre ai mosaici menzionati sopra, è la frammentaria icona della Madonna *Galaktotrophousa* conservata oggi al Museo Marciano ma proveniente dalla parete in *cornu Epistulae* prossima all'altare del Battistero, da lì rimossa quando venne aperta la finestra che affaccia sul Tesoro¹⁵⁸. Nel dipinto, databile tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, il poppante compare sul lato destro della Madonna: con la mano sinistra afferra il seno di Maria e con la destra benedice¹⁵⁹.

Significativo è invece il confronto con un gruppo di raffigurazioni scultoree della *Virgo lactans* realizzate da una maestranza veronese attiva tra la fine del XII e la metà del XIII secolo¹⁶⁰ il cui capostipite è da rintracciare in quella del Museo Diocesano di Verona¹⁶¹. Il bambino seduto dal lato destro a gambe incrociate e non disteso sul grembo della madre, il cordoncino alla vita e soprattutto il panneggiare che insiste in innumerevoli pieghettine allontana questo gruppo dallo scultore della colonna A.

Anna e Maria, come tema isolato, lo ritroviamo negli affreschi della chiesa dedicata ai Quaranta Martiri di Veliko Tarnovo in Bulgaria, risalenti a dopo il 1230¹⁶², e nella chiesa Sant'Anargirio di Kastoria in Epiro del tardo XII secolo¹⁶³, dove però Anna non è raffigurata durante l'allattamento e la Vergine è sempre vestita come una adulta, con velo, e seduta diritta¹⁶⁴ sul lato sinistro della madre.

Unico esempio duecentesco occidentale di Anna che allatta è quello di un frammento di tessuto ricamato conservato nel Museo Statale di Arte Medievale e Moderna di Arezzo realizzato in una data successiva il 1271 e anteriore al 1276¹⁶⁵, trovato nella tomba di papa Gregorio X nel Duomo di Arezzo, mentre Sant'Anna in trono con la Madonna Bambina e due angeli è il soggetto dell'ancona attribuita al Maestro di San Martino della seconda metà del Duecento conservata al Museo di San Matteo di Pisa¹⁶⁶.

Un indizio dell'allattamento di Maria nei mosaici del transetto Sud della Basilica di San Marco è da rintracciarsi nelle iscrizioni sopra la scena, oggi nella foggia barocca del 1690 o il 1691. Tale iscrizione recita HEC PARIT HEC NUTRIT HIC SUSCIPIT HEC BENEDICIT. La parte di iscrizione che indica il nutrimento di Maria, potrebbe, secondo Demus, essere stata

¹⁵⁷ Cfr. BERRUTI 2006, pp. 23-50.

¹⁵⁸ Cfr. GALLO 1967, p. 239.

¹⁵⁹ Cfr. COPELLI 2012, pp. 187-200; POLETTI 2014, pp. 66-68 nota 18.

¹⁶⁰ Il gruppo comprende le Vergini allattanti conservate al Museo di Friesach in Carinzia, già al Kaiser Friederich Museum di Berlino perduta nel 1945, alla Basilica Patriarcale di Aquileia, oggi in deposito, al Museo di Cleveland in Ohio, ora in collezione privata, al Duomo di Bolzano. Cfr. MUÑOZ 1912, tav. LXXV; TOESCA 1927-1951, ed. cons. Torino 1965, I.2, pp. 806-807, MOR 2012, pp. 211-214, cat. 35.

¹⁶¹ TIGLER 2004, pp.36-43.

¹⁶² La data si riferisce a un'epigrafe apposta su una colonna nella quale si dichiara che la chiesa fu fondata per commemorare la vittoria dello zar bulgaro Ivan-Assèn sui Greci alla battaglia di Klokotnica del 1230. GRABAR 1928, pp. 97-110.

¹⁶³ MALMQUIST 1979, a p. 94.

¹⁶⁴ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 134.

¹⁶⁵ FORNASSARI 1996, pp. 35-36, cat. 2.

¹⁶⁶ CARLETTI 2005, pp.162-163, cat. 32.

raffigurata come una scena a sé stante, sempre che si ammetta che l'Anna *lactans* sia stata una miniatura contenuta nei presunti manoscritti che avrebbero ispirato le perdute raffigurazioni medievali¹⁶⁷. Tuttavia, non c'è, nella raffigurazione barocca della scena, alcun accenno di Anna che allatta Maria.

Se è rara la raffigurazione di Maria *lactans* tra l'Alto Medioevo e la fine del XIII secolo, quella di Anna è pressoché inesistente. Anche se da una parte la scarsità di opere d'arte che raffigurino Maria o Anna allattanti a Venezia mette in discussione la datazione duecentesca delle colonne del ciborio, la serie di Vergini allattanti veronesi dimostrano la distanza stilistica e iconografica – con il Bambino che poppa dal lato opposto – con la raffigurazione della colonna A. Per quanto riguarda la tarda Antichità, c'è una certa diffusione del motivo, soprattutto in ambito egiziano, grazie all'influenza delle raffigurazioni di Isis e Arpocrate. Inoltre il particolare e la forma dello scacciamosche rinvia, ancora una volta, agli esempi cappadoci, eredi di iconografie preiconoclaste. Tutti questi elementi rendono più plausibile una datazione tardoantica e una provenienza orientale della colonna A.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 4 e 28; COSTANTINI 1915, p. 14; ZACCARINI 1933, p. 134; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, pp. 100-101, 130, 133; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, pp. 215-16; DEMUS 1984, I, p. 129; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 348; WEIGEL 1997, p. 267, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

A.V.2

Titulus: + *offertur sacrificium Deo pro beata prole recepta*

Varianti: *sacrificium* (GABELENTZ 1903, p. 4, COSTANTINI 1915, p. 14) *sacrificium* (DA VILLA URBANI 2015, p. 20)

Traduzione: + Viene offerto un sacrificio a Dio per la nascita della figlia beata

Soggetto iconografico: Uccisione di un vitello

Zona o zone che occupa: Zona V

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Al centro vediamo l'animale in posizione supina adagiato su un'ara con le zampe legate da una corda. Il suo collo è trafitto da un coltello e la testa rivolta all'indietro. Nella parte superiore della nicchietta, di nuovo, troviamo una decorazione a forma di alberello. Il personaggio che affonda la lama è forse il levita, che abbiamo già visto nella zona inferiore, mentre dall'altro lato vediamo il personaggio dalla tunica corta e i *perones* che stringe con la mano sinistra la corda tirata dalle zampe dell'animale dietro alla sua schiena.

¹⁶⁷ DEMUS 1984, I: *Text*, p. 129.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo particolare assente; *Pseudo Matteo* particolare assente; *Liber de Nativitate* particolare assente.

Commento critico:

Questa scena è quella che giustifica il *titulus*, che fa riferimento al sacrificio offerto da Gioacchino. Tuttavia, l'episodio si presta a due interpretazioni: sia come il momento conclusivo della Presentazione al Tempio delle offerte di Gioacchino – ma nel testo del *Protovangelo* non vi è alcun riferimento al sacrificio di animali – oppure, come già intuito da Costantini, come il momento iniziale del banchetto offerto da Gioacchino per il primo anno di Maria, raffigurato nella zona superiore. Lo studioso osserva che nessuno dei due personaggi che afferrano le corde sono vestiti da leviti, ma piuttosto da semplici servi. La raffigurazione potrebbe fare riferimento alla parabola del figliol prodigo, in cui per festeggiare il ritorno del figlio viene ucciso un vitello grasso, e quindi una storia che ha in comune con la nostra due elementi: il banchetto e il tema del rapporto genitore-figlio. Un'altra possibile connessione, forse più stringente, è con il Libro di Samuele dell'Antico Testamento, che è servito da fonte di ispirazione per alcune storie del *Protovangelo* di Giacomo. Infatti, superata la sua sterilità, Anna, madre di Samuele, decide di consacrare suo figlio al Tempio – ma solo dopo averlo svezzato mentre Anna, madre di Maria aspetterà tre anni per la consacrazione – e vi si reca con tre torelli, un sacco di farina e un otre di vino. Nel capitolo 1Sam 1:26 viene detto esplicitamente che fu sacrificato uno dei tre torelli. Si tratta di una figura, quella dell'uccisione del vitello, che verrà raffigurata su un pennacchio dei mosaici della chiesa di San Salvatore in Chora, dove, però, rappresenta la preparazione al banchetto delle Nozze di Cana. Ritengo che anche qui l'uccisione del vitello sia in rapporto con il banchetto per la celebrazione del primo anno di Maria, ma che l'iconografia e la scelta del vitello come animale sacrificale (anziché, per esempio, l'agnello) sia da ricondurre all'episodio dell'Antico Testamento. Questo è forse il collegamento fatto dall'autore dell'iscrizione, pur, come credo, non conoscendo il testo del *Protovangelo*.

Confronti

Ciò che maggiormente colpisce di questa scena è il suo straordinario naturalismo e il fatto di essere costruita con un'iconografia pressoché unica. Il toro rovesciato su una specie di ara, anatomicamente aderente alla realtà, così come la presenza delle corde e del personaggio che le stringe attorno al suo corpo, non trovano precisi confronti né nell'arte romana né in quella veneziana. Si tratta infatti di un'iconografia lontana sia dallo schema consueto del sacrificio di Mitra, con il dio appoggiato con un ginocchio sul dorso della bestia mentre afferra il suo muso con la mano sinistra e la sgozza con la destra, sia dalle scene sacrificali romane, i *suovetaurilia*, presentate come un corteo in cui l'animale attende l'immolazione, come nell'ara di Domizio Enobarbo conservata al Louvre e databile al II secolo a.C.

Nell'intradosso del terzo arco del portale maggiore di San Marco, dedicato ai mestieri, è raffigurato il macellaio mentre conficca un coltello nella nuca del vitello, che però presenta un'iconografia del tutto diversa¹⁶⁸. Sono numerose le raffigurazioni di questo animale nel

¹⁶⁸ Cfr. TIGLER 1995², pp. 283-285.

Tetramorfo come l'evangelista Luca, nei bestiari come quello conservato all'Università di Aberdeen in Scozia (ms. 24, XII secolo) o nelle illustrazioni delle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso il Sabio della seconda metà del XIII secolo, dove è raffigurata, con straordinaria resa anatomica, una *corrida* vera e propria. Consapevole della stranezza della seguente affermazione, individuo uno dei confronti più calzanti dal punto di vista iconografico in un frammento di dipinto conservato al Museo Egizio di Torino proveniente dalla tomba di Iti della Necropoli Settentrionale di el-Gebelein¹⁶⁹ e databile al 2190-1976 a.C.. La scena raffigura un servo che sgozza un bue rovesciato le cui zampe sono legate con una corda stretta da un altro servo. Una coincidenza che in realtà potrebbe spiegarsi con le pratiche di vita quotidiana di uccisione dell'animale – come peraltro può vedersi in un vaso con storie di Ercole del 510 a.C. –, oppure con la volontà di evitare qualunque riferimento all'iconografia di Mitra. Ciò potrebbe far pensare che all'epoca l'iconografia di Mitra fosse ancora capita, a differenza di quanto accade nel Medioevo, periodo in cui viene persa la comprensione delle figure mitraiche.

Simile e significativa, seppur senza il particolare delle corde, è la raffigurazione del sacrificio di Saul in una miniatura di un manoscritto bizantino contenente il *Libro dei Re* databile all'XI secolo e conservato nella Biblioteca Vaticana (ms gr. 333 fol.19v), che illustra il passo 1Samuel 14:33-35. Come abbiamo visto, il collegamento semantico tra l'Anna dell'Antico Testamento e quella degli apocrifi potrebbe spiegare il 'prestito' iconografico del sacrificio tratto per l'appunto dal Libro di Samuele.

Si tratta di una scena inesistente nel contesto delle raffigurazioni dell'infanzia di Maria ma che trova un confronto in una miniatura di un manoscritto bizantino del *Libro dei Re*, con il quale le storie di Anna sono profondamente imparentate. Questo spiegherebbe l'inclusione di una scena che non trova paralleli nel testo del *Protovangelo*, fino a questo punto seguito pedissequamente dall'artista della colonna A. L'iconografia, che presenta affinità con questa miniatura e con una raffigurazione egizia molto più antica, sembra voler evitare di proposito l'iconografia mitraica. Non sembra calzante il confronto con la scena di uccisione del vitello raffigurata sul terzo arcone del portale maggiore di San Marco, dove non è mostrato l'animale legato né è con le zampe in alto tenuto fermo da due inservienti. Sono estremamente rare le scene di sacrificio di un animale in un contesto neotestamentario, a eccezione dei mosaici trecenteschi di San Salvatore in Chora che potrebbero serbare qualche affinità con la raffigurazione della colonna A, in quanto pure qui l'uccisione del vitello potrebbe riferirsi ai preparativi di un banchetto.

Sembra difficile immaginare che a Venezia, nel XIII secolo, cioè in un momento in cui la diffusione del *Protovangelo* di Giacomo era estremamente limitata in Occidente, un artista o un committente fosse in grado di fare associazioni semantiche con il *Libro dei Re*, al quale è in parte ispirato l'apocrifo, al punto di estrapolare da questo libro sia una scena che la corrispondente iconografia.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 4 e 28; COSTANTINI 1915, p. 14; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, pp. 100-101,

¹⁶⁹ La tomba fu scoperta nel 1910 dall'allora direttore del Museo Egizio di Torino Ernesto Schiaparelli.

130, 133; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, p. 215; DEMUS 1984, I, p. 129; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 348; WEIGEL 1997, p. 267, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

A.V.3

Titulus: + *offertur sacrificium Deo pro beata prole recepta*

Varianti: *sacrificium* (GABELENTZ 1903, p. 4, COSTANTINI 1915, p. 14) *sacrificium* (DA VILLA URBANI 2015, p. 20)

Traduzione: + Viene offerto un sacrificio a Dio per la nascita della figlia beata

Soggetto iconografico: I primi passi di Maria

Zona o zone che occupa: Zona V

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Nella prima nicchietta Anna, raffigurata con il capo coperto, è seduta e porge entrambe le braccia verso Maria. L'avambraccio destro è mutilo e la mano sinistra si posa sulla colonnina. Maria è raffigurata più piccola rispetto alle altre due donne, è a capo scoperto al centro della scena rivolta a sinistra, mentre allunga il braccio destro verso Anna. La mano sinistra di Maria è mutila e la veste, come in tutti i casi precedenti, disegna un piegone verticale che scende giù dalla vita. Sulla testa di Maria campeggia una semicupoletta formata da una foglia tripartita di acanto spinoso. Pure il capitello della colonnina che separa Anna da Maria è formato, a differenza degli altri, da due foglie di acanto spinoso e da un fiore sull'abaco. Alle spalle di Maria è in piedi un'ancella con il capo scoperto che con la mano destra, il palmo rivolto all'infuori, indica Maria. Nella mano sinistra stringe uno sgabello che si appoggia leggermente sul capitellino della colonna alle sue spalle. Ancora una volta è caratteristico il piegone verticale della tunica che dalle cosce e arriva al pavimento.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 6:1, *Pseudo Matteo*: episodio assente; *Liber de Nativitate*: episodio assente.

Commento critico:

L'oggetto che regge in mano l'ancella alle spalle di Maria è probabilmente, come interpretato da Costantini, Lafontaine Dosogne e da Weigel, uno sgabello. Un mobile, quindi, perfettamente coerente con il contenuto della scena – Maria che fa i suoi primi passi – e che, ancora una volta, denota l'attenzione alla quotidianità dell'artista: sembra quasi che Maria si sia appena alzata dallo sgabellino e che l'ancella, allarmata, le corra dietro. Si tratta ad ogni modo di una scena poco raffigurata in Oriente e del tutto inesistente in Occidente, che è, però, un motivo letterario frequente, come dimostra la sua presenza nelle storie di Buddha, e che Lafontaine Dosogne crede appartenere a una tradizione orientale piuttosto che strettamente bizantina¹⁷⁰.

¹⁷⁰ LAFONTAINE-DOSOGNE 1975, p. 177.

Confronti

Si tratta di una scena piuttosto rara, che ritroviamo negli affreschi frammentari cappadoci della Kizil Çukur Kilise del IX o X secolo¹⁷¹, dove Maria è accompagnata dalla madre e da un altro personaggio femminile. La scena è raffigurata anche in un'altra chiesa cappadoce, la Derebağ Kilise di Avclar a Göreme, databile tra il IX e il X secolo¹⁷². In entrambe i casi la bambina compare, a differenza della raffigurazione sulle colonne, con il capo coperto di *maphorion*. Ritroviamo la scena in ambito orientale soltanto negli affreschi di San Clemente d'Ocrida (Macedonia del Nord) alla fine del XIII secolo. Secondo Lafontaine-Dosogne, anche se il tema esisteva nell'Antichità, come dimostra il confronto con un sarcofago del Louvre dove compare un bambino che sta imparando a camminare o con quello conservato a Ostia con lo stesso soggetto, la raffigurazione della scena mariana sembra nascere dal testo stesso del *Protovangelo*¹⁷³. Ritroveremo la scena nei mosaici della chiesa di San Salvatore in Chora del XIV secolo, dove la bambina, come nella colonna A, si incammina verso la madre con l'ancella che le corre dietro.

L'assenza di confronti iconografici sia in Oriente che in Occidente fino alla fine del XIII secolo, a eccezione degli affreschi cappadoci, rende l'idea di una realizzazione del fusto marciano a Venezia nel corso del Duecento se non impossibile quanto meno molto difficoltosa. Invece, come nel caso dell'iconografia della Natività della Vergine (A.IV.2), l'iconografia dei primi passi della bambina sembra essere stata a disposizione in età tardo antica grazie ai sarcofagi con scene dell'infanzia dei defunti. Per di più l'episodio dei primi passi di Maria è assente nelle versioni occidentali delle storie dell'infanzia.

Bibliografia specifica: ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, p. 4; COSTANTINI 1915, pp. 14-15; ZACCARINI 1933, p. 134; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, p. 122; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964¹, pp. 215-216; LAFONTAINE-DOSOGNE 1975, p. 177; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 348-349; WEIGEL 1997, p. 267, CARTLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

A.VI.1

Titulus: + *Mater salutis nostre ducitur cum muneribus in te(m)plum*

Varianti: *nostrae* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZATTA 1761, p. 20; PASINI 1888, p. 177; GABELENTZ 1903, p. 4, COSTANTINI 1915, p. 15)

Traduzione: + La madre della nostra salvezza viene condotta al Tempio con doni

Soggetto iconografico: Maria e le fanciulle ebreo

Zona o zone che occupa: Zona VI

¹⁷¹ Per le diverse datazioni attribuite alla Kizil Çukur Kilise vedi qui nota 9.

¹⁷² JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 123. Vedi qui nota 11 per la descrizione delle scene dell'intero ciclo.

¹⁷³ LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, pp. 123-124. Cfr. G. BECATTI 1951, pp. 2-3.

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

La piccola Maria è in procinto di uscire da una struttura architettonica absidata in pietra o mattoni e con quattro finestrelle. Nella seguente nicchietta vediamo Maria in piedi, mentre una fanciulla col capo scoperto sostiene il gomito destro della bambina. Maria è rivolta a destra con il suo braccio sinistro in avanti sopra una colonnina, afferrato da un'altra fanciulla dal capo scoperto che occupa la terza nicchietta.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 6:1; *Pseudo Matteo* 4:1; *Liber de Nativitate* 6:5

Commento critico:

La scena fa riferimento al capitolo del *Protovangelo* di Giacomo in cui si riporta che Anna costruì un santuario nella camera da letto di Maria, affinché la bambina non toccasse niente di profano o impuro. Anna, inoltre, convocò delle fanciulle ebreo per dilettere Maria. Lo *Pseudo Matteo* tramanda soltanto che Maria, una volta arrivata al Tempio, andò a vivere con giovinette che trascorrevano giorno e notte nell'adorazione di Dio. Non c'è, infatti, alcun riferimento al santuario all'interno della camera di Maria. Nel *Liber de Nativitate*, come nello *Pseudo Matteo*, Maria vive con altre vergini soltanto dopo il suo arrivo al Tempio. Per Polacco si tratta della scena in cui Anna e Gioacchino accompagnano la figlia al Tempio. Il particolare del capo scoperto delle fanciulle denota la loro verginità. L'identificazione di questa scena con l'episodio di Maria e le fanciulle ebreo non corrisponde al *titulus*.

Confronti

La scena di Maria nella sua camera trasformata in santuario si trova nelle Omelie del monaco Giacomo Kokkinobaphos del XII secolo, in entrambe le sue versioni¹⁷⁴. Lo schema iconografico impiegato dal miniatore differisce da quello delle colonne, in quanto nei manoscritti la scena di svolge all'interno della camera dove Maria bambina è distesa sul letto mentre i suoi genitori la guardano teneramente. Un gruppo di sei fanciulle prive di velo – di cui una con un ventaglio e una con una *mappula* in mano – discute alla destra della scena. La raffigurazione sulla colonna A e la miniatura hanno in comune il ricorso a forme architettoniche somiglianti a edifici, per richiamare la camera di Maria. Weigel ha confrontato il piccolo edificio raffigurato sulla colonna A con quello dipinto nel registro inferiore di una miniatura della Genesi di Vienna¹⁷⁵.

La totale assenza della scena non solo a Venezia ma anche in Occidente, e la sua presenza, seppur con un'iconografia diversa, nelle Omelie del monaco Giacomo depongono a favore di un'origine bizantina delle colonne del ciborio. Da scartare l'interpretazione di Polacco,

¹⁷⁴ Ms. Vat. Gr. 1162, f. 43r e Ms. Par. Gr. 1208, f. 59r. Cfr. LINARDOU 2004, pp. 57-58. Per un inquadramento dell'opera vedi qui nota 13.

¹⁷⁵ Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Theol. gr. 31, fol. 15v, Vienna.

fuorviato dal *titulus*, perché i genitori che accompagnano la bambina al Tempio sono raffigurati al di sopra (A.VIII.1). Come in altre parti di questa colonna, si ha la sensazione che l'ideatore delle epigrafi abbia avuto difficoltà a interpretare scene come questa, che sono rare in Oriente e inesistenti in Occidente, un fatto che spiegherebbe la mancata corrispondenza tra testo e immagine.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 5 e 29; COSTANTINI 1915, p. 15; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, p. 128; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, p. 215; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 267, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35

A.VI.2

Titulus: + *Mater salutis nostre ducitur cum muneribus in te(m)plum*

Varianti: *nostrae* (GABELENTZ 1903, p. 4, COSTANTINI 1915, p. 15)

Traduzione: + La madre della nostra salvezza viene condotta al Tempio con doni

Soggetto iconografico: Primo compleanno di Maria

Zona o zone che occupa: Zona VI

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Nella prima nicchietta Anna rivolta a destra porta a mani velate due oggetti di difficile identificazione, forse da porre in relazione con il capitolo del *Protovangelo* di Giacomo VI:3, dove si dice che Anna andò a servire gli ospiti dopo aver messo a letto Maria. Nella nicchietta seguente Maria accompagnata da suo padre, che è in piedi alle sue spalle, porge le mani in avanti con i palmi rivolti in su. Le mani di Maria si sovrappongono alla colonnina. Dall'altra parte il sacerdote, contraddistinto dal suo copricapo, posa la mano destra sulla testa di Maria in segno di benedizione. Il sacerdote è raffigurato seduto a un tavolo a ferro di cavallo e retto da una struttura a forma di croce di sant'Andrea. Un altro personaggio raffigurato più piccolo e alle spalle del sacerdote appoggia il suo avambraccio sinistro sull'orlo del tavolo. Sopra il tavolo si staglia un oggetto che potrebbe essere identificato per la sua forma con una pagnotta di pane.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 6:2; *Pseudo Matteo* episodio assente; *Liber de nativitate* episodio assente.

Commento critico:

Gabelentz interpreta questa scena come la Presentazione al Tempio. Lo studioso tuttavia avverte che se si trattasse della Presentazione la scena sarebbe ripetuta nella zona VII. In più Gabelentz crede che gli oggetti che Anna reca in mano siano due tortore, che però, non resistono al confronto con le due colombe portati da Gioacchino nella zona VII. È Costantini a fornire l'interpretazione più calzante, ovvero che la scena raffiguri il banchetto offerto dai genitori di Maria per il primo compleanno della bambina, al quale partecipano il

sommo sacerdote e altri personaggi. Per Costantini gli oggetti recati da Anna sono forse doni per i invitati, mentre per Lafontaine-Dosogne, come per Gabelentz, si tratterebbe di due colombe. Se la scena è interpretata correttamente da Costantini, significa che il *titulus* che fa riferimento alla presentazione al Tempio non corrisponde alle immagine scolpite.

È interessante notare la forma a sigma del tavolo intorno al quale si siedono i commensali, che si ripeterà in ogni colonna ogniqualvolta sarà raffigurata un banchetto. La stessa forma infatti ricorre nelle Nozze di Cana (B.III.2 (IV)), nella scena di Gesù nella casa di Simone (C.IV.1) e nell'Ultima Cena (D.I.3).

La forma a sigma del tavolo affonda le sue radici nelle pratiche alimentari antiche, in cui i commensali consumavano i pasti reclinati lateralmente sui *triclinia* disposti a U. Nello spazio centrale potevano esserci tavolini circolari, come li vediamo nel mosaico proveniente da Aquileia, databile al V secolo, e conservato al Museo del castello di Baudry in Svizzera, ma anche a sigma come lo vediamo raffigurato nella scena dell'Ultima Cena dei mosaici della prima metà del VI secolo di Sant'Apollinare Nuovo, nella stessa scena raffigurata nel *Codex Purpureus Rossanensis* del VI secolo (fol. 3r), nel Tetravangelo di Rabbula (Plut. VI. 23 fol. 53v) del 586, nella miniatura che raffigura il Banchetto di Didone del Virgilio Vaticano del V secolo (Cod. Vat. lat. 3867, fol. 100v) e in una parte della tavoletta eburnea bizantina conservata nel Museo del Tesoro del Duomo di Milano databile al VI secolo. Pare accertato che le tavole a sigma, più frequenti nella parte orientale dell'impero romano, avessero anche una funzione culturale¹⁷⁶. Dal punto di vista iconografico, le mense a sigma continuano a essere raffigurate insieme a quelle rettangolari nonostante i cambiamenti nelle abitudini alimentari, soprattutto in opere bizantine o di ascendenza bizantina¹⁷⁷. Ne sono la prova la patena Stoclet conservata al Louvre databile tra il IX e il X secolo, il tavolo nella scena dell'Ultima Cena degli affreschi di Sant'Angelo in Formis in Campania (1072-1087), il folio 16r del *Beatus* della Biblioteca Nazionale di Torino (ms. I.II.1) del 1100-1124, la formella con l'Ultima Cena della Pala d'Oro di San Marco (1102-1118)¹⁷⁸ e i mosaici della parete Ovest del transetto Sud della chiesa di Monreale (1172-1186). Eppure a partire dall'arte romanica sembra prevalere in Occidente la forma rettangolare della mensa, sia a causa delle cambiate abitudini che a causa del fatto che questa soluzione si dimostra di gran lunga più adatta a una raffigurazione frontale dei dodici Apostoli, fino alla quasi totale scomparsa in Occidente della forma sigmata tra XII e XIII secolo¹⁷⁹.

Confronti

Si tratta di una scena molto rara, sia in età tardoantica che nel Duecento. Troviamo le prime raffigurazioni in ambito costantinopolitano solo a partire dalle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos del XII secolo¹⁸⁰ e nella Peribleptos di Mistra del XIV secolo. Nelle Omelie

¹⁷⁶ LOOMIS 1927, p. 80. Cfr. BARB 1956, pp. 40-67. Per un catalogo completo delle mense paleocristiane vedi CHALKIA 1991.

¹⁷⁷ ANGIOLINI MARTINELLI 1986, pp. 86-87.

¹⁷⁸ Cfr. VOLBACH 1994, pp. 1-72, cat 56 p. 29

¹⁷⁹ Cfr. ANGIOLINI MARTINELLI 1986, p. 90.

¹⁸⁰ Ms. Vat. Gr. 1162, f. 44v e Ms. Par. Gr. 1208, f. 61r. Cfr. LINARDOU 2004, pp. 58-60. Per un inquadramento dell'opera vedi qui nota 13.

di Giacomo compare la tavola a ferro di cavallo, sul quale ci sono cinque pagnotte e un piatto. Così come il miniatore ha voluto raffigurare le due categorie di invitati citati dai testi, sulla colonna del ciborio sono raffigurati due personaggi, il sommo sacerdote e un personaggio probabilmente laico. E così accade anche alla Peribleptos di Mistra. Nelle miniature delle Omelie di Giacomo colei che porge la bambina agli invitati è Anna, come recita il testo del monaco Giacomo, e non Gioacchino come invece tramanda il *Protovangelo* di Giacomo e come viene raffigurato sulla colonna A.

Non esiste alcun confronto occidentale per questa scena, che invece presenta delle affinità con le miniature delle Omelie del monaco Giacomo. L'assenza nelle versioni occidentali delle storie dell'infanzia della Vergine, unita alla scarsità di manoscritti miniati sopravvissuti con storie della Vergine, rendono estremamente difficile un'assegnazione delle colonne del ciborio all'arte veneziana del Duecento.

Bibliografia specifica: ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 5 e 29; COSTANTINI 1915, p. 15; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, pp. 128-129; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, p. 215; WEIGEL 1997, p. 267, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

A.VI.3

Titulus: + *Mater salutis nostre ducitur cum muneribus in te(m)plum*

Varianti: *nostrae* (GABELENTZ 1903, p. 4, COSTANTINI 1915, p. 15)

Traduzione: + La madre della nostra salvezza viene condotta al Tempio con doni

Soggetto iconografico: Anna riporta Maria in camera sua e intona un cantico al Signore

Zona o zone che occupa: Zona VI

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Anna, rivolta verso la destra, accompagna Maria posando le mani sopra le spalle della bambina, quasi a condurre il suo passo. Maria ha la mano destra mutila e con la sinistra sembra afferrare un oggetto di difficile identificazione. Nella nicchietta seguente un personaggio con il capo scoperto precede il gruppo di Anna e Maria, forse un servo o forse, come suggerito da Weigel, Gioacchino stesso, sbarbato e quindi lasciato incompleto. Nell'ultima nicchietta vediamo Anna che intona un inno al Signore, in piedi e con la testa e le mani rivolte in su. Nella parte superiore della nicchietta, priva di conchiglia, si staglia un elemento ovale che contiene una mezza luna e una stella a cinque punte.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 6:3; *Pseudo Matteo*: episodio assente; *Liber de Nativitate*: episodio assente.

Commento critico:

Il *titulus* fa riferimento al Tempio, mentre la scena in realtà raffigura il primo compleanno

di Maria al quale sono invitati i sacerdoti. Infatti il tavolo raffigurato è un tavolo da pranzo e non un altare, come giustamente notato da Costantini. Un tavolo molto simile è raffigurato nella zona IV della colonna C. La scena del banchetto si conclude con il rientro di Maria in camera sua e il cantico di Anna.

L'elemento ovale sopra la testa di Anna con il sole e la luna è da interpretare, come già capito da Costantini, come la rappresentazione dell'anno che trascorre, secondo il *Protovangelo*, prima che i genitori presentino la bambina al Tempio.

Weigel ha confrontato il cielo raffigurato come un semicerchio con analoghe illustrazioni in alcune miniature della Genesi di Vienna databile al VI secolo¹⁸¹.

Confronti

Nella miniatura del rientro di Maria in camera sua delle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos¹⁸² del secondo quarto del XII secolo, Anna è raffigurata a sinistra con le mani levate mentre intona un cantico al Signore. La miniatura è arricchita di maggiori particolari rispetto alla raffigurazione della colonna A.

Kallirroe Linardou, tuttavia, nota che l'iconografia di Anna, madre di Maria, che intona un cantico è collegata a quella di Anna, madre di Samuele (1 Samuele II:1-10), personaggio biblico anch'esso punito con la sterilità, che intona un cantico di ringraziamento per il concepimento del bambino. Anna, madre di Samuele, compare spesso con le mani rivolte verso il cielo nei 'salteri aristocratici', ovvero un gruppo di circa cinquantaquattro manoscritti miniati bizantini eseguiti tra il X e il XII secolo¹⁸³.

Come si è già notato per la scena del sacrificio del vitello (A.V.2) pure l'episodio di Anna che intona un cantico al Signore è desunto da quella di Anna madre di Samuele. Tuttavia, l'iconografia dell'Anna dell'Antico Testamento, raffigurata di profilo con le mani alzate, di cui abbiamo delle testimonianze solo a partire dall'età mediobizantina, può a sua volta aver subito l'influenza delle raffigurazioni di Anna madre di Maria. Ad ogni modo si tratta di un'iconografia che si riscontra esclusivamente nell'arte bizantina e che non trova confronti nell'arte veneziana del Duecento. La preghiera di Anna madre di Maria è presente soltanto nelle miniature bizantine delle Omelie del monaco Giacomo, restringendo così a una manciata di esempi i confronti possibili.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 6-5 e 29; COSTANTINI 1915, pp. 15-16; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, p. 129; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, p. 215-216; WEIGEL 1997, pp. 267-268, CARTLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

¹⁸¹ Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Theol. gr. 31, ff. 4v, 6r, 13r, 15r, Vienna.

¹⁸² Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 1162, f. 46v e Ms. Par. Gr. 1208, f. 63r. Cfr. LINARDOU 2004, pp. 60-62. Per un inquadramento dell'opera vedi qui nota 13.

¹⁸³ LINARDOU 2004, p. 62 e nota 3. Cfr. TIKKANEN 1895; WEITZMANN 1976, p. 73-74, figg. 10-13; CUTLER 1984, figg. 7, 122, 185, 201, 255, 260, 328, 387.

A.VII.1

Titulus: + *Munera cum lampadibus offeruntur Deo pro Virgine natâ*

Traduzione: + Vengono offerti a Dio doni con fiaccole accese per la nascita della Vergine

Soggetto iconografico: Gioacchino ed Anna decidono di presentare Maria al Tempio al suo terzo anno

Zona o zone che occupa: Zona VII

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Nelle due nicchiette sono raffigurati Gioacchino ed Anna che conversano. Gioacchino tende la mano destra verso Anna, sovrapponendola alla colonnina, e Anna tende la mano destra verso Gioacchino. La mano sinistra di Gioacchino è nascosta sotto il mantello, mentre Anna afferra un fazzoletto con la mano sinistra.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 7:1; *Pseudo Matteo*: episodio assente; *Liber de Nativitate*: episodio assente.

Commento critico:

La raffigurazione fa riferimento all'episodio del *Protovangelo* di Giacomo in cui Gioacchino, compiuti i due anni di Maria, propone ad Anna di portarla al Tempio. Anna invece suggerisce di aspettare il terzo anno – chiara allusione alla Trinità –, quando la bambina non avrà più bisogno dei genitori. Questa scena è strettamente collegata al particolare del sole e della luna raffigurato sopra la testa di Anna nell'episodio A.VI.3. Secondo Lafontaine-Dosogne (1996) la Presentazione di Maria al Tempio, che non ha niente a che fare con la Natività come vorrebbe l'iscrizione, era un episodio ritenuto molto importante a Bisanzio.

Confronti

La stessa scena è raffigurata nell'angolo superiore sinistro di una delle miniature delle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos del secondo quarto del XII secolo¹⁸⁴. Vediamo infatti Gioacchino ed Anna che conversano subito prima della preparazione del corteo di fanciulle con le fiaccole.

La scena, che compare soltanto nel *Protovangelo* di Giacomo, è assente nelle altre versioni delle storie dell'infanzia di Maria ed è raffigurata soltanto in una miniatura bizantina del XII secolo, le Omelie del monaco Giacomo, ispirate al *Protovangelo*. Non trova pertanto altri confronti né in Oriente né in Occidente, ma la sua identificazione è deducibile dalla posizione che occupa rispetto alla sequenza di episodi raffigurati.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 5 e 29; COSTANTINI 1915, p. 16; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, pp. 138 e 140;

¹⁸⁴ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 1162 fol.57v e Ms. Par. Gr. 1208, fol.77v. Cfr. LINARDOU 2004, pp. 75-77. Per un inquadramento dell'opera vedi qui nota 13.

LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, pp. 215 e 217; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 349; WEIGEL 1997, p. 268, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

A.VII.2

Titulus: + *Munera cum lampadibus offeruntur Deo pro Virgine nata*

Traduzione: + Vengono offerti a Dio doni con fiaccole accese per la nascita della Vergine

Soggetto iconografico: Processione di fanciulle con fiaccole che accompagnano Maria al Tempio

Zona o zone che occupa: Zona VII

Quantità di nicchiette: 7

Descrizione:

La processione si sviluppa verso la destra. Gli ultimi personaggi della coda sono i genitori di Maria: Anna che regge tra le sue mani un oggetto, forse un contenitore cilindrico, preceduta da Gioacchino che reca in mano due colombe. Nella seguente nicchietta un personaggio femminile, Maria, a capo scoperto e dalle dimensioni leggermente più piccole di Gioacchino, porta pure essa in mano un oggetto simile a una pisside. Davanti ancora due fanciulle a capo scoperto recano con la mano destra una fiaccola accesa. Una delle fanciulle si rivolge all'indietro e l'altra guarda in avanti. Nella nicchietta seguente, rivolta verso destra, di nuovo Maria afferra a mani velate un'altra pisside. Infine nell'ultima nicchietta una fanciulla rivolta verso sinistra regge con la mano destra una fiaccola che va a sovrapporsi alla colonnina, mentre con la mano sinistra stringe un fazzoletto (*mappula?*) come quello di Anna nell'episodio precedente (A.VII.1).

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 7:2; *Pseudo Matteo* episodio assente; *Liber de Nativitate* episodio assente.

Commento critico:

Si tratta di un episodio presente esclusivamente nel *Protovangelo* di Giacomo. Già nello *Pseudo Matteo* e nel *Liber de Nativitate* l'arrivo di Maria al Tempio non è accompagnato da alcun corteo. Il capo scoperto delle fanciulle potrebbe essere interpretato come il segno riconoscibile della loro verginità. Nell'Antichità romana, dalla Repubblica all'Impero, il *flammeum* o velo era un indumento obbligatorio per le donne sposate, indossato per la prima volta il giorno del loro matrimonio¹⁸⁵.

Confronti

La processione di fanciulle con le fiaccole che accompagnano Maria al Tempio è un

¹⁸⁵ Cfr. HERSCH 2010, pp. 94-106.

episodio raffigurato in una serie di miniature delle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos¹⁸⁶. Nel manoscritto è data grande rilevanza a questo episodio. Nella colonna A la raffigurazione della processione è perfettamente aderente al testo del *Protovangelo*, dove la funzione della fiaccolata è quella di mettere alla prova la fede di Maria: “Chiamate le figlie degli Ebrei, quelle senza macchia, e prendano ciascuna una fiaccola, e stiano ritte con la fiaccola accesa affinché la bambina non si volga indietro e non venga attratto il suo cuore fuori dal Tempio del Signore”. Il corteo di fanciulle con le fiaccole accese è raffigurato anche nei mosaici trecenteschi della chiesa di San Salvatore in Chora e farà parte del corredo iconografico ortodosso fino ai giorni nostri. È interessante notare che la forma delle fiaccole della colonna A ricorda quella delle torce raffigurate nell’Antichità, mentre nell’iconografia delle Omelie e delle raffigurazioni seguenti si tratterà di lunghe e fini candele, ancora impiegate nelle chiese di confessione greco-ortodossa.

Questa scena, che è propedeutica alla Presentazione al Tempio, esiste soltanto nell’iconografia bizantina, ed è, prima del Trecento, piuttosto rara perfino in Oriente. La rarità della scena in età medievale e in Occidente potrebbe spiegare l’errore del *titulus*. L’iscrizione infatti anziché far riferimento alla Presentazione, associa l’immagine al ringraziamento per la Natività di Maria. Tuttavia la Natività di Maria è raffigurata nella zona IV.2, cioè a tre fasce di distanza, dove peraltro il *titulus* già fa riferimento alle offerte fatte al Tempio come ringraziamento (IOACHIM ET ANA : MATER DEI NASCITUR : MUNERA OFFERUNTUR IN TEMPLO). Nel *titulus* della zona V si fa ancora riferimento ai doni offerti al Tempio per la nascita della Vergine (OFFERTUR SACRIFI[C]UM DEO PRO BEATA PROLE RECEPTA). I *tituli* quindi per ben tre volte fanno riferimento alla Natività e alle offerte nonostante il fatto che nelle zone V e VI Maria compare già come una bambina e non come una neonata. L’insistenza del *titulus* sulla Natività anche nella zona VII è quindi rivelatrice della difficoltà nell’interpretare scene poco o per niente conosciute da parte di chi ha concepito le iscrizioni: se iscrizioni e raffigurazioni fossero contemporanee, queste eclatanti discordanze non troverebbero spiegazione. Inoltre, la forma delle fiaccole e il particolare delle vergini raffigurate a capo scoperto, sembrano puntare verso una datazione alla tarda Antichità.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 5 e 29; COSTANTINI 1915, p. 16; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, pp. 13-139; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, p. 215; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 349; WEIGEL 1997, p. 268, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

¹⁸⁶ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 1162, ff. 62v, 64r, 65r, 67v e Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Par. Gr. 1208, ff. 80r, 86r, 87v, 91r. Cfr. LINARDOU 2004, pp. 79-87.

A.VIII.1

Titulus: + *Ysachâr Virgine(m) recipit in templo q(uae) n(u)llo iuvante p(er) se g(ra)d(us) ascēdit*

Varianti: *Ysacha, rcipit* (ZORZI 1888, p. 282), *illo* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZATTA 1761, p. 20; PASINI 1888, p. 177; GABELENZ 1903, p. 5)

Traduzione: + Isacar accoglie nel Tempio la Vergine che sale i gradini da sola senza nessun aiuto

Soggetto iconografico: Presentazione al Tempio

Zona o zone che occupa: Zona VIII

Quantità di nicchiette: 6

Descrizione:

Tre nicchiette sono occupate da tre fanciulle rivolte a destra che reggono la fiaccola accesa. Le due fanciulle in fondo, raffigurate di profilo e, come le altre, a capo scoperto, sono eseguite in modo quasi seriale. Il corpo della terza invece è raffigurato frontalmente, con la testa rivolta a sinistra verso le sue compagne, le braccia aperte e la mano destra in gesto interlocutorio. Davanti a lei troviamo Anna rivolta verso destra che reca in mano un contenitore cilindrico munito di coperchio. Nella quinta nicchietta si trova Gioacchino, le sue mani appoggiate sulle spalle di Maria ancora bambina e a capo scoperto – secondo Lafontaine-Dosogne (1996) a Bisanzio Maria bambina sarà sempre raffigurata a capo coperto –, mentre essa porge le mani aperte verso il sacerdote. Questi, a sua volta, porge le mani verso la bambina; il braccio sinistro risulta mutilo. Il sacerdote è riconoscibile dal suo copricapo, dalla pettinatura a lunghi capelli fluenti e dal modo in cui il mantello è legato al petto da una fibbia.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 7:2; *Pseudo Matteo* 4:1; *Liber de Nativitate* 6:1

Commento critico:

Costantini ha giustamente notato che nella raffigurazione sono assenti i gradini del Tempio menzionati nel *titulus*, dei quali il testo del *Protovangelo* non fa alcun riferimento. Si tratta infatti di un elemento narrativo che compare nello *Pseudo Matteo* (6:1), nel Vangelo dell'Infanzia armeno (3:1) e nel Libro sulla Natività di Maria (6:1). A meno che il *titulus* non faccia riferimento al terzo gradino, quindi il *synthronon* del *bema*, dove secondo il *Protovangelo* (7:3) fu posta Maria dal sommo sacerdote. Per Polacco si tratta di una ripetizione della scena raffigurata sulla zona VI, ovvero tutte e due rappresenterebbero la Presentazione al Tempio.

Confronti

Si possono proporre dei confronti con alcuni affreschi delle chiese rupestri della Cappadocia. Vediamo per esempio la scena raffigurata sul soffitto della cappella 2B di El Nazar Kilise a Göreme, databile alla metà del X secolo, dove Maria compare al centro della scena rivolta verso Zaccaria, raffigurato seduto sotto un ciborio mentre alle spalle della Vergine compare Anna e dietro ancora Gioacchino¹⁸⁷. La scena compare anche negli affreschi della chiesa di

¹⁸⁷ JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 52 e vol. II, tav 44.3.

Kizil Çukur Kilise databili tra la fine del IX e l'inizio del X secolo¹⁸⁸ e nel braccio Nord del *naos* della Sarica Kilise databile all'XI secolo, dove sono raffigurate sette vergini del corteo con grandi candele in mano¹⁸⁹. Secondo Lafontaine-Dosogne ciò che caratterizza le raffigurazioni cappadoci sono la presenza del corteo e il fatto che la scena di Maria nutrita da un angelo costituisca una scena a sé¹⁹⁰. Purtroppo, per quel che riguarda Kizil Çukur Kilise lo stato larvale delle pitture rende impossibile il riconoscimento del corteo.

Nel Menologio di Basilio II del 986 vediamo Maria al centro della scena¹⁹¹. Dietro di lei Gioacchino le accarezza la testa e Anna osserva la figlia. Alle loro spalle si staglia il corteo di vergini che recano le fiaccole. Davanti a Maria il sacerdote, in piedi davanti al ciborio, si affretta a riceverla a braccia aperte.

Una placchetta di avorio conservata alla Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst di Berlino, databile al X secolo e realizzata a Costantinopoli, raffigura la Presentazione al Tempio di Maria. Alla sinistra della composizione Anna e Gioacchino conversano mentre guardano la bambina. Al centro in primo piano c'è la bambina Maria, alle cui spalle si staglia il corteo di fanciulle con le fiaccole. Alla destra della composizione il sacerdote accoglie la bambina. In una soluzione dovuta al formato verticale del quadro, sopra la testa del sacerdote vediamo Maria seduta sul terzo gradino, che con le mani protese verso il cielo riceve il pane dall'angelo, di cui si vede qualche lacerto rimasto sulla cornice superiore, che forse suggerisce che l'angelo era raffigurato in volo. La particolarità compositiva di questo avorio, pur non essendo l'unico caso, è che il gruppo delle fanciulle compare al centro della composizione e non alla sinistra¹⁹².

In un manoscritto bizantino dell'XI conservato alla Biblioteca Vaticana¹⁹³ è raffigurata la Presentazione al Tempio di Maria. A sinistra il corteo delle sette fanciulle con le fiaccole, al centro della composizione Anna, Gioacchino e Maria. La bambina è presentata al sacerdote dal padre, che appoggia la sua mano destra sulla spalla della bambina. Il sacerdote non ha un copricapo ma ha i capelli rivolti all'indietro e il mantello chiuso da una fibula al petto. Dietro di lui si svolge la scena di Maria nutrita da un angelo.

Nella prima metà del XII secolo la scena fu raffigurata nei mosaici di una lunetta del nartece del Monastero di Dafni. Alla sinistra della composizione si trova il sommo sacerdote rinchiuso dentro il ciborio, dietro gli sportelli chiusi. Pure qui il sacerdote indossa il suo tipico copricapo e il mantello chiuso al petto con una fibula. Davanti a lui si staglia Maria nelle sue vesti azzurre, mentre Gioacchino posa una mano sulla sua spalla. Anna osserva la scena con espressione compunta. Dietro di lei un corteo di sette vergini recanti le fiaccole, raffigurate a capo scoperto.

Gabelentz fa il confronto coi mosaici di San Salvatore in Chora e con le Omelie di Giacomo

¹⁸⁸ Per i problemi di datazione della Kizil Çukur Kilise vedi qui nota 9.

¹⁸⁹ LAFONTAINE-DOSOGNE 1962, p. 270; JOLIVET-LÉVY 1991, pp. 223-224; JOLIVET-LÉVY 2015, vol. I, p. 173.

¹⁹⁰ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 138.

¹⁹¹ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 1162, f. 198.

¹⁹² Si trova anche a San Nicola d'Arta e negli affreschi del monastero di Bertubani (Georgia) dell'inizio del XIII secolo. Vedi LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 156.

¹⁹³ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 1156, f. 268v.

Kokkinobaphos¹⁹⁴, dov'è raffigurata la stessa scena anche se con un'iconografia un po' diversa: a destra il sacerdote è davanti agli sportelli del *bema* entro un ciborio ma non ha un turibolo. Inoltre, alle spalle di Maria si trova Anna e non Gioacchino, come nelle decorazioni di Kizil Çukur Kilise e a differenza di come è raffigurato nella colonna A.

Resta un particolare unico della colonna A del ciborio il fatto che i genitori di Maria rechino dei doni: ciò rende assimilabile questa iconografia a quella della Presentazione al Tempio di Gesù¹⁹⁵.

Nella Presentazione al Tempio degli affreschi della chiesa di Notre-Dame de Vieux-Pouzauges¹⁹⁶ la scena ha uno schema del tutto diverso ai modelli orientali: vediamo a sinistra due personaggi maschili alle spalle di Gioacchino ed Anna. Una bambina è davanti a loro a punto di salire gli scalini del Tempio. Il personaggio raffigurato non è però di sicura identificazione, infatti potrebbe trattarsi di Maria o della seconda figlia di Anna, Cleofas. La scena è tagliata in due da una colonnetta, dal cui lato destro la fanciulla dai lunghi capelli sciolti è da sola davanti all'altare con le mani aperte. Nella tavola eponima del Maestro di San Martino conservata nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, è raffigurata la Presentazione al Tempio della Vergine. Il sacerdote compare sotto un ciborio mentre dietro l'altare agita un oggetto con la mano sinistra. In cima ai gradini si trova Maria, raffigurata più piccola rispetto agli altri personaggi, che è presentata da sua madre. Dietro ad Anna Gioacchino indica la bambina con la mano destra e ancora dietro a lui compaiono quattro personaggi maschili, uno dei quali afferra con la mano destra un bastone¹⁹⁷.

Come abbiamo avuto modo di osservare, la scena della Presentazione al Tempio con il corteo di fanciulle è presente nell'iconografia bizantina almeno dal X secolo, sia a Costantinopoli che in altre aree orientali come la Cappadocia, in tutti i casi secondo la versione tramandata dal *Protovangelo* di Giacomo, in cui non vi è alcuna menzione di Maria che ascende i gradini del Tempio. Questo sarà un motivo tratto dalle versioni occidentali degli episodi dell'infanzia di Maria e che ritroveremo prima nei due esempi occidentali di Pisa e di Vieux-Pouzauges¹⁹⁸ e poi nella pittura del Trecento, per esempio in Giotto a Padova e in Taddeo Gaddi nella Cappella Baroncelli. In nessun esempio occidentale è presente il corteo di fanciulle né l'episodio seguente di Maria nutrita da un angelo. L'importanza attribuita a questo episodio nell'economia compositiva della colonna A è probabilmente connessa alla festa della Presentazione al Tempio o Candelora che in Oriente si celebrava fin dal VI secolo e che in Occidente fece il suo timido ingresso nella seconda metà del XIV secolo (ma avversata per il suo carattere apocrifo) fino al suo ingresso nel calendario liturgico grazie a Sisto V soltanto nel 1585. Sarebbe quindi senz'altro inusuale ritrovare una scena così sviluppata in una città, Venezia, e in un'epoca in cui la festa della Presentazione non era ancora stata istituita

¹⁹⁴ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 1162, f. 65r e Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Par. Gr. 1208, f. 87v. Cfr. LINARDOU 2004, pp. 75-77. Per un inquadramento dell'opera vedi qui nota 13.

¹⁹⁵ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 139.

¹⁹⁶ DAVY 1996, pp. 96-97. Per le questioni di datazione vedi qui nota 18.

¹⁹⁷ BEHR 1996, pp. 175-180.

¹⁹⁸ Per le questioni di datazione vedi qui nota 18.

e anzi, nonostante la sua diffusione in Oriente, era contrastata.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 6 e 29; COSTANTINI 1915, p. 16; LAFONTAINE-DOSOGNE 19642, I, pp. 138-139, 153; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964b, p. 215; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 349; WEIGEL 1997, p. 268, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35

A.VIII.2

Titulus: + *Ysachâr Virgine(m) recipit in templo q(ue) n(u)llo iuvvante p(er) se g(ra)d(us) ascēdit*

Varianti: *Ysacha, rcipit* (ZORZI 1888, p. 282), *illo* (GABELENTZ 1903, p. 5)

Traduzione: + Isacar accoglie nel Tempio la Vergine che sale i gradini da sola senza nessun aiuto

Soggetto iconografico: Maria nutrita da un angelo

Zona o zone che occupa: Zona VIII

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Nella prima nicchietta un angelo è rivolto a destra in atto di porgere le mani, oggi mutilate, verso la nicchietta seguente. Maria, raffigurata ancora bambina a capo scoperto, seduta in alto rispetto all'altare, riceve a mani aperte quanto l'angelo le sta offrendo. Nell'ultima nicchietta a destra è raffigurato il sacerdote che con la mano destra, che va a sovrapporsi alla colonnina, agita un turibolo mentre con la mano sinistra regge un oggetto cilindrico munito di coperchio, ovvero la pisside degli incensi. Il sacerdote è raffigurato con il consueto copricapo, è barbato e ha, come nelle altre raffigurazioni, un mantello chiuso al petto da una fibula.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 8:1; *Pseudo Matteo* 6:2; *Liber de Nativitate* nel capitolo 7:1 viene soltanto detto che Maria è quotidianamente visitata dagli angeli.

Commento critico:

La posizione innalzata di Maria rispetto alla mensa richiama la fine dell'episodio della Presentazione al Tempio, in cui si tramanda che il sacerdote posò la bambina sopra il terzo gradino dell'altare. La scena raffigura, però, quanto tramandato dal *Protovangelo*, ovvero che durante la permanenza di Maria nel Tempio essa fu nutrita da un angelo. Weigel riconosce nel copricapo del sommo sacerdote la placca d'oro già menzionata nella scheda A.IV.3.

Confronti

Troviamo la scena raffigurata nella prima metà del X secolo negli affreschi della cappella della Theotokos di Göreme in Cappadocia, dove Maria compare seduta su un trono, sotto un elemento che richiama la copertura di un palazzo, mentre l'angelo le si avvicina da destra

con le mani protese¹⁹⁹. Successivamente la scena comparirà in modo pressoché identico negli affreschi della Sarica Kilise databili all'XI secolo²⁰⁰.

Sul lato destro della scena della Presentazione al Tempio del Menologio di Basilio II vediamo Maria seduta sul *synthronon* mentre riceve il pane da un angelo, raffigurato a mezzo busto, che spunta da dietro la cupola del ciborio.

In un manoscritto bizantino dell'XI secolo conservato alla Biblioteca Vaticana²⁰¹ è raffigurata Maria nutrita da un angelo nella parte destra della composizione dedicata alla Presentazione di Maria al Tempio. L'angelo esce a mezzo busto dalla cupola del ciborio e con la mano destra tesa verso la bambina offre la pagnotta.

Come notato da Lafontaine-Dosogne, l'angelo che nutre Maria è raffigurato in piedi negli esempi più antichi, ma nell'evolversi dell'iconografia comparirà in volo, spesso raffigurato a mezzo busto e sovrapposto alla cupola del ciborio²⁰².

Nelle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos la scena si svolge in due miniature²⁰³. Nella prima, nel registro superiore, vediamo Maria posta sul *synthronon* dal sacerdote di nome Zaccaria, al cospetto dei genitori, che formano un gruppo centrale, e del corteo di vergini che chiudono la scena a destra. Nel registro inferiore invece si svolge la scena di Maria nutrita da un angelo. Ora è l'angelo a essere seduto sul *synthronon* e Maria, sotto un ciborio e comunque dietro l'altare, riceve il pane. Il sacerdote osserva la scena con stupore mentre un giovane levita, incurante, cambia l'olio alle lampade. Nella seconda miniatura che raffigura il nutrimento di Maria, l'angelo in volo proveniente dal bema porge la pagnotta a Maria che si trova sotto il baldacchino. Il sacerdote, riconoscibile dal suo mantello chiuso al petto e dal suo copricapo, e un gruppo di sacerdoti Ebrei, guardano la scena meravigliati.

Nella colonna A del ciborio non c'è una tale articolazione dell'episodio ma c'è già, d'altra parte, la condensazione dei due momenti come negli esempi qui analizzati. Vediamo infatti Maria seduta sul *synthronon* dietro all'altare e l'angelo che arriva da destra probabilmente con una pagnotta in mano ora scomparsa, in quanto le mani dell'angelo risultano mutile. Maria seduta sul *synthronon* si ritrova negli affreschi della parete Nord della Kizil Çukur Kilise²⁰⁴ e nei mosaici trecenteschi della chiesa di San Salvatore in Chora. Secondo Lafontaine-Dosogne si tratta di una cifra tipica delle parafrasi orientali del testo del *Protovangelo*.

Nella prima metà del XII secolo la scena fu raffigurata nei mosaici di una lunetta del nartece del Monastero di Dafni. Alla sinistra della composizione con la Presentazione di Maria al Tempio compare la bambina in posizione rialzata e seduta sul terzo gradino del *synthronon*, che con la mano sinistra tesa verso l'alto riceve il pane dall'angelo in volo, il quale reca sull'altra mano un fine bastone. L'angelo si sovrappone alla cupola del ciborio nel quale si trova il sacerdote.

La scena compare nella coperta a sbalzo di un evangelario conservata nel Tesoro della

¹⁹⁹ Cfr. BUDDE 1958, p. 32, tav. 46.

²⁰⁰ LAFONTAINE-DOSOGNE 1962, p. 270.

²⁰¹ Ms. Vat. Gr. 1156, f. 268v.

²⁰² LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², p. 144.

²⁰³ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 1162, ff. 68v, 76v e Parigi, Bibliothèque National, Ms. Par. Gr. 1208, ff. 92v, 103v. Cfr. LINARDOU 2004, pp. 88-89. Per un inquadramento dell'opera vedi qui nota 13.

²⁰⁴ THIERRY-THIERRY 1958, p.130. Per le diverse datazioni attribuite alla Kizil Çukur Kilise vedi qui nota 9.

Basilica di San Marco, di fattura bizantina databile al XIV secolo²⁰⁵. L'episodio centrale raffigura l'*Anastasis* incorniciata da altre scene e smalti con santi ed episodi della vita di Gesù e Maria. Vediamo che anche in questo caso si è realizzata la fusione della Presentazione al Tempio e di Maria nutrita da un angelo. La scena si svolge sotto un ciborio: a destra il corteo di vergini con le fiaccole accese, davanti a loro i genitori di Maria e al centro della scena la bambina davanti al sacerdote. Alle spalle di questi vediamo Maria seduta sul *synthronon* alimentata da un angelo che a mezzo busto si affaccia al di sopra della cupola del ciborio.

La scena di Maria nutrita da un angelo separata dalla Presentazione, compare nelle illustrazioni di un manoscritto che è la parafrasi dello *Pseudo Matteo*, ovvero il *Wernherlied von der Magd* (ms germ. 8, 109 della Staatsbibliothek di Berlino) del primo quarto del XIII secolo; tale iconografia sopravviverà fino al XIV secolo, meno frequentemente in Italia che nel resto dell'Occidente²⁰⁶.

A parte la miniatura del manoscritto berlinese, non vi sono altri esempi occidentali di questo episodio fino al XIV secolo. La scena, raffigurata nella copertura di evangelario bizantina del Tesoro di San Marco del XIV secolo, risponde a uno schema iconografico in linea con gli esempi mediobizantini, come nei mosaici di Dafni e diversamente dalla raffigurazione della colonna A. Come già notato da Lafontaine Dosogne, la raffigurazione in piedi dell'angelo e non in volo corrisponde a un'iconografia arcaica come quella riscontrabile nella pittura murale cappadoce. L'inclusione quindi di un episodio mai raffigurato in Occidente secondo un'iconografia poco diffusa in Oriente, pone dei seri problemi alla datazione duecentesca della colonna A.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 5-6 e 30; COSTANTINI 1915, p. 16; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, pp. 138, 139, 142; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964¹, pp. 215-217; LAFONTAINE-DOSOGNE 1975, p. 181; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 350; WEIGEL 1997, p. 268, CARTLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

A.IX.1

Titulus: + *Virga Ioseph apparuit florida cui virgo fuerat commendanda*

Traduzione: La verga di Giuseppe, al quale la Vergine doveva essere affidata, fiorì

Soggetto iconografico: Rientro dei genitori di Maria

Zona o zone che occupa: Zona IX

Quantità di nicchiette: 5

²⁰⁵ Cfr. FRAZER 1984, cat. 20, pp. 176-178.

²⁰⁶ LAFONTAINE-DOSOGNE 1975, p. 182.

Descrizione:

Tre fanciulle si muovono a fiaccole spente. Come tutti i personaggi femminili nelle colonne, indossano abiti molto lunghi contraddistinti da un vistoso piegone centrale che, partendo dal bacino, disegna una V. Le fanciulle, in quanto vergini, sono a capo scoperto come nell'episodio precedente. Risulta piuttosto chiaro dai loro gesti che stanno dialogando, probabilmente, sul fatto che la bambina non si è voltata indietro durante la processione. Davanti a loro Anna e Gioacchino protendono le braccia in un gesto di ringraziamento e ammirazione per la bambina.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 8:1; *Liber de Nativitate* 6:5

Commento critico:

Gabelentz, che accoglie l'interpretazione suggerita dal *titulus*, riconosce che la scena è poco chiara, dal momento che manca sia il bastone fiorito di Giuseppe sia Maria, oltre a non trovare nessun confronto della scena nell'arte bizantina. Per Costantini in questa zona è raffigurato il sommo sacerdote insieme a tre pretendenti della Vergine. Giuseppe e Maria sarebbero i due personaggi con le mani protese, con Maria raffigurata a capo coperto per la prima volta in quanto non più fanciulla. Le ragazze, sempre secondo Costantini, sarebbero le compagne di Maria che recano in mano i rotoli della Bibbia. Pure per Lafontaine-Dosogne il personaggio verso il quale si volge il sacerdote è Giuseppe, seguito da due uomini che sarebbero altri due pretendenti, mentre le donne terrebbero in mano dei rotoli. Ne è d'accordo Polacco, che vede qui raffigurato l'incontro di Maria e Giuseppe che regge la verga fiorita, mentre nella prossima scena sarebbero rappresentati gli sposi nell'atto di reggere un rotolo. Lafontaine-Dosogne però adduce un'argomentazione poco convincente, ovvero che la mancanza di spazio – siamo nella zona finale della colonna – avrebbe indotto l'artista ad accorciare la scena del matrimonio. Questa spiegazione non tiene conto del fatto che vi fu senz'altro un'accurata progettazione iniziale della disposizione delle scene, e quindi delle scelte precise su quanto raffigurare.

Weigel interpreta questa scena come il rientro dei genitori di Maria, accompagnati dalle fanciulle con le fiaccole spente. In effetti è da notare che il numero delle fanciulle è lo stesso che in A.VIII.1, che i gesti sono pressoché identici e che sono abbigliate con la lunga tunica come tutti i personaggi femminili. Risulta davvero arduo che possa trattarsi dei pretendenti. Se l'interpretazione, quindi, dei tre personaggi come processione di fanciulle fosse corretta, ciò vorrebbe dire che il *titulus* non coincide con la scena raffigurata.

Sebbene l'accostamento concettuale della verga fiorita di Aronne e il bastone di Giuseppe sia presente già nel testo delle Omelie del monaco Giacomo Kokkinibaphos, il quale spiega che sia la verga fiorita che la colomba sono prefigurazioni della verginità di Maria²⁰⁷, il fiore che spunta dal bastone di Giuseppe, e che più tardi diventerà un giglio, è un elemento del tutto assente dai racconti apocrifi più antichi. Nel *Protovangelo*, nello *Pseudo Matteo* (VIII:3), nel Vangelo dell'Infanzia Armeno (IV:4) il segnale che indica Giuseppe come il prescelto è la colomba che si posa sull'estremità della verga. Infatti, secondo il commento del monaco Giacomo Kokkinibaphos, i sacerdoti presenti rimasero stupiti del fatto che Dio manifestò un

²⁰⁷ LINARDOU 2004, pp. 111-112.

segnale diverso da quello già manifestato per la scelta di Aarone, e cioè la colomba al posto del fiore²⁰⁸. La presenza della colomba è, peraltro, un richiamo alla discesa dello Spirito Santo e all'incarnazione del Cristo attraverso il corpo di Maria.

La verga fiorita di Giuseppe farà la sua comparizione solo col *Libro sulla Natività di Maria* (VII:4), per essere poi ripreso dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze.

Confronti

Una scena delle *Omellerie* di Giacomo Kokkinobaphos presenta delle affinità con quella della colonna A, ovvero quella della visita dei genitori di Maria, che occupa il registro inferiore della miniatura²⁰⁹. Maria è presente nella scena, raffigurata mentre si sta volgendo verso l'altare con il braccio destro diretto verso i genitori, i quali sembrano salutarla. Dietro ai genitori si accalca un gruppo di fanciulle. Tre giovani donne, ma raffigurate senza le torce, accompagnano la Vergine al Tempio nei rilievi della fine del XIII secolo dell'architrave del portale centrale del Duomo di Siena, eseguito da un allievo di Giovanni Pisano²¹⁰. Tuttavia la presenza dei quindici gradini indica una fonte occidentale per le storie dell'infanzia della Vergine²¹¹.

L'esiguità di confronti per la scena del rientro dei genitori di Maria rende impossibile delle considerazioni iconografiche generali. Tuttavia in questo punto della colonna A emerge con chiarezza la discordanza tra *titulus* e immagine, laddove il *titulus* fa riferimento alla tradizione latina delle storie dell'infanzia di Maria, in cui il segnale divino per designare Giuseppe è la verga fiorita, mentre l'immagine è collegata al *Protovangelo* di Giacomo, ma a un altro episodio che non ha niente a che fare con i pretendenti di Maria. L'interpretazione erronea dei personaggi che recano le torce spente come pretendenti, quando in realtà si tratta delle fanciulle della processione e l'evidente mancanza della verga fiorita che è invece menzionata dal *titulus*, sono la prova inequivocabile che chi ha concepito le iscrizioni non era a conoscenza dell'apocrifo greco, ma, più probabilmente, come dimostrano anche le concordanze dei *tituli* della prima zona, di un testo collegato al Vangelo dell'Infanzia, una versione latina di età carolingia con le storie dell'infanzia della Vergine. Lo scultore dunque ha seguito una tradizione testuale tardoantica e orientale e l'epigrafista un'altra medievale occidentale. L'unica spiegazione plausibile per questo fatto è lo scarto temporale tra l'uno e l'altro.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 102; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 6 e 30; COSTANTINI 1915, pp. 16-17; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 142; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 350; WEIGEL 1997, p. 268, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35.

²⁰⁸ LINARDOU 2004, pp. 112.

²⁰⁹ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 1162, fol. 74v e Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. Par. Gr. 1208, fol. 100v. Cfr. LINARDOU 2004, pp. 89-90. Per un inquadramento dell'opera vedi qui nota 13.

²¹⁰ Cfr. G. TIGLER 2007, pp. 131-145.

²¹¹ VERDON 2007, pp. 37-40.

A.IX.2

Titulus: + *Virga Ioseph apparuit florida cui virgo fuerat commendânda*

Traduzione: La verga di Giuseppe, al quale la Vergine doveva essere affidata, fiorì

Soggetto iconografico: Consiglio dei sacerdoti

Zona o zone che occupa: Zona IX

Quantità di nicchiette: 4

Descrizione:

Tre personaggi maschili barbati dalle lunghe tuniche e dai capelli lunghi tirati all'indietro si volgono verso il sommo sacerdote. I loro gesti sono chiaramente allocutori; infatti vediamo il primo personaggio da sinistra che punta l'indice della mano destra – appoggiata su una colonnina – verso il sacerdote, mentre la sua mano sinistra rimane nascosta sotto la tunica. Il personaggio centrale è rivolto verso il primo; la sua mano sinistra è nascosta sotto la tunica, quella destra spunta da una larga piega della stoffa. L'uomo nella nicchietta seguente, il cui corpo sembra una copia precisa del personaggio alle sue spalle, rivolge la testa verso il sommo sacerdote, il quale è riconoscibile dal copricapo e dalla tunica fermata con una fibbia al petto. La sua mano destra, che accompagna la scena di conversazione, si appoggia alla capitello della colonnina.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Protovangelo* di Giacomo 8:2; *Pseudo Matteo* 8:3; *Liber de Nativitate* 8:4.

Commento critico:

Tutti e quattro i personaggi maschili sono barbati e hanno i capelli lunghi, rivolti all'indietro. Nessun personaggio maschile in tutta la colonna, tranne i sacerdoti, esibisce una tale acconciatura. La barba e i capelli rivolti all'indietro sono una cifra caratteristica dei sacerdoti raffigurati nelle Omelie di Giacomo Kokkinobaphos²¹² (ms. Vat. Grec. 1162 fol. 44v) e anche nell'icona di Zarzma. Possiamo pertanto supporre che si tratti dell'episodio in cui i sacerdoti discutono sulle sorti di Maria al compimento del suo dodicesimo anno. Si tratta di un episodio di difficile interpretazione, in quanto l'età di dodici anni (quattordici nella versione delle storie apocrife del manoscritto siriano di Budge e quindici nel Libro armeno, due versioni orientali del *Protovangelo* di Giacomo)²¹³ è da leggersi come l'età della prima mestruazione e quindi dell'ingresso di Maria nell'età adulta. Il testo del *Protovangelo* tramanda esplicitamente: “Ma quando ella compì dodici anni, i sacerdoti tennero consiglio e dissero: - Ecco che Maria è giunta all'età di dodici anni nel Tempio del Signore: che faremo ora di lei, perché non abbia a contaminare il Tempio del Signore?” Una donna, quindi, in un Tempio doveva porre non pochi problemi ai sacerdoti e pertanto diventava indispensabile trovare una soluzione.

Se l'interpretazione di questa parte finale del ciclo raffigurato sulla colonna A fosse corretta, significherebbe che l'episodio dello sposalizio della Vergine è mancante, giacché il primo episodio della colonna B è la *Natività* di Cristo.

²¹² Per un inquadramento dell'opera vedi qui nota 13.

²¹³ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², p. 167.

A confronto si può accostare il ciclo degli affreschi della Kizil Çukur Kilise, databili tra IX e X secolo²¹⁴, dove mancano i due episodi che chiudevano il ciclo, essendo quindi quello di Maria nutrita da un angelo l'ultimo sopravvissuto²¹⁵.

Tuttavia, possiamo affermare con una certa sicurezza che se si trattasse di una vera e propria omissione, essa non sarebbe casuale. Viene da pensare, come già suggerito da Lafontaine-Dosogne, che il matrimonio di Maria e Giuseppe fosse un tema spinoso nei primi secoli del Cristianesimo²¹⁶. Il motivo non è soltanto legato alla differenza di età tra i due ma anche al fatto che gli apocrifi non sono chiari riguardo al rapporto giuridico della coppia. Giuseppe ha infatti un ruolo più somigliante a quello di un custode della verginità di Maria, che di marito. In effetti se di matrimonio si fosse trattato esso non sarebbe mai stato consumato, in quanto Maria concepisce senza peccato, e questo è un punto chiave nel modo in cui l'episodio della *Natività di Cristo* verrà raffigurato nella colonna B.I.4, laddove la presenza della levatrice incredula sembra essere un elemento di insistenza sulla verginità di Maria.

Bisogna considerare che anche in altri cicli l'episodio dello sposalizio è stato omissso. Non si trova, per esempio, nei mosaici di Daphni, eseguiti nella prima metà del XII secolo, dove il ciclo si conclude con la Presentazione al Tempio²¹⁷.

Confronti

Weigel ha identificato questa scena grazie al confronto dell'abbigliamento, la capigliatura e le lunghe barbe dei quattro personaggi con un foglio del *Codex Purpureus Rossanensis*. Nei mosaici del transetto Nord di San Marco, che Lafontaine-Dosogne data alla fine del XII secolo, è raffigurato lo sposalizio della Vergine secondo un'iconografia già assestata nell'arte bizantina (sono chiaramente riconoscibili i bastoncini, Giuseppe, Maria, i pretendenti e il sacerdote Zaccaria) e che non reca alcuna somiglianza con la scena conclusiva della colonna A del ciborio²¹⁸.

Come si è già avuto modo di vedere a proposito della scena precedente, e come sembra confermare il confronto con il mosaico dello sposalizio della Vergine di San Marco, sembra chiaro che quanto è raffigurato nella zona IX della colonna non è lo sposalizio, ma la fine della sua vita al Tempio, e quindi la fine della sua fanciullezza. Chi ha concepito il ciclo della colonna A ha volutamente omissso lo sposalizio, in quanto foriero di controversie nei confronti dei sostenitori della verginità di Maria, un tema, come abbiamo visto nel capitolo generale sulla colonna A, particolarmente dibattuto nei primi secoli del Cristianesimo.

Bibliografia specifica: ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 6 e 30; COSTANTINI

²¹⁴ Per i problemi di datazione della Kizil Çukur vedi qui nota 9.

²¹⁵ THIERRY-THIERRY 1958, p. 130.

²¹⁶ LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², p. 168. Vedi anche GÖSSMANN 1957, p. 30.

²¹⁷ Vedi LAZARIDES 1977.

²¹⁸ Cfr. LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, pp. 358 e 361 e DEMUS 1984, I: *Text*, pp. 130-132. La presenza del *titulus* che indica il nome del sacerdote Zaccaria, menzionato solo nel *Protovangelo* di Giacomo, fa pensare a Demus che sia questa la fonte per la raffigurazione, anche se tale nome può essere arrivato a Venezia attraverso altri modelli come le Omelie del monaco Giacomo.

1915, pp. 16-17; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964², I, p. 172; LAFONTAINE-DOSOGNE 1964¹, p. 215 e 218; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 350; WEIGEL 1997, p. 268, CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 35

Colonna B

B.I.1

Titulus: *annuntia't'io : suspitio d(e) Maria : M̂aria it ad Ĥelisab(et) : nativitas Ih(es)v Cristi*

Varianti: *Iesu* (STRINGA 1604, p. 26), *Christi* (STRINGA 1604, p. 26; GABELENTZ 1903, p.6), *annuntiacio* (COSTANTINI 1915, p. 166, DA VILLA URBANI 2015, p. 21); *annunciatio, suspicio, Christi* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 103); *annunciatio, Christi* (PASINI 1888, p. 177)

Traduzione: l'Annunciazione : Si sospetta di Maria : Maria va da Elisabetta : La nascita di Gesù Cristo

Soggetto iconografico: Annunciazione

Zona o zone che occupa: I

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Maria è in piedi su un sottile sgabello alla destra dell'angelo. La sua classica posa rivela un leggero contrapposto che disegna un piegone centrale nelle vesti. Il suo capo è velato, la mano destra mutila era posta all'altezza del seno mentre quella sinistra, pure essa mutila, sembra essere stata vicina al volto; da questo lato del corpo scende un lembo ondulato di veste. Nella parte destra dell'arco della nicchietta ci sono alcuni resti di rilievo non più identificabili. Nell'altra nicchietta l'angelo si rivolge a Maria con la mano destra, oggi frammentaria. Nella mano sinistra ha il bastone che si appoggia sulla spalla, danneggiato nella parte superiore. L'angelo è raffigurato come un giovane alato, i folti capelli ricci cinti da un nastro a mo' di diadema. Indossa una tunica fluente e dei classici calzari a forma di sandalo.

Weigel nota che tutte le figure della prima zona poggiano i piedi su un sottile plinto, come in vari sarcofagi ravennati, quali quelli riusati per la famiglia Bensai Del Como in San Francesco.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Lc. 1:26-37; *Protovangelo* di Giacomo 11; Pseudo Matteo 9; Liber de Nativitate 9:1-11

Commento critico:

L'episodio dell'Annunciazione come riportato dal solo evangelista Luca, fu molto arricchito di particolari dai Vangeli apocrifi, a cominciare dal *Protovangelo*¹, il quale è alla base di due iconografie, ovvero quella di Maria che sente una voce mentre è alla fontana ad attingere l'acqua con una brocca (11:1), e quella in cui Maria è sorpresa dall'angelo mentre fila la tenda purpurea del Tempio (11:1-3)², come la vediamo raffigurata già nel IV secolo nel Sarcofago

¹ RÉAU 1957, voll. III, p. 176.

² GÖSSMANN 1957, pp. 26-32.

di Eliseo conservato nel Quadrarco di Braccioforte di Ravenna e poi nei mosaici dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore a Roma (432-440), dove peraltro compare il motivo della colomba, e nel mosaico absidale di Parenzo del VI secolo. Sulla colonna entrambi i personaggi sono in piedi; non vi è quindi traccia né del gomito di lana né della brocca, e Maria è rappresentata senza nimbo. Infatti l'uso di questo attributo rimane incerto fino alla fine del IV secolo e oltre³. Secondo Gabelentz esistono nell'Antichità due tipi di Annunciazione, quello in cui Maria compare seduta e quello in cui Maria è in piedi, e, grazie a una serie di confronti che vedremo in seguito, lo studioso collega questo tipo di Annunciazione alla regione della Siria e Palestina. D'altronde, l'idea di Maria che si alza per ricevere l'Annuncio dell'angelo mentre fila la lana è già suggerita nel IV secolo da un'omelia di Giovanni Crisostomo⁴. Zorzi e Costantini hanno visto nella mano sinistra mutila vicina al volto di Maria il gesto di scostarsi il velo per ascoltare le parole dell'angelo, cosa che ha suggerito a Costantini il rapporto sia con il testo del *Protovangelo*, in cui si afferma che Maria concepì dall'orecchio, ovvero dalla Parola ricevuta, sia con gli scritti dei Padri della Chiesa, come affermato da Zorzi⁵. Per quanto riguarda il bastone recato dall'angelo, si tratta, come già capito da Louis Réau, di un attributo ereditato dall'iconografia di Mercurio, messaggero di Giove⁶, oppure desunto dallo strumento usato dagli ufficiali bizantini incaricati di mantenere l'ordine durante le processioni religiose⁷. Le ali dell'angelo, invece, sembrano essere un attributo che compare soltanto a partire dal V secolo⁸. I lacerti di materiale ravvisabili alla sinistra di Maria sarebbero per Zorzi e Costantini i resti della colomba dello Spirito Santo, anche se, data l'esiguità del materiale rimasto, una tale affermazione è problematica. Per Lafontaine-Dosogne (1996) Maria è colta nel momento in cui sta filando la lana, mentre in alto, a un lato della conchiglia, avrebbe trovato posto la colomba.

Non di poco conto è la posizione dei personaggi: vediamo infatti che nell'Annunciazione sulla colonna del ciborio l'angelo arriva da destra per parlare a Maria. Questa scelta, che può essere collegata al Libro dei Salmi, in cui si afferma che “guardare a destra significa guardare dal lato del difensore” (Salmi 142:5) e quindi dell'eletto⁹, può anche essere messa in relazione con il ruolo che via via Maria va assumendo all'interno delle discussioni sulla natura del figlio. Fino al VII secolo la composizione dell'Annunciazione di gran lunga più frequente fu quella da destra, dove la posizione di Maria, forse, esprime sottomissione al messaggero e quindi alla Parola divina¹⁰. Il primo esempio datato con sicurezza di un angelo che porge l'annuncio a Maria da sinistra è quello del mosaico absidale della basilica di Parenzo (543-

³ BERTELLI 1961, vol. IV, p. 842.

⁴ GIOVANNI CRISOSTOMO, *In Mattheum homilia*, 4: 5; vedi BRAUNFELS 1949, p. XI; LIEBRICH 1997, pp. 52-53, nota 220.

⁵ Costantini menziona anche altre due fonti che riportano l'idea di Maria che concepisce dall'orecchio, ovvero Sant'Eufrem (306-376) (vedi *Bibliotheca Orientalis Clementino-Vaticana in qua Manuscriptos Codices Syriacos, Arabicos, Persicos, Turcicos, Hebraicos, Samaritanos, Armenicos, Aetiopicos, Graecos, Aegyptiacos, Ibericos, & Malabaricos, jussu et munificentia Clementis XI. Pontificis Maximi ex Oriente conquistos, comparatos, auctos, & Bibliothecae Vaticanae addictos*, a cura di G.S. Assemani, Roma 1719, vol. I, p. 91) e in un sermone attribuito a Sant'Agostino (*Sermo de tempore XXII*)

⁶ RÉAU 1957, voll. III, p. 183.

⁷ PAPASTAVROU 2007, p. 71, Braunfels identifica il bastone con un attributo imperiale, BRAUNFELS 1949, p. XII.

⁸ LIEBRICH 1997, p. 59.

⁹ SARI 1999, p. 113. Cfr. LIEBRICH 1997, pp. 67-70.

¹⁰ DENNY 1977, pp. 1, 5, 8-9, 11, 12-15.

554)¹¹ e, a partire da questo momento, l'arrivo dell'Angelo da sinistra sarà la posizione più frequente fino al Concilio di Trento¹², a parte alcune eccezioni medievali, come per esempio nelle porte bronzee dell'XI e XII secolo – e quindi anche nei portali marciari – in una serie di arche sepolcrali veneziane della prima metà del XIV secolo a partire da quella di Castellano Salomone, morto nel 1322, nel al Duomo di Treviso¹³, ed in mosaici di alcuni archi trionfali (come quello della Cappella Palatina di Palermo) e rilievi di portali lapidei dove la posizione a sinistra della Vergine potrebbe suggerire il posto di onore visto dall'abside¹⁴. Vedi per esempio la disposizione dei due lastre a rilievo bizantine dell'XI o XII secolo¹⁵ incorniciati e reimpiegati ai lati del portale della distrutta chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, dove vediamo la Vergine in piedi sul lato sinistro.

La posizione in piedi di Maria Annunciata, anche se non la più frequente, è già presente in epoca paleocristiana, come si può vedere nella miniatura del Tetravangelo di Rabbula (Biblioteca Laurenziana di Firenze, plut. 1.56, fol. 4r) databile al 586. Questa posizione, che non è arbitraria, può trovare una spiegazione nell'*ekphrasis* di Nicola Mesarite (1163/4-1216) di un mosaico della chiesa dei Santi Apostoli di Costantinopoli, in cui si riporta che la Vergine, stupita per l'apparizione repentina dell'angelo, si è alzata in piedi come per ascoltare un'ordine regale¹⁶. In generale possiamo affermare che l'iconografia dell'Annunciazione raffigurata sulla colonna B è dunque molto più aderente al testo canonico che agli apocrifi.

Confronti

In due ampolle di Terrasanta del VI secolo conservata al Tesoro del Duomo di Monza, vediamo raffigurata, in piccole dimensioni, l'Annunciazione alla Vergine: l'angelo compare in movimento dalla sinistra, con il braccio sinistro alzato e il bastone appoggiato sulla spalla destra. L'angelo è nimbo e alato, davanti a lui vi è la Vergine in piedi, dietro di lei si scorge la spalliera del trono. Con la mano sinistra afferra il filo di lana e la mano destra è appoggiata sul petto¹⁷. In altre due ampolle dello stesso tipo frammentarie, conservata a Bobbio, in cui è raffigurato lo stesso soggetto, l'angelo compare a destra¹⁸. Un'ampolla di Terrasanta in terracotta, conservata sempre a Monza, mostra invece l'Annunciazione presso una fontana, con Maria che attinge l'acqua con una brocca, mentre l'angelo, che compare dall'alto a destra porta la Parola¹⁹. L'angelo compare da destra anche nella tavoletta eburnea della legatura dell'Evangelario di Echmiadzin conservato a Yerevan databile al X secolo (ms. 2374, già Echmiadzin ms. 229). Nelle miniature delle Omelie di Gregorio Nazianzeno della Biblioteca Nazionale di Parigi (grec 510, fol. 3r) l'angelo arriva da sinistra ma entrambi i personaggi sono in piedi; Maria infatti si è appena alzata dalla seggiola nella quale era seduta a tessere

¹¹ SCHILLER 1966, vol. I, p. 47.

¹² Alcuni studiosi suggeriscono che questa nuova composizione sia nata in Siria e Palestina e si sia diffusa attraverso la circolazione di ampolle e di stoffe (STRZYGOWSKI 1891, p. 71, SARI 1999, pp. 120 e 122), mentre Denny vede un forte legame con l'Occidente (DENNY 1977, p. 9-10).

¹³ Cfr. PLANISCIG 1915, pp. 31-212. WOLTERS 1976, I, cat. 15, p. 155.

¹⁴ DENNY 1977, pp. 22-36.

¹⁵ Cfr. CODEN 2012, pp. 57-59.

¹⁶ PAPASTAVROU 2007, p. 57.

¹⁷ GRABAR 1958, pp. 18-19.

¹⁸ GRABAR 1958, pp. 40-42.

¹⁹ GRABAR 1958, p. 31.

la lana. Maria in piedi è piuttosto frequente negli affreschi cappadoci²⁰. Nei mosaici del transetto sinistro di San Marco, databili al XII secolo, l'Annunciazione è raffigurata secondo lo schema iconografico che segue gli apocrifi, ovvero l'Annunciazione presso la fonte, con l'apparizione dell'angelo in cielo²¹, come avviene anche negli affreschi di Castelseprio.

L'aderenza dell'iconografia al testo evangelico piuttosto che alle storie apocrife, la posizione eretta di Maria e alla destra dell'angelo (cioè alla sinistra dello spettatore) depongono a favore di una datazione precoce, essendo nel Medioevo decisamente più frequente la posizione di Maria a sinistra dell'angelo e colta in atto di filare la lana oppure di attingere acqua dalla fontana, come la vediamo raffigurata sui mosaici di San Marco.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 282; GABELENTZ 1903, pp. 6, 30-31 e 56; LECLERCQ 1907, I, fig. 763; LECLERCQ 1914, III, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 166; ZACCARINI 1933, p. 123; DENNY 1977, p. 163; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 352; WEIGEL 1997, p. 269; DA VILLA URBANI 2015, p. 35

B.I.2

Titulus: *annuntiatio : suspitio d(e) Maria : Maria it ad Helisab(et) : nativitas Ih(es)v Cristi*

Varianti: *Christi* (GABELENTZ 1903, p.6), *annuntiatio* (COSTANTINI 1915, p. 166, DA VILLA URBANI 2015, p. 21), *suspicio* e manca *nativitas Ih(es)v Cristi* (ZATTA 1761, p. 20)

Traduzione: l'Annunciazione : Si sospetta di Maria : Maria va da Elisabetta : La nascita di Gesù Cristo

Soggetto iconografico: Dubbio di Giuseppe

Zona o zone che occupa: I

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Nella prima nicchietta vi è Giuseppe seduto su una *sella plicatilis*, le cui zampe sono oggi perdute ma i cui lacerti sembrano suggerire uno sgabello con gambe a X. Il personaggio poggia i piedi su una base sottile, quasi un suppedaneo. Giuseppe indossa una lunga tunica ed è raffigurato barbato; i capelli sono molto consunti. Con la mano sinistra afferra un corto *pedum*, cioè il bastone ricurvo adoperato dai pastori, che Weigel interpreta come un attrezzo da carpentiere, forse un'ascia, e che va a sovrapporsi alla colonnina, mentre con la destra, l'avambraccio mutilo, sostiene la propria testa. Lo sguardo è rivolto a Maria, raffigurata in piedi, pure lei su una pedana nella nicchietta seguente. La veste di Maria è agitata e ben riflette il suo stato d'animo, espresso anche dall'espressione delle mani rivolte in avanti in

²⁰ JERPHANION 1925-1942, I, 35,1; 37,3; 41,1; II, 73, 1; 141, 1.

²¹ LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 362.

gesto allocutorio e dalla bocca socchiusa.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 1:19; *Protovangelo* di Giacomo 13 e 14, Pseudo Matteo 10 e 1; Liber de Nativitate 10

Commento critico:

Preme notare innanzitutto la resa drammatica della scena ottenuta attraverso il contrasto tra il gesto concitato e quasi difensivo di Maria che mette le mani avanti e l'espressione rassegnata e malinconica di Giuseppe, che vediamo in un gesto tipico del lutto e della malinconia, assai diffuso nell'Antichità e dopo²². Si tratta di una scena che, secondo Lafontaine-Dosogne (1996), negli apocrifi compare dopo la Visitazione. L'espressione di Giuseppe, con il mento appoggiato sulla mano, affonda le sue radici nell'iconografia di Saturno malinconico, come lo vediamo raffigurato nella tomba di Cornutus dei Musei Vaticani²³.

Nel caso della colonna B il dubbio di Giuseppe si esaurisce nella sua espressione pensierosa, ma non c'è alcun sviluppo della storia, come ci si potrebbe aspettare, ovvero la sezione in cui l'angelo gli parla nel sogno o la prova delle acque amare.

Confronti

San Giuseppe dubbioso è raffigurato a Venezia nel rilievo della Natività della Porta dei Fiori della Basilica di San Marco databile agli anni Cinquanta del Duecento. Sebbene l'iconografia sia identica, il dato stilistico risulta profondamente mutato: il trattamento dei panneggi più calligrafico e minuzioso nel rilievo esterno e una composizione leggermente dissimile, in quanto sulla colonna B il brano costituisce una scena a sé diversa da quella della Natività.

Giuseppe malinconico è stato raffigurato innumerevoli volte nel corso del Medioevo, ma l'esempio sicuramente duecentesco e veneziano della Porta dei Fiori evidenzia la distanza stilistica tra le due opere. Sebbene la discordanza stilistica non sia un elemento sufficiente per giustificare la distanza cronologica – pur rimanendo questo un dato da non sottovalutare –, sulla colonna B troviamo che la scena di Giuseppe è rappresentata separatamente rispetto alla Natività col Presepe. Questo fatto porterebbe a pensare che ci troviamo in un momento in cui l'iconografia del dubbio non è ancora stabilizzata nella forma che sarà poi più frequente, come ad esempio nel rilievo della Porta dei Fiori, dove Giuseppe è raffigurato pensieroso ma all'interno della più vasta scena della Natività.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 282-283; GABELENTZ 1903, pp. 7, 31; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 166; ZACCARINI 1933, p. 123; LAFONTAINE-DOSOGNE 1975, p. 190; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 352; WEIGEL 1997, p. 269

²² SCHILLER 1966, p. 62 e KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL 1964.

²³ KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL 1964, pp. 196-200.

B.I.3

Titulus: *annuntiatio : suspitio d(e) Maria : M̄aria it àd H̄elisab(et) : nativitas Ih(es)v Cristi*

Varianti: *Christi* (GABELENTZ 1903, p.6), *annuntiatio* (COSTANTINI 1915, p. 166, DA VILLA URBANI 2015, p. 21)

Traduzione: l'Annunciazione : Si sospetta di Maria : Maria va da Elisabetta : La nascita di Gesù Cristo

Soggetto iconografico: Visitazione

Zona o zone che occupa: I

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Le due donne, Elisabetta e Maria, sono raffigurate in piedi, appoggiate, ciascuna su una sottile pedana. Il leggero contrapposto di entrambe colora di sottile eleganza e sensualità la scena. Elisabetta ha la mano destra protesa verso Maria, distinguibile dall'aureola, la quale, a sua volta, allunga la mano sinistra verso Elisabetta, senza che ci sia alcun contatto tra i due personaggi.

La mano destra di Maria, aperta e con il palmo rivolto verso lo spettatore, suggerisce il momento in cui la donna sta parlando e a cui corrisponde il gesto di Elisabetta, che con la mano sinistra sembra scostarsi il velo per ascoltare. Entrambe le donne indossano tunica e *maphorion*.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Lc 1:39-45; *Protovangelo* di Giacomo 12:2-3

Commento critico:

I testi che riportano l'episodio dell'incontro tra Maria ed Elisabetta non offrono alcun indizio sulla gestualità delle due donne. Per quel che riguarda l'iconografia di questo episodio Réau e Schiller distinguono due grandi raggruppamenti: quello dell'abbraccio e quello della conversazione; quest'ultimo, che non prevede alcun tipo di contatto fisico, sarebbe più intimamente legato al gusto ellenistico ma anche a quello dell'arte francese del XII e XIII secolo, come si può vedere nel portale di Moissac (XII secolo), nelle vetrate di Chartres (XIII secolo) e nel celeberrimo gruppo del portale sinistro della facciata Ovest della cattedrale di Reims (XIII secolo)²⁴. Pure Gabelentz distingue due gruppi di Visitazioni, quello in cui le donne si abbracciano e quello in cui le loro mani si toccano, che, secondo Réau, sarebbe tipico dell'arte del XII e XIII secolo²⁵.

Confronti

A dispetto delle considerazioni di Réau, vediamo raffigurato su un'ampolla di Terrasanta del Tesoro del Duomo di Monza databile al VI secolo un piccolo tondo con la Visitazione, in cui le due donne sono abbracciate davanti a due colonne sormontate da una croce²⁶.

²⁴ RÉAU 1957, vol. II.2, p. 198 e SCHILLER 1966, vol. I, pp. 54-55.

²⁵ RÉAU 1957, vol. II.2, p. 198.

²⁶ GRABAR 1958, p. 19 (n° 2) e anche tra i frammenti di ampolla di Terrasanta conservati all'abbazia di San Colombano a Bobbio: Id., pp. 40-41 (n°17, 18, 19).

La scena della conversazione compare sia nei mosaici di Parenzo del VI secolo, dove entrambe le donne sono visibilmente incinte, sia nelle placchette della cassetta di avorio di Werden, conservata oggi al Victoria and Albert Museum, di provenienza ignota ma secondo alcuni studiosi databile al 425-450²⁷.

Nei mosaici del transetto Nord della Basilica di San Marco, che Lafontaine-Dosogne data alla fine del XII secolo, è raffigurata la Visitazione secondo l'iconografia bizantina (vedi per esempio il fol. 117v del ms. 587 del monastero Dionysiou del Monte Athos databile alla seconda metà dell'XI secolo), con le due donne che si stringono in un abbraccio. È presente anche qui, come a Parenzo, il particolare della donna che si affaccia dietro la tenda, che è frequente nell'arte bizantina²⁸, come lo in una placchetta del Museo Diocesano di Salerno, databile all'XI o XII secolo, probabilmente proveniente da uno smembrato antependio di produzione locale.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 283; GABELENTZ 1903, pp. 7, 31; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 166; ZACCARINI 1933, pp. 123-125; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 352; WEIGEL 1997, p. 269

Come abbiamo potuto osservare, l'iconografia della Visitazione come è raffigurata sulla colonna B non presenta particolarità in grado di offrire un qualche indizio sulla datazione, poiché la tipologia delle due donne in piedi che si salutano senza che ci sia alcun contatto fisico esisteva sia in età tardoantica che in epoca medievale.

B.I.4

Titulus: *annuntiatio : suspitio d(e) Maria : Maria it ad Helisab(et) : nativitas Ih(es)v Cristi*

Varianti: *Christi* (GABELENTZ 1903, p.6), *annuntiatio* (COSTANTINI 1915, p. 166, DA VILLA URBANI 2015, p. 21)

Traduzione: l'Annunciazione : Si sospetta di Maria : Maria va da Elisabetta : La nascita di Gesù Cristo

Soggetto iconografico: Natività

Zona o zone che occupa: I

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Nella nicchietta sinistra Giuseppe in piedi, su una sottile pedana, indica con la mano destra la scena della Natività, che si svolge nella seguente nicchietta. La mano sinistra è velata sotto la fluente veste, che all'altezza della vita disegna una sorta di cintura. La testa è resa di

²⁷ Cfr. JENSEN 2011, pp. 94-95. Per la datazione la critica ha oscillato tra il V e il IX secolo (per una dettagliata fortuna critica cfr. BECKWITH 1958, pp. 1-11).

²⁸ LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 362.

tre quarti, rivolta verso lo spettatore, e ha le labbra socchiuse, come se stesse parlando. Nella nicchietta centrale è raffigurato il bambino in fasce, disposte in un modo che ben ricorda una mummia. Il corpicino è adagiato su una culla a forma di roccia. Dietro, spuntano due teste di animali, quelle del bue e dell'asinello, rivolte verso il bambino. In primo piano, di dimensioni minori rispetto agli altri personaggi, è raffigurata Salomè, la levatrice incredula, che con un ginocchio a terra e la mano sinistra sull'altro ginocchio, stende il braccio destro verso il bambino.

Nella nicchietta destra Maria, senza nimbo, è seduta su uno sgabello, di cui si scorge un piede decorato con una sfera, rivolta verso il neonato. I piedi congiunti, le ginocchia divaricate, Maria appoggia la mano sinistra sul ginocchio sinistro e la mano destra, mutila, si appoggiava forse sulla spalla sinistra, come nota Weigel, nell'atto di sistemare il *maphorion*. Il viso di Maria esprime un sentimento contraddittorio, da una parte le sopracciglia insistite in un gesto di compunzione e dall'altra un leggero sorriso accennato.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt 1:18-25; Lc 2:1-7

Commento critico

A differenza di quanto accade nel ciclo cristico dei mosaici della Basilica di San Marco²⁹, così come nella cattedra di avorio di Massimiano a Ravenna, non è presente nel ciclo della colonna B l'episodio del viaggio a Betlemme a causa del censimento voluto da Augusto (Lc 2:1-17). Questa scena iconograficamente diverge dalla Fuga in Egitto per il solo particolare che Maria si presenta incinta e non con il bambino in grembo³⁰.

La laconica descrizione della Natività di Cristo da parte dell'evangelista Matteo può aver stimolato i testi apocrifi a fornire più dettagli. Nonostante l'angusto spazio offerto dalla nicchietta della colonna B, si trovano tutti i personaggi e gli elementi della versione più complessa della Natività, ovvero quella con Gesù nella mangiatoia, il bue, l'asino, l'ostetrica e Giuseppe e Maria seduti ai lati. Per quel che riguarda le fonti, l'insieme di questi personaggi lo troviamo unicamente nello *Pseudo Matteo*. Il *Protovangelo* di Giacomo riporta la storia della levatrice incredula (che nello *Pseudo Matteo* diventano due dai nomi non a caso simili, Zalomi e Salomé)³¹, ma viene omesso il particolare degli animali, che invece irrompe nello *Pseudo Matteo*. Benché questo fatto possa apparentemente rappresentare un impedimento per la datazione in età paleocristiana della colonna del ciborio, un rapido sguardo al *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage* è sufficiente per comprendere che l'iconografia del Bambino nella mangiatoia circondato dal bue e dall'asino risale a un'epoca molto precedente al Vangelo dello *Pseudo Matteo*³². Lo stesso vale per la sua zona di diffusione: a dispetto di quanto affermato da Costantini³³, vi sono prove che questa iconografia sia esistita anche in Oriente: basti pensare al rilievo con il presepe conservato nel Museo Bizantino di Atene (ma proveniente da Naxos) datato all'inizio del V secolo o alla placchetta d'avorio con la Natività e l'Adorazione dei Magi conservata al British Museum e datata alla prima metà del VI secolo. È probabile che

²⁹ DEMUS 1984, I, pp. 137-138.

³⁰ RÉAU 1957, vol. II.2, pp. 216-217.

³¹ Cfr. RÉAU 1957, vol. II.2, p. 220.

³² Cfr. WEIGEL 1997, pp. 102 e 103.

³³ COSTANTINI 1915, p. 166 in nota.

la presenza dei due animali che si nutrono alla mangiatoia abbia avuto una forte valenza simbolica in rapporto con le parole di due profeti dell'Antico Testamento, Isaia e Abacuc³⁴:

“Come il bue riconosce il suo padrone e l'asino la greppia del suo possessore” (Is 1:3);
“Ti manifesterai in mezzo a due animali” (Ab 3:2).

Successivamente i due animali alla mangiatoia saranno menzionati da Origene (ca. 185- ca. 251) nella sua tredicesima omelia a Luca e dall'autore greco Gregorio di Nazianzo (ca 329-390) nelle sue orazioni³⁵. Ma sarà sant'Ambrogio (ca. 339-397) nel commento del Vangelo di Luca, che fornirà un ulteriore significato dei due animali: l'asino diventerà infatti il simbolo dei gentili e il bue il simbolo degli Ebrei³⁶. Come la vita dei santi Pietro e Paolo, come i pastori e i Magi, anche il bue e l'asino incarnano i popoli che si 'nutrono' del Cristo. Sant'Agostino (354-430) nell'omelia 190:3 metterà in rapporto l'asino della mangiatoia con l'asina dell'Ingresso a Gerusalemme, così come san Girolamo (ca. 347-419/20) riporterà ancora le parole di Isaia³⁷. Lo Pseudo-Gregorio di Nissa³⁸ e Cirillo di Alessandria (ca. 375-444)³⁹ non mancheranno di menzionare la mangiatoia con i due animali. Questo elenco di citazioni conferma che anche nei testi patristici il bue e l'asino erano un tema ricorrente della Tarda Antichità, sia in Oriente che in Occidente. Perciò, la presenza di questo particolare iconografico sulla colonna del ciborio non prova che l'artista fosse necessariamente occidentale e medievale⁴⁰.

È interessante notare che nelle prime rappresentazioni della mangiatoia sono presenti l'asino e il bue ma non Giuseppe e Maria (vedi per esempio il presepe del sarcofago di Stilicone del IV secolo conservato nella basilica ambrosiana di Milano). Maria, infatti, occuperà una posizione fissa accanto al bambino a partire dalla fine del V secolo, forse per influsso del concilio di Efeso (431), che dichiarava definitivamente la Vergine Madre di Dio (*Theotòkos*).⁴¹ Inoltre, come notato da Gabelentz, nelle prime comparse accanto al bambino, Maria è seduta, quasi a esprimere che il parto è accaduto senza travaglio e non, come vedremo successivamente, reclinata ed esausta sul cuscino (*kline*). La raffigurazione di Maria seduta, che è quella più antica, aveva probabilmente come scopo sottolineare la natura divina del figlio, nato da un parto senza dolore⁴². Secondo Schiller il cuscino sul quale giace la Vergine nella scena della Natività è un elemento iconografico che nasce in Palestina a partire dal VI secolo, per poi diventare canonico a partire dell'età mediobizantina⁴³. Lo troviamo già nella cattedra di Massimiano a Ravenna e in una serie di ampolle e avori siro-palestinesi⁴⁴.

Una riflessione a parte merita l'iconografia della levatrice Salomè. Il capitolo XX del

³⁴ Cfr. SCHILLER 1966, ed. ingl. cons. London 1971, pp. 60-61 e QUACQUARELLI 1985, pp. 41-68.

³⁵ GREGORIO DI NAZIANZO, *Gregorio di Nazianzo, tutte le orazioni*, a cura di C. Moreschini, Milano 2000, Orazione 38:17, p.897.

³⁶ Cfr. AMBROGIO, *Expositionis evangelii secundum Lucam*, Libro 2:42-43, a cura di G. Coppa, Milano 1978, pp. 184-187.

³⁷ GIROLAMO, *Homilia de nativitate Domini*, PL Suppl. vol II cc. 188-189.

³⁸ PSEUDO - GREGORIO DI NISSA, *In diem natalem Domini*, PG 46, pp. 1141-1143.

³⁹ CIRILLO, *Commentarius in Lucam*, cap. 2, 5, 7, PG 72, 488.

⁴⁰ Cfr. COSTANTINI 1915, pp. 166-167.

⁴¹ SCHILLER 1966, p. 60.

⁴² *Iconografia e arte cristiana*, a cura di L. Castelfranchi, M. A. Crippa, Milano 2004, vol. II, p. 960.

⁴³ SCHILLER 1966, p. 62.

⁴⁴ Cfr. WEITZMANN 1979, pp. 497-634, cat. 447, 449, 457, 476, 521, 526, 527, 563, 564 e 574.

Protovangelo di Giacomo narra la storia della levatrice incredula che volle constatare la verginità di Maria introducendo le dita nella sua vagina (un motivo che chiaramente si ispira all'incredulità di San Tommaso, come già notato da Zorzi) e che, nel farlo, si ferì la mano, e fu costretta a inginocchiarsi dal dolore. Capito l'errore, Salomè si pentì e chiese a Dio di essere sanata. Pochi istanti dopo apparve un Angelo a suggerirle di accostare la sua mano al corpo del bambino affinché venisse guarita.

[20, 1] Entrò l'ostetrica e disse a Maria: "Mettiti bene. Attorno a te, c'è, infatti, un non lieve contrasto". Salomè mise il suo dito nella natura di lei, e mandò un grido, dicendo: "Guai alla mia iniquità e alla mia incredulità, perché ho tentato il Dio vivo ed ecco che ora la mia mano si stacca da me, bruciata". [2] E piegò le ginocchia davanti al Signore, dicendo: "Dio dei miei padri, ricordati di me che sono stirpe di Abramo, di Isacco e di Giacobbe. Non fare di me un esempio per i figli di Israele, ma rendimi ai poveri. Tu, Padrone, sai, infatti, che nel tuo nome io compivo le mie cure, e la mia ricompensa la ricevevo da te". [3] Ed ecco apparirle un angelo del Signore, dicendole: "Salomè, Salomè! Il Signore ti ha esaudito: accosta la tua mano al bambino e prendilo su, e te ne verrà salute e gioia". [4] Salomè si avvicinò e lo prese su, dicendo: "L'adorerò perché a Israele è nato un grande re". E subito Salomè fu guarita e uscì dalla grotta giustificata. Ed ecco una voce che diceva: "Salomè, Salomè! Non propalare le cose meravigliose che hai visto, sino a quando il ragazzo non sia entrato in Gerusalemme".

San Girolamo, che si scagliò contro i racconti apocrifi, espresse con decisione che al momento del parto Maria non era accompagnata da alcuna donna, ma partorì da sola⁴⁵. L'opinione di Girolamo ha probabilmente determinato il tramonto o la trasformazione di questa iconografia in Occidente: vediamo infatti che nella Natività raffigurata nelle porte bronzee di San Michele a Hildesheim del 1020 circa, la levatrice, in piedi e non più inginocchiata, esibisce il palmo della mano sinistra, indicando la Vergine distesa sul letto secondo un modulo iconografico del tutto diverso rispetto alle testimonianze tardoantiche⁴⁶.

Per Baldwin Smith l'iconografia della levatrice incredula affonderebbe le radici nella cultura copta, non solo perché è legata al *Protovangelo*, un testo nato probabilmente ad Alessandria, ma anche per il senso dell'episodio che insiste sull'aspetto divino di Cristo. Per di più Smith nota che la levatrice incredula compare in una serie di opere in avorio che sono state ricondotte ad Alessandria, come la cattedra di Massimiano⁴⁷.

Confronti:

Maria seduta alla destra della scena è un elemento che ritroviamo nella placchetta d'avorio, parte di un dittico, conservata a Milano e datata alla seconda metà del V secolo. Si tratta di un elemento tipico dei sarcofagi romani antichi, come dimostra la scena raffigurata in quello di Adelfia del Museo Archeologico di Siracusa databile al IV secolo, dove peraltro il gesto di Maria con il braccio portato alla spalla lo stesso di quello della figura della colonna B.

Le testimonianze sopravvissute della levatrice Salomè presentano un'iconografia del tutto regolare: Salomè è spesso più piccola degli altri personaggi ed in ginocchio mentre regge

⁴⁵ GIROLAMO, *Adversus Helvidium*, 8: "Nulla ibi obstetrix: nulla mulieculatum sedulitas intercessit. Ipsa pannis involvit infantem, ipsta et mater et obstetrix fuit". Cfr. RÉAU 1957, vol. II, p. 221.

⁴⁶ Cfr. MARCHESIN 2017, pp. 139-149.

⁴⁷ BALDWIN SMITH 1918, p. 24.

il polso della mano ferita con la mano sana. Unica eccezione è l'avorio della cattedra di Massimiano a Ravenna dove Salomè è in piedi, ha le stesse dimensioni degli altri personaggi, e si rivolge a Maria anziché rivolgersi al Bambino Gesù come indicato dal testo apocrifo.

Su un'ampolla di Terrasanta del Tesoro del Duomo di Monza databile al VI secolo, la raffigurazione di Maria ha preso già la sua forma tipicamente bizantina, ovvero distesa sul letto a fagiolo a destra della scena e Giuseppe, in gesto pensieroso, a sinistra. I due animali sono raffigurati sopra il bambino⁴⁸. Il personaggio compare anche nella parte inferiore di una placchetta di avorio conservata al British Museum di Londra, databile alla metà del VI secolo⁴⁹. Salomè compare qui in ginocchio, davanti al Bambino Gesù come sulla colonna B. L'ostetrica incredula compare ancora, secondo i disegni di Domenico Grimaldi, nella scena della natività dell'Oratorio di Giovanni VII (705-707) a Roma e in una pisside databile all'VIII o IX secolo conservata a Vienna, proveniente forse da Treviri⁵⁰. Ritroviamo un personaggio femminile nella scena della Natività, probabilmente erede della nutrice Salomè ma ormai di mutata funzione nel Sacramentario di Droghda⁵¹, eseguito tra l'845 e l'855. Allo stesso modo, nella porta di San Michele a Hildesheim compare la nutrice Salomè ma non esibisce più la sua mano ferita. In seguito il personaggio di Salomè in quanto ostetrica incredula, scomparirà sia in Oriente che in Occidente, ma si evolverà in una più devota nutrice che si occuperà del bagnetto del bambino, spesso accompagnata da un'altra balia.

Tra le opere di soggetto analogo presenti a Venezia, Lafontaine-Dosogne studia il rilievo della Cappella Zen dove è raffigurata la Natività⁵². Giuseppe a sinistra regge la sua testa con la mano sinistra mentre Maria compare distesa su un materasso a forma di fagiolo, come nell'arte bizantina; davanti a lei la mangiatoia illuminata da un raggio di luce con l'asino e il bue, quest'ultimo raffigurato per intero e di profilo. La struttura compositiva e stilistica è completamente diversa a quella delle colonne. Si tratta di un rilievo marmoreo di datazione incerta ma che la studiosa ritiene una copia veneziana di un'opera mediobizantina. Sopra alla Natività è raffigurata la Fuga in Egitto secondo un senso di lettura che va dal basso verso l'alto, un fatto che fa ipotizzare la studiosa che il rilievo frammentario proseguisse in alto⁵³.

Due elementi iconografici puntano chiaramente verso una datazione tardoantica: la presenza dell'ostetrica incredula che esibisce la sua mano, un chiaro riferimento al controverso episodio del *Protovangelo* di Giacomo, che presto, proprio per il suo carattere moralmente liminale, scomparve dall'iconografia, e la figura di Maria seduta e non reclinata sul materasso, in un gesto che trova dei precisi confronti con i sarcofagi tardoantichi del IV e V secolo. Inoltre, come abbiamo visto, il presunto riferimento allo *Pseudo Matteo*, la versione latina e medievale delle storie di Maria, nei due animali della mangiatoia in realtà è da collegarsi con

⁴⁸ GRABAR 1958, p. 19 (n° 2) e anche tra i frammenti di ampolla conservati all'abbazia di San Colombano a Bobbio: Id., pp. 40-42 (n° 17, 18, 19).

⁴⁹ Vedi BOYD 1979, cat. 476, pp. 531-532.

⁵⁰ Vienna, Kunsthistorisches Museum, X42.

⁵¹ Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 9428, f. 24v.

⁵² LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, pp. 357-358.

⁵³ Ci sono altri due rilievi simili nella chiesa di San Giovanni Elemosinario a Venezia e nel Museo delle Benedettine di Zara.

una tradizione più antica che affonda le sue radici in due brani dell'Antico Testamento e si diffonde attraverso i Padri della Chiesa soprattutto orientali.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 283; GABELENTZ 1903, pp. 7, 31-32, 56 e 60; LECLERCQ 1907, I, fig. 598; LECLERCQ 1914, III, col. 1603; COSTANTINI 1915, pp. 166-167; BALDWIN SMITH 1918, p. 26; ZACCARINI 1933, p. 125; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 352; WEIGEL 1997, p. 269

B.II.1

Titulus: *angel(us) ad pastores nuntiat : scrutatio p(ro)phétie p(ro) stella : Herodes :*

Varianti: *prophetiae* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZATTA 1761, p. 20; PASINI 1888, p. 177; COSTANTINI 1915, p. 167)

Traduzione: : L'angelo dà la notizia ai pastori : Si leggono le profezie nelle stelle : Erode

Soggetto iconografico: I magi

Zona o zone che occupa: II

Quantità di nicchiette: 5

Descrizione:

Il primo personaggio, in posizione seduta, osserva attentamente una sfera appoggiata su uno sgabellino a tre zampe. La mano destra del mago è mutila e quella sinistra è appoggiata col palmo aperto sul ginocchio sinistro. Il personaggio è barbuto e da sotto un cappello frigio spuntano alcuni riccioli. Indossa una lunga tunica smanicata annodata al petto sotto la quale si intravede un piede. Il pannello è abbondante e insistito. Nella nicchietta destra è in piedi un secondo personaggio dal cappello che oggi risulta conico, in quanto la punta superiore del cappello frigio è mozza. È in piedi, rivolto verso il personaggio con la sfera. Con entrambe le mani apre un rotolo dal quale sembra leggere. Indossa gli anassidri e una corta tunica sopra la quale si posa un corto mantello fermato al petto forse con una fibbia. Pure questo personaggio è barbuto. Alle spalle del personaggio col rotolo si trova un terzo personaggio maschile, vestito in modo identico a quello precedente, che con la mano destra (oggi mutila) sovrapposta all'arco della nicchietta, indica il cielo. L'avambraccio sinistro è mutilo. Il gesto di questo personaggio è replicato dall'angelo della nicchietta seguente, raffigurato con le ali e con la mano sinistra nascosta sotto le vesti, con la quale tira su un lembo del mantello, che finisce per disegnare una sorta di V rovesciata tra le pieghe. L'angelo, glabro, indossa un sandalo al piede destro mentre quello sinistro sembra scalzo ma forse la tomaia del sandalo era raffigurata ma è stata consumata dal tempo o dal contatto. Il capo, invece, è cinto da una striscia a forma di tiara.

Alle spalle dell'angelo e con la testa rivolta verso di lui si trova un quarto personaggio vestito di corto mantello, anassidri e cappello frigio. È seduto su un semplice sgabello dalla forma quadrata con il tallone sinistro appoggiato sulla traversa. Il personaggio, pure lui barbuto, è raffigurato in un posizione complessa, le gambe quasi incrociate, la mano sinistra appoggiata sul ginocchio destro, e la testa, inclinata verso l'angelo, è appoggiata sulla mano destra. L'intera posizione del corpo esprime un momento di riflessione travagliata.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 2:2-10; *Protovangelo* di Giacomo 21; Pseudo Matteo 26.

Commento critico:

Per Zorzi, Venturi, Gabelentz, Leclercq, Zaccarini, Warland e Polacco il quarto personaggio abbigliato come un mago è Erode. Costantini riconosce che il numero dei magi è variabile nella Tarda Antichità, ma finisce per accettare, pure lui, il contenuto del *titulus*. Pure Weigel, per conto suo, interpreta il quarto personaggio come mago, mentre Réau, Lafontaine-Dosogne e Gilberte Vezin lo credono Balaam o Zoroastro. Cercherò di analizzare le tre ipotesi.

Warland identifica il personaggio seduto con Erode soltanto sulla base dell'espressione pensierosa, che sarebbe da collegare alle parole di Matteo 2:3 "il re Erode fu turbato". Warland fornisce per il gruppo dei magi due confronti con opere tardoantiche. Il primo, con i frammenti di una lastra marmorea di età teodosiana conservati al Museo di Cartagine datati al 430 circa⁵⁴ (di cui lui stesso propone una ricostruzione basata su quella di Joseph Wilpert), dove compare un mago in una posizione molto simile a quella del personaggio seduto raffigurato sulla colonna. Il secondo confronto proposto da Warland è quello con un rilievo marmoreo frammentario antico appartenente alla collezione Dresnay di Parigi, dove sono rappresentate le Moire (o Parche) che tessono il destino degli uomini. Una di loro, seduta, esamina una sfera posta ai suoi piedi, proprio come uno dei Magi della colonna del ciborio. Warland ipotizza che questo rilievo sia stato il modello per la raffigurazione del ciborio, dal momento che, prima di entrare nella collezione Dresnay, nel 1912, il rilievo si trovava nella collezione Nani di Venezia. Sebbene Warland affermi che non vi siano appigli per effettuare ulteriori considerazioni sull'origine di questo frammento scultoreo⁵⁵, l'articolo di Irene Favaretto dedicato alla collezione Nani (e uscito due anni prima di quello di Warland) dimostra il contrario⁵⁶. Favaretto afferma che:

"[...] nel 1761 vengono ricordati solo otto pezzi provenienti da Corfù e da Salona, uno dei quali, una iscrizione latina, è a Piazzola e un altro, il rilievo con le Parche, è in Francia⁵⁷."

Questo dato emerge dal corposo epistolario tra Jacopo Nani e suo fratello, grazie al quale, a detta della studiosa, è possibile seguire di anno in anno la crescita della collezione⁵⁸. Tuttavia, al di là dell'errore di Warland, altri elementi suggeriscono che per il personaggio maschile che sembra dialogare con l'Angelo non si tratti di Erode. In primo luogo perché non vi sono a nostra conoscenza rappresentazioni di Erode vestito da 'barbaro', cioè con il berretto frigio, gli anassiridi (pantaloni corti e aderenti) e la tunica corta. Nei mosaici di Santa Maria Maggiore a Roma, per esempio, Erode compare vestito alla romana e con un diadema, come accade anche nelle miniature del *Codex Egberti* del 980 circa (Treviri, Biblioteca Ms. 24, fol. 15v), dove è raffigurato come un vero e proprio re, così come nel timpano della facciata nord

⁵⁴ KOLLWITZ 1941, p. 184.

⁵⁵ WARLAND 1993, p. 176.

⁵⁶ FAVARETTO 1991, pp. 77-92.

⁵⁷ FAVARETTO 1991, pp. 81-82.

⁵⁸ FAVARETTO 1991, p. 80.

di Notre Dame di Parigi e nei pulpiti di Sant'Andrea a Pistoia (1297-1301) e del Duomo di Pisa (1302) di Giovanni Pisano. In secondo luogo, dal punto di vista narrativo, sarebbe del tutto assurdo immaginare che l'angelo stia indicando a Erode la stella di Betlemme. Inoltre Erode è spesso collegato alla Strage degli Innocenti o alla Fuga in Egitto, episodi assenti nelle colonne, come per esempio si può osservare nel sarcofago dell'ultimo quarto del IV secolo conservato nella cripta della basilica di Saint-Maximin de la Sainte-Baume o nella placchetta d'avorio con scene della Vita di Cristo conservata nel Museum für Byzantinische Kunst di Berlino e proveniente da Roma o Milano datata al primo terzo del V secolo.

L'ipotesi del personaggio seduto come quarto mago risulta più plausibile seppur non meno problematica della prima. L'obiezione più ovvia riguarda il numero di Magi nelle due scene in cui compaiono: perché l'artista avrebbe rappresentato quattro magi nell'Annuncio e tre nell'Adorazione? Weigel suggerisce che il motivo per cui è stato scartato il quarto Mago nell'episodio dell'Adorazione è che si tratterebbe di un'iconografia ben più frequente e stabile di quella dell'Annuncio dei Magi⁵⁹. Vero è che il numero dei Magi non è specificato né nel Vangelo di Matteo (unico a menzionare l'episodio dei magi nel capitolo 2:11) né nel *Protovangelo* di Giacomo (21:3). Questo fatto ha prodotto nei primi secoli un'oscillazione del numero di Magi rappresentati da due a sei nelle opere d'arte e da tre a dodici nelle fonti scritte⁶⁰, come illustra il Vangelo arabo dell'Infanzia nella versione del Codice Laurenziano Orientale n. 38761.

Sarà infatti Leone Magno a metà del V secolo che fisserà definitivamente il numero tre per i Magi⁶², ma già Origene aveva accennato al numero tre per indicare la quantità dei magi⁶³. La scelta di questo numero, oltre che per una serie di significati simbolici attribuiti alla Trinità dagli esegeti della Chiesa, è probabilmente in rapporto con il numero di doni che portano i magi secondo Matteo, così come il fatto che le reliquie dei Magi, conservate dapprima in Sant'Eustorgio a Milano poi traslate a Colonia nel 1164, corrispondevano a tre corpi⁶⁴. Senza dubbio prima di Leone Magno, almeno da quanto risulta dai reperti artistici sopravvissuti, il numero tre per i Magi è quello più frequente in età paleocristiana, a eccezione dei due magi rappresentati nell'affresco nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino (cubicolo 69) a Roma, nel sacello sotto la chiesa di Santa Maria a Trani, del sarcofago con il Viaggio dei due Magi conservato al Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst di Berlino e del vetro dorato con Adorazione dei due Magi conservato nel Museum für Kunsthandwerk di Francoforte, degli affreschi nella catacomba di Domitilla a Roma, dove compaiono quattro magi disposti simmetricamente ai lati della Vergine, e del cratere marmoreo romano del Museo Nazionale di Archeologia a Roma che presenta invece sei magi⁶⁵. Tutte queste opere sono state datate al IV secolo e non oltre; infatti secondo Marcello Mignozzi l'iconografia dei

⁵⁹ WEIGEL 1997, p. 99 (nota 298).

⁶⁰ Cfr. MIGNOZZI 2012, p. 67.

⁶¹ MORALDI 1971, vol. I, pp. 281-283.

⁶² LEONE MAGNO, Serm. XXXIII, *In Epiphaniae solemnitate*, III, 2-3.

⁶³ BALDWIN SMITH 1918, p. 39. ORIGENE, *In genesim homilia*, 14:3: "Possunt quidem isti tres, qui pacem requirunt a Verbo Dei, et praevenire cupiunt pacto societatem eius, figuram tenere Magorum, qui ex Orientis partibus veniunt eruditi paternis libris et institutionibus maiorum et dicunt: Quia videntes vidimus natum regem, et vidimus, quia Deus est cum ipso et venimus adorare eum."

⁶⁴ RÉAU 1957, vol. II, 2, p. 237.

⁶⁵ MIGNOZZI 2012, pp. 85-86 e 98.

quattro magi sembra essersi diffusa solo a partire dal Medioevo in area orientale e in particolar modo nel campo della miniatura⁶⁶. Questo elemento, unito al fatto che né nel Vangelo di Matteo né negli apocrifi vi è alcuna menzione dell'angelo che guida i Magi (a eccezione del Vangelo dell'Infanzia armeno 5:10⁶⁷), che invece compare sulla colonna, rende difficoltosa l'ipotesi del quarto mago⁶⁸.

Resta da vagliare la terza ipotesi che suggerisce che tutta la scena possa trattarsi della profezia di Balaam o Zoroastro⁶⁹. Nel Vangelo arabo dell'infanzia (Bibl. Laur. Or. 387), nella versione del manoscritto laurenziano datata 1299 ed eseguita a Mardin (oggi nel Sud-Est della Turchia), Zoroastro riecheggia la profezia di Balaam. Il manoscritto ha una serie di miniature tra cui un piccolo ciclo dedicato ai magi con le scene della Profezia, dell'Adorazione e del loro ritorno in patria. La prima miniatura mostra un personaggio seduto, vestito come filosofo orientale, indicato col nome incompleto di Zaradašt, cioè Zoroastro, che si rivolge ai due Magi⁷⁰. Non è l'unico esempio orientale, poiché ritroveremo un certo sviluppo delle storie apocrife dei magi con l'episodio di Zoroastro anche nella Disputa religiosa alla corte dei Sasanidi, un testo della seconda metà del V secolo⁷¹ e in due manoscritti bizantini della seconda metà dell'XI secolo, il Taphou 14 nella Biblioteca Patriarcale di Gerusalemme⁷² e l'Esphigmenou 14 conservato al Monte Athos.

Per quanto riguarda Balaam, che è un profeta 'goi' dell'Antico Testamento, si tratta di un personaggio a dir poco controverso, visto che si è ritrovato a benedire il popolo di Israele suo malgrado (Nu 23). Infatti Giovanni – e non solo – fornirà una descrizione poco edificante di questo profeta:

“hai presso di te seguaci della dottrina di Balaam, il quale insegnava a Balak a provocare la caduta dei figli d'Israele, spingendoli a mangiare carni immolate agli idoli e ad abbandonarsi alla fornicazione” (Apocalisse 2:14)

Ma Balaam, nonostante tutto, pronunciò un oracolo pieno di pregnanza per l'era cristiana:

“Allora Balaam pronunciò il suo oracolo e disse:
“Così dice Balaam, figlio di Beor;
così dice l'uomo che ha l'occhio aperto,
così dice colui che ode le parole di Dio,

⁶⁶ MIGNOZZI 2012, p. 98.

⁶⁷ La cui datazione oscilla tra il V e il XIX secolo. Cfr. CRAVERI 2005, p. 149. La presenza dell'angelo insieme ai Magi è attestata nel VI secolo, ma sempre in rapporto con l'Adorazione e non con il Viaggio: si veda per esempio l'ampolla di Terrasanta con l'Adorazione dei Magi e dei pastori conservata nel Tesoro del Duomo di Monza. Secondo Getrud Schiller l'Angelo potrebbe essere la personificazione della stella che guidò i magi. SCHILLER 1966, p. 101.

⁶⁸ Nei tre volumi del *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage* (1967-2003), in cui sono schedati sarcofagi datati tutti entro il IV secolo, della sessantina di volte in cui compaiono i Magi nemmeno una volta essi sono più di tre. Lo stesso vale per il repertorio di VOLBACH 1976.

⁶⁹ LAFONTAINE DOSOGNE 1994, p. 353.

⁷⁰ LAFONTAINE DOSOGNE 1975¹, pp. 287-294. Id. 1987, pp. 211-224; Id. 1975², pp. 197-241.

⁷¹ BRATKE 1899. La storia dei magi in questa omelia è simile alle storie tramandate dai Vangeli dell'Infanzia Armeni (cap. XI, 19-20) vedi PEETERS 1914, pp. 143-144.

⁷² Vedi KREHLING MCKAY 2003, pp. 177-191.

che conosce la scienza dell'Altissimo,
che contempla la visione dell'Onnipotente,
colui che si prostra e a cui si aprono gli occhi:
Lo vedo, ma non ora;
lo contemplo, ma non vicino:
un astro sorge da Giacobbe,
e uno scettro si eleva da Israele”
(Nu 24:15-17).

Non sorprende che già nel IV secolo Diodoro di Tarso abbia esplicitato la sovrapposizione tra Balaam e Zoroastro: nessuno dei due apparteneva al popolo eletto, entrambi scrutavano il cielo in cerca di vaticini e, come Balaam pure Zoroastro predisse la venuta del Messia⁷³. La sovrapposizione dei due personaggi comparirà anche nel Menologio di Basilio II⁷⁴, composto nell'ultimo quarto del X secolo, nella pagina dedicata al 25 di dicembre, dove si narra che Balaam avrebbe predetto in Persia l'avvento del Messia e che questa predizione sarebbe stata tramandata a tutti gli indovini persiani fino ai re Magi.

Assodato che Balaam/Zoroastro erano personaggi ricorrenti nella tarda Antichità orientale, si potrebbe ipotizzare che la posizione e l'atteggiamento un po' mesto del personaggio nella colonna B (che d'altronde riecheggia l'iconografia del dubbio di Giuseppe nel registro inferiore) potrebbe esprimere la reticenza ad accogliere la profezia di cui parlano le Scritture. D'altra parte, come dimostrano gli affreschi del Mitreo di Dura Europos del III secolo, è certo che Zoroastro veniva rappresentato con il cappello frigio e i vestiti orientali.

Non è questa la sede per districare i vasti problemi connessi al rapporto tra Cristianesimo, Giudaismo e Zoroastrismo o più in generale culti mesopotamici fra cui quello degli Yazidi⁷⁵. Basti essere consapevoli che il mondo greco romano ed ebraico prima e cristiano poi aveva dei contatti stretti, soprattutto nelle regioni di confine, con i culti orientali. Difatti, per quanto sintetico, Matteo fornisce due indizi eloquenti riguardo ai Magi: provenivano dall'Est (Mt 2:1) e arrivarono a Gerusalemme, da Erode, dopo aver osservato una stella (Mt 2:2). Erano dunque orientali e praticavano l'astrologia. Questi due aspetti sono espressi dall'iconografia degli altri magi. Le vesti indicano, come abbiamo detto, l'attributo dei barbari orientali come spesso raffigurati dai Romani (si pensi al tributo dei popoli barbari raffigurato nella base dell'Obelisco di Teodosio all'ippodromo di Costantinopoli). Secondo Réau nell'arte cristiana delle origini i tre re Magi sono sempre vestiti con gli anassidri e cappello frigio, come gli Ebrei della fornace e Daniele; oltre al fatto che le caratteristiche fisiche dei tre uomini erano uguali, mentre solo successivamente avvenne una differenziazione in termini di età (le tre età dell'uomo, come li vediamo nei mosaici di San Marco) oppure, alla stregua dello Pseudo-Beda, ognuno rappresentante delle tre parti del mondo (Asia, Africa e Europa)⁷⁶. Sulla colonna B un Mago, con la testa rivolta in alto, indica il cielo e un altro studia la sfera. La sfera era, ricordiamolo, l'attributo più frequente della musa dell'astronomia Urania: si veda per esempio

⁷³ Il testo di DIODORO DI TARSO in PG 103, 877. MESSINA 1933, p. 70.

⁷⁴ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613.

⁷⁵ Per uno sguardo su tali problematiche di vedano: MESSINA 1933, PIRAS 1999, pp. 7-30; PANAINO 1999 pp. 31-60, CARDINI 2011, pp. 11-22 e CARDINI 1993.

⁷⁶ RÉAU, II.2, pp. 238-241.

il sarcofago delle Muse conservato al Museo del Louvre e datato al II a. C., o il sarcofago con lo stesso soggetto conservato nel Museo Nazionale Romano in Palazzo Massimo, datato tra il 280 e il 290 d.C., oltre ad essere un attributo frequente delle Moire (o Parche in età romana) come dimostrato dal confronto proposto da Warland. Proprio le Parche hanno più di un elemento in comune con i magi: non solo erano tre (Klotho, Lachesis e Atropos) ma erano anche associate alla nascita di una divinità, e, in età romana sia a personaggi caratterizzati da un tragico destino di morte sia alle sorti dei neonati, in particolare nella serie dei sarcofagi 'biografici' databili al II secolo dopo Cristo⁷⁷. Non è quindi impensabile un accostamento semantico, secondo un processo frequente nella Tarda Antichità, tra gli attributi delle Parche e quelli dei Magi, tanto più, come ha intuito Gilberte Vezin⁷⁸, che i Magi hanno una chiara vocazione astronomica resa esplicita nel Menologio di Basilio II⁷⁹, ancora memore della profezia di Balaam nel folio relativo al 25 dicembre:

“In quei giorni c’era un indovino chiamato Balaam, nelle terre di Persia, che divinando anche molte altre cose, disse pure questo: “apparirà una stella da Giacobbe e spezzerà i figli di Moab”. Ricevendo perciò gli altri indovini e Magi una simile profezia l’uno dall’altro in successione, la imparavano tutti gli indovini persiani, e giunse dopo ciò anche a tre Magi che erano insieme re dei Persiani. Ed essi vigilavano sul tempo in cui avessero visto tale stella, quando guardando come astronomi la stella di Cristo, poiché non faceva il percorso come le altre stelle da oriente a occidente, ma come a mezzogiorno (restava ferma nel cielo come il sole), riconobbero che mostrava la nascita del grande re, così seguirono la stella e trovarono Cristo il Signore. E precipitandosi (in ginocchio) lo onorarono e porsero dei doni: oro, incenso e mirra. E così per ordine dell’Angelo ritornarono con gioia verso la loro terra.”

Un altro Mago è in procinto di esaminare un rotolo, iconografia che esisteva già nelle rappresentazioni di sacerdoti⁸⁰ e delle stesse Parche⁸¹. Forse si tratta del Mago che sta leggendo la profezia di Balaam⁸² oppure gli *Oracoli di Istaspe*, un testo perduto che conteneva un’antica profezia iranica sul figlio di Dio. Clemente Alessandrino (Atene 150 c.a. - Cappadocia 215 c.a.) attribuiva a Paolo di Tarso le seguenti parole:

“Leggete i libri dei Greci, studiate le sibille, e rileverete come insegnino l’unità di Dio e le cose che debbono avvenire. Prendete e leggete il libro d’Istaspe, e vi troverete scritto in senso chiaro e aperto ciò che riguarda il figliolo di Dio”⁸³.

⁷⁷ Cfr. DE ANGELI 1991, pp. 107 e 114-120. Vedi per esempio il sarcofago conservati nella Villa Medicea di Poggio a Caiano datato tra il 160 e il 170 d.C., quello del County Museum di Los Angeles datato tra il 170 e il 180 d. C., e quello della Galleria degli Uffizi datato al 180 d. C. circa. Cfr. REINSBERG 2006, cat. 61, 29 e 12 e tav. 9.

⁷⁸ VEZIN 1950, p. 96.

⁷⁹ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613.

⁸⁰ Si veda l’affresco staccato dal Tempio di Iside di Pompei (portico Nord) conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, I secolo d. C. (inv. 8925).

⁸¹ DE ANGELI 1991, pp. 115 e 116.

⁸² CARDINI (1993, p. 52) data le colonne del ciborio di San Marco al V secolo e suggerisce che il Mago che legge il rotolo stia leggendo proprio la profezia di Balaam.

⁸³ PG. 9, p. 261. Cfr. MESSINA 1933, pp. 74-77.

Secondo Baldwin Smith l'episodio dell'apparizione della stella è di origine siriana; pertanto, afferma lo studioso, la scena raffigurata distaccata dall'Adorazione compare soltanto in monumenti e comunità strettamente legate alla Siria⁸⁴.

Confronti

Vi è un'attestazione nella scena della Natività dei mosaici di Hosios Loukas in Grecia attribuiti all'era della Rinascenza Macedone tra IX e XI secolo. In questi mosaici un mago segnala la sfera, come il Mago della colonna B, un altro scruta il cielo con la mano sinistra mentre regge un rotolo con la mano destra e il terzo, a differenza di quello rappresentato sulla colonna del ciborio, stringe tra le mani un oggetto quadrangolare (un codice?). Non si tratta, quindi, di un *hapax* ma di un'iconografia poco frequente ma duratura in Oriente.

Abbiamo provato a dimostrare come nella II zona il quarto personaggio che accompagna i re magi non può in alcun modo essere Erode, non solo per la sua gestualità ma anche per l'abbigliamento che indossa, perfettamente assimilabile a quello degli altri tre Magi. Peraltro, la presenza del berretto frigio nella raffigurazione dei Magi è un tratto tipico dell'iconografia tardoantica ancora memore dell'iconografia antica dei popoli vinti e dei barbari. Diverse ipotesi sono state avanzate per spiegare l'identità del quarto personaggio, che potrebbe essere un quarto Mago, assente però nella scena dell'Adorazione, o più probabilmente Balaam o Zoroastro, la cui presenza è attestata fin dal V secolo in opere letterarie bizantine e orientali consacrati ai magi nonché da una miniatura contenuta in un Vangelo arabo della fine XIII secolo eseguita nel Sud-Est della odierna Turchia.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 283; VENTURI 1901, I, p. 452; GABELENTZ 1903, pp. 7-8, 32-33; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 167; ZACCARINI 1933, p. 126; VEZIN 1950, p. 96; RÉAU 1957, vol. III, p. 243, LAFONTAINE-DOSOGNE 1975², p. 215; POLACCO 1987, p. 33; WARLAND 1993, pp. 173-182; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 353; WEIGEL 1997, p. 270

B.II.2

Titulus: *angel(us) ad pastores nuntiat : scrutatio p(ro)phétie p(ro) stella : Herodes :*

Varianti: *prophetiae* (COSTANTINI 1915, p. 167)

Traduzione: : L'angelo dà la notizia ai pastori : Si leggono le profezie nelle stelle : Erode

Soggetto iconografico: Annuncio ai Pastori

Zona o zone che occupa: III

Quantità di nicchiette: 4

⁸⁴ BALDWIN SMITH 1918: p. 33.

Descrizione:

L'angelo è raffigurato in piedi, rivolto verso il pastore della nicchietta seguente. Il piede destro è appoggiato sul basamento della colonnina di sinistra, mentre il piede sinistro avanza su una specie di pedana. Anche qui l'angelo è raffigurato alato, senza il bastone e vestito con una tunica abbondante, che però lascia scoperto l'avambraccio destro, mentre la mano sinistra risulta velata e regge un lembo di veste. Pure questo angelo indossa i sandali. Il viso è molto consunto, al punto da rendere quasi irriconoscibili i tratti somatici. Nella nicchietta seguente è raffigurato il pastore che riceve l'annuncio. Con la mano sinistra afferra il *pedum* e la mano destra, mancante, si appoggiava sul suo petto. La concitazione del gesto dimostra la sorpresa dell'arrivo dell'angelo. Il pastore è vestito con una corta tunica e con i calzari alti fin sopra il malleolo. Alle sue spalle è raffigurato un altro pastore, vestito nello stesso modo e con il *pedum* stretto dalla mano sinistra, che rivolge lo sguardo verso l'alto mentre il vento agita e gonfia il suo mantello. La mano destra punta verso il cielo. Nell'ultima nicchietta dell'episodio è raffigurato il terzo pastore, mentre, allontanandosi dagli altri, volge la parte superiore del corpo indietro e la testa verso il cielo nella direzione del precedente pastore. Il braccio destro, quello visibile, è nudo, rivelato dalla corta tunica smanicata. Le mani del pastore sono congiunte; su quella sinistra è avvolto il mantello.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Lc. 2:9-12; *Pseudo Matteo* 13:6

Commento critico:

Vale la pena notare che sulla colonna B è raffigurato l'Annuncio ai Pastori e non l'Adorazione dei Pastori. Parimenti a quanto succede con i Magi, il Vangelo di Luca non esplicita il numero di pastori che spesso, per questioni di bilanciamento compositivo, diventano tre. La rappresentazione simultanea dei Magi e dei pastori può spiegarsi con l'interpretazione che danno dell'episodio, tra il V e il VI, autori come san Fulgenzio di Ruspe (468 - 533)⁸⁵, secondo il quale i pastori rappresenterebbero il popolo ebraico e i Magi il popolo pagano che riconosce l'avvento del Signore. Gabelentz nota che tra i pastori non c'è alcuna differenziazione per quel che riguarda la loro età, come invece accade nel Basso Medioevo. Nota anche che la figura di uno dei pastori con la testa rivolta all'indietro richiama antiche figure di scene dionisiache come il sarcofago con scena di pompa bacchica conservato al Museo Archeologico di Napoli databile al III secolo d.C.

Secondo Costantini solo a Ravenna, o meglio in Occidente, poteva essere raffigurata la stella nella scena dei pastori, in quanto l'autore la ritiene di tradizione prettamente latina.

Confronti

Una serie di ampolle provenienti dalla Terra Santa e conservata nel Tesoro del Duomo di Monza, databili al VI secolo, raffigurano la Vergine assisa col Bambino, alla cui sinistra è raffigurato un gruppo di tre pastori con corta tunica e bastone⁸⁶. Come sulla colonna B ogni pastore ha un gesto peculiare. Nelle rappresentazioni in cui compaiono insieme ai Magi i

⁸⁵ Cfr. PL, V. 65, p. 733.

⁸⁶ GRABAR 1958, pp. 16-18, 20 (n° 1, 2, 3) e anche tra i frammenti di ampolla conservati all'abbazia di San Colombano a Bobbio: *ibid.* pp. 41-42 (n°19).

pastori, come dicevamo, si presentano spesso in numero di tre, come nel caso della colonna del ciborio, nell'architrave del portale di Sant'Alipio e in una ampolla palestinese conservata nel Tesoro del Duomo di Monza⁸⁷. I tre personaggi hanno gli abbigliamenti e gli attributi tipici dei pastori, cioè i *perones*, la corta tunica smanicata e il bastone.⁸⁸ Nell'architrave del portale di Sant'Alipio, databile al V secolo, i tre pastori sono raffigurati con la corta tunica e un bastone. Uno di loro, come nella colonna B, segnala in alto la stella. Sotto ai loro piedi vi sono due agnelli, e a sinistra sotto la mangiatoia vi è una pecora che allatta un agnello. Questa scena, secondo Lafontaine-Dosogne e Polacco⁸⁹, presenta delle affinità con il rilievo mediobizantino della cappella Zen, raffigurante la Natività e la Fuga in Egitto⁹⁰.

L'affinità nei costumi e in alcuni gesti tra i pastori della colonna B e quelli raffigurati sull'architrave della Porta di Sant'Alipio inducono a una datazione nella tarda Antichità, confronto che sembra più calzante di quello con il rilievo della Cappella Zen. Inoltre, la somiglianza del gesto di uno dei pastori con i personaggi dei sarcofagi di pompa bacchica farebbero pensare che l'artista abbia avuto un esemplare a disposizione dal quale ha imitato la posizione.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 283; GABELENTZ 1903, pp. 7, 23, 24 e 32; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, pp. 167 e 243; ZACCARINI 1933, p. 126; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 352-353; WEIGEL 1997, p. 270

B.III.1

Titulus: *Magi veniunt ad Cristum : invitatur ad nuptias Chana Galilee :*

Varianti: *Invitatur ad nuptias Iesus in Chana Galilee* (STRINGA 1604, p. 26; ZATTA 1761, p. 20; PASINI 1888, p. 177), *Christum, nuptias Ihs Chana* (ZORZI 1888, p. 283), *Galileae* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; COSTANTINI 1915, p. 167), *Christum* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZATTA 1761, p. 20; PASINI 1888, p. 177)

Traduzione: I magi giungono da Cristo : (Gesù) è invitato alle nozze a Cana di Galilea

Soggetto iconografico: Adorazione dei magi

Zona o zone che occupa: III

Quantità di nicchiette: 5

Descrizione:

La scena inizia con un Mago barbato vestito, come nella scena sottostante, di anassidri, un mantello corto e un berretto frigio. Avanza verso destra e con le sue mani velate regge un

⁸⁷ Cfr. SCHILLER 1966, p. 84.

⁸⁸ WEIGEL 1997, p. 270.

⁸⁹ POLACCO 1991, p. 122.

⁹⁰ LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 357. Vedi anche TIGLER 1995¹, cat. 97, pp. 96-100.

oggetto che assomiglia a una pagnotta, da offrire al Bambino. La sua testa, però, è rivolta all'indietro. Davanti a lui un altro personaggio, vestito in egual modo, con le mani velate offre un vassoio di manicaretti oppure, anche lui, una pagnotta. Il terzo Mago, quello al cospetto di Maria, porge ugualmente un vassoio con manicaretti o un pane. Nell'ultima nicchietta è raffigurata Maria, il cui volto è andato perduto, ma è riconoscibile sia dalla posizione che dall'aureola, e il Bambino che si dimena sopra le sue ginocchia. La donna è seduta su uno sgabello munito di un alto cuscino. Le sue vesti sono abbondanti e si dispiegano in lembi che disegnano morbide U. Con la mano sinistra Maria afferra una stoffa, forse la *mappula*. Il Bambino, nonostante il viso consunto, ha un atteggiamento infantile. È abbigliato con una lunga tunica, interrotta da un lembo di stoffa alla vita, che gli arriva fino alle caviglie. Dietro a Maria col Bambino è in piedi Giuseppe, raffigurato con una folta barba, che incide verso sinistra. La sua mano destra è avvicinata al viso, il braccio sinistro, mutilo, è disposto all'altezza della vita. La tunica, fermata alla vita con una corda, disegna all'altezza dello stinco sinistro una vistosa piega a forma di U.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 2:13, *Protovangelo* 21:3-4; Pseudo Matteo 16:2

Commento critico:

Preme iniziare con una considerazione generale riguardo alla presenza stessa dei magi nel racconto evangelico e nei cicli cristiani. Essi sono connotati positivamente dal Vangelo di Matteo, l'unico a menzionarli, e ciò rappresenta un'anomalia che deve aver generato qualche imbarazzo, poiché, in generale, i maghi non godono di buona reputazione nelle Sacre Scritture: basti pensare a Simon Mago o allo stesso Balaam⁹¹. Pertanto nella prima iconografia cristiana viene adottato lo schema già consueto nella Roma pagana in cui i personaggi in posizione prona (la *proskynesis* persiana che nel mondo bizantino sarà il gesto adottato per adorare l'imperatore) e in atto di offrire dei doni indicavano i popoli sottomessi al dominio romano, come illustra la base teodosiana dell'obelisco nell'Ippodromo di Costantinopoli (fine IV secolo)⁹². I tre Magi rappresentati sulla colonna di San Marco, al di là di piccole varianti come il movimento dei piedi o delle teste, si presentano in una posizione praticamente identica, come spesso vengono raffigurati in età paleocristiana⁹³.

L'abbigliamento dei Magi coincide con quello della scena precedente: gli anassidri, la tunica stretta alla vita da una cintura e la clamide allacciata a destra⁹⁴. L'origine orientale dei Magi giustificò in ambito cristiano l'adozione di questa iconografia, che, a partire dalla fine del IX secolo⁹⁵ lasciò il posto all'iconografia regale. Non è casuale che la nascita del motivo iconografico dei re magi, dove perfino la posa cambia dalla *proskynesis* alla genuflessione, coincida con lo sviluppo del sistema feudale e i suoi complessi rituali di vassallaggio. Il senso dunque cambia radicalmente, da magi orientali forse zoroastriani, cioè saggi orientali, che intuiscono l'avvento del Signore e lo adorano secondo la gestualità imperiale, preceduti da

⁹¹ Cfr. RÉAU 1957, vol. II.2, p. 237.

⁹² GRABAR 1936, pp. 85-88.

⁹³ VEZIN 1950, p. 73.

⁹⁴ VEZIN 1950, p. 68.

⁹⁵ CENTANNI, MOLteni 1999, p. 99.

un angelo/Vittoria⁹⁶, ai potenti del mondo che depongono la loro corona davanti al vero Re. Così il berretto frigio viene sostituito dalla corona e le vesti orientali da lussuosi indumenti che esprimono il rango degli adoranti⁹⁷.

I Magi rappresentati sulla colonna recano tre vassoi con oggetti oblungi decorati con un motivo a losanghe che assomigliano a pagnotte o dolci. Réau nota che la forma dei doni è molto cambiata nel tempo: all'inizio i magi presentavano i loro doni in semplici piatti⁹⁸ ma, come chiarisce Gertrud Schiller, in realtà a partire dal V secolo i vassoi sostituiscono i contenitori profondi, le cornucopie e le corone, che erano invece i doni più frequenti nei primi secoli dell'arte cristiana⁹⁹. In un tentativo di identificare con maggior precisione il contenuto dei vassoi dei Magi della colonna B, pare opportuno raccogliere le riflessioni di Gilberte Vézin da cui si evincono alcune suggestive idee. La studiosa osserva che la pagnotta compare tra i doni dei magi in modo piuttosto frequente tra il IV e il V secolo, vedi per esempio la rappresentazione dei Magi nelle porte lignee della Basilica di Santa Sabina a Roma (V secolo), nel dittico eburneo (detto delle cinque parti) conservato nel Museo del Duomo di Milano, e nell'architrave della Porta di Sant'Alipio a San Marco (dove due magi sono barbati e uno no)¹⁰⁰, a cui si possono aggiungere una serie di sarcofagi del IV secolo¹⁰¹. Per spiegare l'origine di questo curioso dono, Vézin suggerisce che possa esservi una relazione con i doni offerti alle divinità romane di cui parla per esempio Virgilio, cioè il *pium far* (torta sacra?) che veniva offerto a Vesta¹⁰², manicaretto sopravvissuto nella tuttora esistente tradizione francese della *galette des rois* – un dolce tipico, non a caso, dell'Epifania – diretto erede dei doni offerti durante i *Saturnalia* antichi celebrati durante il solstizio di inverno¹⁰³. Anche nella forma, il confronto con l'affresco della Casa del Fornaio di Pompei (I secolo d.C.) sembra confermare che il contenuto dei vassoi che recano i magi della colonna B sia una pagnotta, che in fin dei conti ha la sua decorazione a losanghe come quella della *galette des rois*¹⁰⁴.

Per quanto riguarda Maria, Réau¹⁰⁵ distingue due tipi di rappresentazioni nell'episodio dell'Adorazione. Uno più antico, corrispondente a quello della colonna del ciborio, in cui la Vergine, che ha il capo coperto dal velo, compare di profilo o di tre quarti con il Bambino in grembo che allunga un braccino verso i Magi, come nel sarcofago 'dogmatico' del Museo Pio Cristiano Vaticano della prima metà del IV secolo, e un tipo che compare a partire del V secolo, che è quello di Maria seduta frontalmente in una posizione decisamente più ieratica, come nell'ambone di Salonico nel Museo Archeologico di Istanbul databile al V secolo o nei

⁹⁶ Cfr. RÉAU 1957, vol. II.2, p.246.

⁹⁷ VÉZIN 1950, p. 69.

⁹⁸ RÉAU 1957, vol. II.2, p. 242. Forse questo tipo di dono è da mettere in relazione con i *semidalia*, un piatto di cereali dolci, che veniva offerto come dono alle madri per celebrare il neonato. Questa usanza che prenderà piede nelle celebrazioni del Natale cristiano, verrà condannato dal canone 79 del Concilio in Trullo (692). Cfr. HERRIN 1992, p. 105.

⁹⁹ SCHILLER 1966, p. 101.

¹⁰⁰ Cfr. KREHLING MCKAY 2003, pp. 177-191.

¹⁰¹ Cfr. per esempio in *Repertorium der christlich antiken Sarkophage*, a cura di F. W. Deichmann, Wiesbaden 1967, vol. I, cat. 5, 16, 33, 109, 135, 350.

¹⁰² VIRGILO, *Aeneide* 5:745.

¹⁰³ VÉZIN 1950, p. 82.

¹⁰⁴ Sull'esistenza della pagnotta come dono dei magi sembra essere d'accordo anche FÉLIX 2000, p. 105.

¹⁰⁵ RÉAU 1957, vol. II.2, pp. 246-247.

mosaici teodoriciani della basilica di Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna della prima metà del VI secolo¹⁰⁶. Costantini, che insiste nella sua teoria sulla conoscenza dello *Pseudo Matteo* da parte dello scultore, vede una connessione con il testo nel fatto che il bambino è raffigurato 'grandicello', ovvero all'età di due anni e non neonato.

Secondo Lafontaine Dosogne dopo il V secolo il blocco di scene dell'Annuncio, la Natività e l'Adorazione è attestato dagli affreschi frammentari di Peruštica in Bulgaria e di Deir Abu Hennis in Egitto e, dopo la crisi iconoclasta, essenzialmente dai cicli di carattere apocrifo delle pitture cappadoci del X secolo. Nei secoli successivi il ciclo non appare quasi più nella pittura monumentale fino all'età dei Paleologi, ma si trova sempre in numerosi manoscritti ed icone¹⁰⁷.

Confronti

Il particolare delle mani velate risale a un uso di ascendenza orientale e, più specificamente mazdaica, che aveva la funzione di evitare la contaminazione con quanto viene offerto alla divinità¹⁰⁸. Questo particolare lo troviamo già dal IV secolo nell'iconografia dell'Adorazione dei Magi nel sarcofago di Castiliscar (Zaragoza) e nel frammento del coperchio di un sarcofago dalla necropoli vaticana conservato oggi nel Museo Pio Cristiano. Tuttavia, in diverse opere occidentali tardoantiche le mani dei Magi non compaiono velate, come nel caso dell'Adorazione del sarcofago di Isacio a Ravenna (VI secolo) e nella Catacomba di Domitilla (III secolo). Franz Cumont ha già chiaramente ricostruito le origini orientali delle mani velate nel suo ancora fondamentale articolo del 1932¹⁰⁹. Gabelentz osserva che nonostante i molteplici esempi dell'Adorazione dei Magi nell'arte paleocristiana, nessuno è perfettamente confrontabile con la scena scolpita sulla colonna B. Manca l'angelo, che spesso vi è raffigurato, come lo vediamo a Sant'Apollinare Nuovo e nell'ambone di Salonicco, nella coperta eburnea del Vangelo di Echmiadzin e nell'Evangelario di Rabbula. In una serie di ampolle del Tesoro di Monza, databili alla metà del VI secolo, vediamo la Vergine assisa frontalmente su un trono dall'alto schienale con in braccio il Bambino, alla cui destra sono raffigurati tre Magi barbati, accompagnati dalla scritta "μάγοι", vestiti con anassidri e berretto frigio che con le mani protese porgono alla donna tre vassoi di cui uno contiene dei piccoli oggetti semisferici¹¹⁰, e alla destra l'angelo e i pastori.

In un *enkolpion* nel Museo Archeologico di Istanbul, databile al VI secolo, manca l'angelo e il nimbo è, come nelle colonne, presente solo nella madre e non nel figlio. Vi sono numerose raffigurazioni dei Magi simili a quella della colonna B negli affreschi del III-IV secolo delle catacombe romane (nella Cappella greca, Catacomba di Priscilla, Catacomba di San Pietro e Marcellino), nei sarcofagi paleocristiani dei Musei Vaticani, nei mosaici di Santa Maria Maggiore e di Sant'Apollinare Nuovo, e nella porta di Santa Sabina a Roma, nei sarcofagi ravennati come quello conservato in San Vitale, nell'orlo della veste di Teodora nei mosaici della stessa chiesa e nell'ambone di Salonicco del Museo Archeologico di Istanbul.

¹⁰⁶ RÉAU 1957, vol. II.2, pp. 100, 102 e 104.

¹⁰⁷ LAFONTAINE DOSOGNE 1996, p. 355.

¹⁰⁸ CARDINI 1993, p. 49 e RÉAU 1957, p. 242.

¹⁰⁹ CUMONT 1932, pp. 93-99.

¹¹⁰ GRABAR 1958, pp. 16-18, 20. Anche tra i frammenti di ampolle di Terrasanta conservati all'abbazia di San Colombano a Bobbio: Id., pp. 37 (n° 9).

Come si è potuto osservare nella scena B.II.1, l'abbigliamento dei Magi è tipicamente tardoantico e corrisponde alla raffigurazione dei popoli vinti e dei barbari dell'iconografia imperiale, in contrasto con l'attributo delle corone e la connotazione regale dei Magi a partire dal IX secolo, che rappresenta quindi un *terminus ante quem*. Anche la posizione china e le mani velate – che ricompariranno nella scena D.IX.I negli angeli che adorano l'Antico dei giorni in gloria – è da ricollegare all'uso orientale e imperiale. Non di minore importanza è la forma dei doni, che non consiste in tre contenitori dell'oro, dell'incenso e della mirra, ma probabilmente in tre pagnotte, molto frequenti nell'iconografia dei Magi tra V e VI secolo. Infine, la posizione di profilo della Vergine richiama i numerosi esempi dell'Adorazione precedenti il VI secolo.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 283; GABELENTZ 1903, pp. 8, 23 e 32-33; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, pp. 167-168; ZACCARINI 1933, p. 126; RÉAU 1957, vol. III, p. 249; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 353-354; WEIGEL 1997, pp. 270-271

B.III.2

Tituli:

III: *Magi veniunt ad Cristum : invitatur ad nuptias Chana Galilee :*

IV: *nuptie in Chana Galilee : vocatio discipulorum in mare Galilee :*

V: *de aqua vinum : eiectio de templo : Ih(esu)s loquitur samaritane :*

VI: *Zacheus ascendit : Ih(esu)s venit a Zacheu(m) : regul(us) orat p(ro) filio :*

Varianti:

III *Christum, nuptias Ihs Chana* (ZORZI 1888, p. 283), *Galileae* (COSTANTINI 1915, p. 167)

IV *nuptiae, Galileae, Galileae* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZATTA 1761, p. 20; COSTANTINI 1915, p. 168)

V: *Iesus* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZATTA 1761, p. 20; COSTANTINI 1915, p. 168)

VI: *Iesus* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; COSTANTINI 1915, p. 168), *a<d>* (DA VILLA URBANI 2015, p. 21)

Traduzione:

III: I magi giungono da Cristo : (Gesù) è invitato alle nozze a Cana di Galilea:

IV: Le nozze a Cana di Galilea : La chiama dei discepoli nel mare di Galilea :

V: Dall'acqua (si ottiene) il vino : La cacciata (dei profanatori) dal tempio : Gesù parla alla Samaritana :

VI: Zaccheo sale (sull'albero) : Gesù viene da Zaccheo : Il funzionario del re prega per il figlio

Soggetto iconografico: Nozze di Cana

Zona o zone che occupa: III; IV; V; VI

Quantità di nicchiette: 18 (III:4; IV:5; V:3; VI:6)

Descrizione:

III

La prima nicchietta della zona III mostra Maria, riconoscibile dall'aureola, che, rivolta a destra in pose serpentinate sembra colta di sorpresa. Sopra il lato sinistro della sua testa, sull'arco della nicchietta è raffigurata una piccola stella. Le mani di Maria sono mutili. Davanti a lei e rivolto verso destra vi è un personaggio maschile, il Cristo, raffigurato come un giovane adulto, sbarbato e dai folti riccioli. La sua mano sinistra è nascosta sotto l'elegante tunica che disegna sinuose pieghe. La mano destra è mutila, ma il frammento rimasto sembra suggerire che la mano fosse rivolta in gesto allocutorio verso il personaggio della nicchietta seguente.

L'ultimo personaggio maschile della zona III ha il corpo girato verso la nicchietta seguente ma la testa rivolta verso il Cristo. L'avambraccio della mano destra risulta mutilo ma la traccia di un dito rimasto sulla colonnina suggerisce che il personaggio indicasse la nicchietta seguente. Questo personaggio, da identificare come un messaggero, è vestito con una corta tunica fermata alla spalla sinistra con una fibula. Il torso e le gambe risultano parzialmente nudi.

Nella nicchietta seguente è raffigurata una struttura architettonica. In secondo piano un palazzo a due piani, di cui quello superiore è raffigurato di sbieco e con una copertura piramidale a tegole, che forse può identificarsi con la casa in cui si celebrano le nozze. Le due aperture visibili sono ad arco modanato e dall'interno sporgono elementi non identificabili. Il pianoterra, sporgente rispetto a quello superiore, ha una copertura a tegole e una porta modanata. Sopra le tegole si snoda un oggetto a forma di stoffa, forse una tenda arrotolata. In primo piano un tavolo basso, decorato da una semplice scanalatura che ricalca i bordi, sorregge un calice.

IV

L'episodio delle Nozze di Cana continua nella quarta zona, seguendo alla lettera il testo evangelico. Sono raffigurati in piedi due personaggi, uno femminile e uno maschile, ovvero Gesù e Maria, appena arrivati alla cerimonia del matrimonio. Gesù sbarbato e riccioluto è raffigurato come nella scena dell'invito. Maria, con il capo velato, indossa una lunga tunica che copre anche le sue mani, suggerite al di sotto della veste, rivolte verso suo figlio. Maria non ha l'aureola (così come non ce l'ha nella scena dell'Annunciazione e del dubbio di Giuseppe), ma l'arcata della nicchietta è liscia, così come lo è quella che ospita Gesù, in modo da suggerire il nimbo.

Un personaggio vestito di una corta e fluente tunica non legata alla vita compare nelle nicchietta a sinistra. Con il corpo rivolto verso la tavola della nicchietta a sinistra, la testa rivolta all'indietro e con il palmo della mano destra indica il tavolo a Gesù e Maria. L'abbigliamento semplice e i piedi scalzi suggeriscono che si tratta di un inserviente, forse il messaggero già raffigurato nella zona III. La nicchietta nella quale si iscrive questo personaggio risulta liscia nella parte dell'arco.

Nella nicchietta seguente si svolge il pasto vero e proprio. Due personaggi maschili, di cui uno acefalo, sono seduti ad un tavolo a sigma, dalle gambe tornite, confrontabile con quelli

raffigurati sulla colonna A.VI.2, C.IV.1 e D.I.3, sopra al quale è visibile un calice e del cibo (cfr. scheda A.VI.2). I personaggi sembrano sdraiati all'antica, con le gambe dal lato opposto del tavolo. Nella zona in cui un tempo c'era la testa del personaggio acefalo è visibile una grappa metallica, forse frutto di un restauro. A entrambi i personaggi manca l'avambraccio destro.

L'ultima nicchietta raffigura Maria in piedi in una pose piuttosto elegante. Ha l'aureola e con la mano destra sembra indicare il tavolo, mentre la mano sinistra è rilassata all'altezza del bacino. La ricca veste rivela, come nella colonna A, un caratteristico piegone centrale che evidenzia le gambe.

V

Un personaggio barbuto, vestito di lunga tunica e sandali (un apostolo?) afferra un oggetto cilindrico (un rotolo? una brocca?) mentre osserva i due personaggi che nella nicchietta seguente versano il vino. Il primo servo, quello raffigurato immediatamente dopo il personaggio barbuto, indossa una tunica corta smanicata e legata alla vita. È glabro e ha dei folti riccioli che denotano la giovane età. Con la mano sinistra regge la pancia dell'idrofora, dalla quale versa il liquido in un'altra anfora mentre con la sinistra afferra l'ansa, decorata con un anello all'altezza della pancia e del collo, e con un motivo scanalato obliquo nella parte superiore. L'anfora presenta una decorazione a zig-zag interrotta da un doppio anello all'altezza della parte più rigonfia.

L'altro servo, vestito di corta tunica, anche se non smanicata, e scalzo, prende con le due mani il corpo dell'idrofora che, a giudicare dai lacerti, un tempo aveva un'ansa sul suo lato sinistro.

VI

Nella prima nicchietta un personaggio glabro e dai capelli pettinati in avanti, abbigliato di lunga tunica decorata con un motivo a losanga all'altezza della spalla destra e di sandali, afferra con la sinistra un lungo bastone, alla cui estremità c'è una specie di pomello. Con il pollice e l'indice della mano destra forma un cerchio oppure stringe un oggetto rotondo che porge della nicchietta seguente. Successivamente vi è un servo in piedi, vestito di corta tunica legata alla vita e calze legate al di sotto del ginocchio. Con la mano destra porge un calice al personaggio col bastone, l'architriclinio, e con la sinistra afferra l'ansa di una brocca. Ai suoi piedi vi è un'anfora panciuta decorata a motivi ondulati e a una fettuccia orizzontale nella parte più larga. Alle spalle di questo personaggio è raffigurato Gesù in piedi nell'atto di incedere, che con la mano destra indica l'anfora. La mano sinistra è raffigurata in movimento ma nascosta sotto la tunica.

Un secondo gruppo di tre personaggi si trova alle spalle del Cristo. Il primo è un personaggio maschile che indossa un diadema ed è riccamente vestito. Sotto il *pallium* fermato alla spalla destra da una fibula a forma di fiore, il personaggio indossa una tunica corta legata alla vita. La mano sinistra è nascosta sotto la stoffa, ma sembra afferrare un oggetto cilindrico che oggi presenta un foro, retto dalla mano destra. In mezzo è raffigurato il Cristo in piedi con le braccia aperte e i palmi rivolti all'infuori. Indossa la solita folta tunica in cui un lembo lo stringe alla vita, e dei sandali. Nell'ultima nicchietta vi è un personaggio femminile munito di diadema identico a quello del personaggio maschile e atteggiata nella posa di una venere pudica.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Gv. 2:1-12.

Commento critico:

L'iconografia di questa scena sembra riflettere l'intreccio dell'episodio evangelico con i riti nuziali orientali di età tardoantica, in cui il Cristo è l'officiante del matrimonio. A sostegno di questa ipotesi merita ricordare i tre momenti fondamentali del rito nuziale antico, evocati da Alphonse Raes: gli sponsali, ovvero la fase di fidanzamento in cui la promessa sposa versava una sorta di caparra per garantire l'impegno assunto con il futuro sposo (*arrha sponsalica*); la benedizione degli anelli e dei fidanzati, e infine l'incoronazione¹¹¹. Inizialmente il clero non officiava il rito nuziale, forse ancora troppo legato alla dimensione giuridica romana, ma esso guadagnò gradualmente protagonismo: vediamo per esempio che fino alla fine del VII secolo gli sponsali erano ancora celebrati privatamente in presenza del capofamiglia¹¹², anche se pare assodato che a Costantinopoli e nelle altre aree dell'Impero Romano di Oriente nel IV e V secolo la benedizione nuziale fosse effettuata dal clero lo stesso giorno prima delle nozze e in casa della sposa (e infatti sarà solo a partire dall'VIII e IX secolo che la coppia verrà benedetta in chiesa)¹¹³. È molto probabile che anche il rito dell'Eucaristia fosse celebrato nella casa della sposa e non in chiesa, come è invece testimoniato nel IV secolo ad Alessandria di Egitto¹¹⁴. Nei primi secoli dell'era cristiana il matrimonio costituiva un evento più giuridico che religioso, un fatto che spiega le persistenze antiche nel rito nuziale. Tuttavia ben presto la Chiesa attribuirà al matrimonio, grazie anche all'episodio delle Nozze di Cana del vangelo di Giovanni, un profondo senso religioso ed eucaristico, come sembra confermare Tertulliano secondo il quale un matrimonio autenticamente cristiano doveva essere ratificato dal Signore¹¹⁵. Alla luce di questi dati è possibile interpretare il calice raffigurato all'interno di un edificio della zona III come l'Eucarestia ricevuta in casa della sposa. Costantini nota che alla porta della casa si vede una tenda arrotolata all'architrave, com'era d'uso nelle case e nelle basiliche romane. Inoltre lo studioso sottolinea che in questa colonna Maria è raffigurata sempre nimбата, mentre Gesù non lo è.

Il personaggio a piedi nudi e mantello legato alla spalla ricorda vagamente l'iconografia di Mercurio, un aspetto che potrebbe facilmente connotarlo come messaggero.

Nella zona IV vediamo il momento culmine della storia con la trasmutazione dell'acqua in vino, raffigurata sia nei sarcofagi romani che nelle porte lignee della chiesa di Santa Sabina, dove, però, Maria è assente e il Cristo opera il miracolo per mezzo di una bacchetta e la scena si svolge al cospetto di uno o più apostoli. Sulla colonna del ciborio, invece, oltre a Maria, sono rappresentati i due servi che dalle idrofore versano l'acqua nei crateri. Secondo Baldwin Smith è caratteristica dell'Oriente bizantino la tendenza a storicizzare, ovvero a sviluppare

¹¹¹ RAES 1933, p. 35.

¹¹² KADZIOCH 1997, p. 73.

¹¹³ Cfr. KADZIOCH 1997, p. 79 e MEYENDORFF 1990, pp. 99-107. Meyendorff aggiunge che san Giovanni Crisostomo auspicava che la benedizione accadesse prima delle nozze, per evitare che i sacerdoti partecipassero alla festa nuziale (PG 51, c. 211) p. 105.

¹¹⁴ KADZIOCH 1997, p.80.

¹¹⁵ MEYENDORFF (1990, p. 104), riporta le parole di TERTULLIANO (*Ad uxorem*, II, 6): "Unde sufficimus ad enarrandam felicitatem eius matrimonii, quod ecclesia conciliat et confirmat oblatio et obsignat benedictio, angeli renuntiant, pater rato habet? Nam nec in terris filii sine consensu patrum rite et iure nubunt".

narrativamente le scene evangeliche e, pertanto, a provvederle di dettagli addizionali rispetto alle Scritture¹¹⁶, a differenza delle versioni abbreviate tipiche dei sarcofagi romani. Tuttavia, a proposito dell'iconografia complessiva delle Nozze di Cana sulla colonna del ciborio, lo studioso esprime delle perplessità, suggerendo che il VI secolo sarebbe una data troppo alta per una raffigurazione così sviluppata del soggetto, come poi avverrà, a detta dello stesso Baldwin Smith, a partire dal IX secolo¹¹⁷. Questa argomentazione, tra le altre, servirà a Weigand per datare le colonne del ciborio al XIII secolo.

A destra del gruppo costituito dai due servi, è probabilmente rappresentato un apostolo barbuto, con in mano un oggetto che pare essere un rotolo. La sua presenza non è inusuale, dal momento che, come abbiamo detto, se ne trovano numerose testimonianze tra i sarcofagi romani del IV secolo.

Nella zona VI compare il maestro di cerimonie, riconoscibile dal bastone, che con le dita indice e pollice fa una gesto che assomiglia a un cerchio. Sembra chiaro che l'intera scena faccia riferimento alle parole dell'evangelista Giovanni :

“Quando il maestro di tavola ebbe assaggiato l'acqua che era diventata vino (egli non ne conosceva la provenienza, ma la sapevano bene i servitori che avevano attinto l'acqua), chiamò lo sposo e gli disse: “Ognuno serve prima il vino buono; e quando si è bevuto abbondantemente, il meno buono; tu, invece, hai tenuto il vino buono fino ad ora” (Gv 2:9-10).

Tuttavia l'iconografia del maestro di cerimonie che riceve il calice con le dita a cerchio, particolare, peraltro, visibile soltanto dalle foto scattate dalla ditta Osvoldo Böhm nella seconda metà dell'Ottocento, non è di facile individuazione, giacché la mano destra del maestro di cerimonie oggi appare mutila. È chiaro che tutta la scena riproduce con accuratezza le fattezze di un banchetto tardoantico. Come acutamente notato da Dennis E. Smith, i primi cristiani partecipavano degli usi e costumi del proprio tempo, comuni a tutti i popoli del Mediterraneo¹¹⁸. Il primo evento legato al banchetto consisteva nell'invito, che poteva essere orale, scritto, oppure letto dal messaggero, come suggerirebbero alcuni inviti di età ellenistica sopravvissuti in Egitto, dove i nomi dei destinatari non sono specificati¹¹⁹. La cena si svolgeva in un'apposita sala, il triclinio, fornita di letti sui quali i commensali si distendevano di lato, con il corpo appoggiato sul gomito sinistro, accomodati in ordine gerarchico¹²⁰. Il pasto era diviso in due momenti: dopo aver consumato il cibo aveva luogo ciò che in Grecia veniva chiamato *symposion* e a Roma *convivium*, ovvero il momento in cui si consumava il vino e cominciava l'intrattenimento¹²¹. In questa fase del banchetto interveniva una figura in particolare, il simposiarca, ruolo ricoperto in Grecia da uno degli invitati e a Roma da schiavi, che aveva come compito di fissare i dosaggi di vino e acqua (poiché nell'Antichità il vino non era generalmente consumato puro) e le regole di distribuzione, ovvero quanto e quando

¹¹⁶ BALDWIN SMITH 1918, p.85.

¹¹⁷ BALDWIN SMITH 1918, p. 93.

¹¹⁸ SMITH 2003, p.14.

¹¹⁹ SMITH 2003, pp. 22-23 e KIM 1975, p. 391.

¹²⁰ SMITH 2003, p. 29.

¹²¹ SMITH 2003, p 27.

versare il liquido¹²². L'evangelista Giovanni utilizza la parola 'architriclinio' per designare una figura simile a quella del simposiarca, che, in età romana, pur essendo uno schiavo o un liberto ricopriva una certa gerarchia all'interno della servitù¹²³. In alcune raffigurazioni tardoantiche riconosciamo l'architriclinio per un suo attributo, il bastone¹²⁴, che evoca l'asta della *ferula* sormontata da pigna, attributo di Baccho¹²⁵, e anche per i suoi indumenti, più eleganti e ricercati di quelli degli altri servi. Il Cristo si mostra alle spalle del servo che porge la coppa, in atto di segnalare il cratere, poiché, nel sottile gioco di sconvolgimenti semantici tipici di Giovanni, non è l'architriclinio – che rimprovera lo sposo –, bensì sono gli inservienti coloro che sanno da dove proviene il vino buono. Zorzi sottolinea che il motivo delle due anfore (e non sei come tramandato dall'evangelista) è tipico della scultura antica, poiché, secondo lo studioso, gli artisti antichi esprimevano la molteplicità attraverso il numero due. Vale la pena notare che il personaggio dell'architriclinio così codificato tenderà a sparire dall'iconografia delle Nozze di Cana, o a trasformarsi – a causa della perdita di significato della sua funzione – in un personaggio con un'altra connotazione, come ben si vede nelle *Chansons de geste* composte tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, in cui 'architriclinio' diventa addirittura lo sposo stesso o un santo¹²⁶. Nelle vesti dello sposo lo troveremo infatti nel capitello 35 della galleria Est del chiostro dell'Abbazia di Moissac del 1100 circa, che raffigura l'episodio delle Nozze di Cana, mentre porge una coppa alla sua sposa, identificato dall'epigrafe ARC(h) IT(r)ICLINVS e sua moglie da MVLIER. Anche a Moissac il racconto comincia con la raffigurazione della casa/castello¹²⁷.

L'ultimo gruppo è costituito da tre personaggi, ovvero da un personaggio maschile, che indossa una corona ed è vestito di una clamide chiusa da una fibula sulla spalla destra, che ricorda quella indossata da Giustiniano nei mosaici di San Vitale a Ravenna, dal Cristo, rappresentato a braccia aperte, e infine da un personaggio femminile, velato e munito pure esso di corona, alla sinistra del Cristo. Nella parte finale del racconto Zorzi interpreta l'uomo come il funzionario di Cafarnao (Gv 4:46-54) che si reca a Cana di Galilea, dove era tornato Gesù, per implorarlo di guarire suo figlio, in quanto questo personaggio viene indicato come "regulus" nella versione latina del Vangelo, cioè 'piccolo re'. Per Zorzi la donna raffigurata sarebbe sua moglie, e il personaggio a braccia aperte tra l'uomo e la donna, uno del loro seguito. Pure per Costantini l'uomo e la donna raffigurerebbero l'ufficiale e sua moglie che chiedono al Cristo di guarire il loro figlio, così come suggerito dal *titulus*. Lo studioso giustifica la presenza femminile in quanto nel Vangelo di Giovanni (4:43-54) il Cristo si rivolge all'ufficiale al plurale, essendo quindi la presenza della donna un'invenzione dell'artista.

¹²² SMITH 2003, pp. 33-34. Cfr. DUNBABIN 1993, pp. 116-141.

¹²³ SICK 2011, pp. 514-515.

¹²⁴ Vedi il mosaico di Opora, Argos e Oinos trovato nella casa di Psiche di Antiochia oggi al Baltimore Museum of Art.

¹²⁵ Vedi CASTAGNINO BERLINGHIERI 2017.

¹²⁶ "Dame Deu qui de l'iau fit vin au jour des noces d'Architriclin" (*Geste des Loherians*, fine XII secolo, ms. Berna 113, f. 38c), ma anche "Et sis as noces del saint Arcedeclin" (*Raoul de Cambrai*, 479, ultimo quarto del XII secolo); "Archeteclins i fu o tote sa mesnee", (HERMAN DE VALENCIENNES, *Histoire de la Bible*, B.N. 24387, f. 73b, XII secolo); "Le jor qu'il sist au noces de saint Architenclin" (*Prise de Jérusalem*, ms. B.N.F. 1374, f. 82c, metà XIII secolo), cfr. RÉAU, II, p. 365; MARTIN 1964, pp. 525-529; BAR 1964, pp. 11231-1235; MICHA 1966, p. 258.

¹²⁷ Cfr. RUPIN 1897, pp. 266-267.

Tuttavia il Cristo parla al plurale solo una volta, pronunciando parole che sembrerebbero, piuttosto, un'ammonizione alla folla: "Nisi signa, et prodigia videretis, non credetis" (4:48), per poi tornare alla forma singolare: "Vade, filius tuus vivi" (4:50). Anche Weigel interpreta questa parte finale come l'episodio del funzionario che chiede Gesù di guarire suo figlio (che, sottolinea lo studioso, viene chiamato *Basiliskos* in greco, cioè 'piccolo re', come attestato nella versione greca del Nuovo Testamento del Codex D Bezae Cantabrigiensis). Weigand afferma che la corona era tipica dei ranghi regali – un fatto che non spiega, però, perché pure la moglie del impiegato del re la indossi—.

Questa lettura, tuttavia, non spiega la presenza alla sinistra del Cristo del personaggio femminile – la cui posa richiama chiaramente quella della *Venus pudica* antica – né spiega la mimica sorridente del personaggio maschile, che poco si addice a quella di un padre il cui figlio è in fin di vita. Il gruppo sembra raffigurare, piuttosto, gli sposi delle Nozze di Cana uniti da Gesù, cosa che giustificherebbe la presenza delle corone, che, tutt'oggi, fanno parte del rito greco ortodosso del matrimonio. Questo rito, contro cui già tra il II e III secolo si è scagliato Tertulliano¹²⁸ con il chiaro intento di avversare riti pagani, è menzionato da san Gregorio di Nazianzo¹²⁹ nel IV secolo e da san Giovanni Crisostomo¹³⁰ (morto nel 407) ma affonda le sue radici nella ritualità nuziale romana, in cui gli sposi indossavano corone floreali, come si può vedere nel sarcofago detto 'dei fratelli' conservato nel Museo Archeologico di Napoli, databile al 260 d.C. circa, dove Venere è colta nel momento di incoronare di fiori la sposa¹³¹. La forma della corona degli sposi sulla colonna del ciborio ha una notevole somiglianza con la coppia di corone del X secolo conservate al Museo Bizantino e Cristiano di Atene e appartenute a Romano Lecapeno (920-944), di cui si crede – ma non è l'unica ipotesi – che possano essere state delle corone nuziali.

Lo sposo, o presunto tale, afferra tra le mani un oggetto che ben potrebbe interpretarsi come un rotolo (il contratto di matrimonio?)¹³², come spesso lo vediamo raffigurato nelle scene nuziali dei sarcofagi romani (vedi per esempio il frammento dalla fronte di sarcofago del 180-190 circa del British Museum di Londra) o nella coppia raffigurata sulla conchiglia centrale del sarcofago di Adelfia conservato a Siracusa databile al IV secolo.

Da parte sua, sebbene la posizione di Cristo 'officiante' possa sembrare insolita, essa non è del tutto inconsueta in epoca tardoantica. I medaglioni centrali di due cinture nuziali d'oro, conservate l'una nella collezione dell'Istituto Dumbarton Oaks a Washington, proveniente dalla Siria, databile al VI secolo, e l'altra nella collezione Le Clerq di Parigi, forse della stessa origine, mostrano il Cristo tra i due sposi, mentre questi si prendono per mano. Ernst Kantorowicz, in un suo articolo del 1960, ha brillantemente dimostrato che l'iconografia di Giunone come divinità protettrice dei matrimoni, raffigurata fra i due sposi in molti sarcofagi imperiali, sia stata nel corso dei secoli adattata di volta in volta alla personificazione della Concordia, al *Sol Invictus*, a Cupido, Ercole, all'imperatore, per cedere infine, verso il V secolo,

¹²⁸ TERTULLIANO, *De corona* 13:4.

¹²⁹ GREGORIO DI NAZIANZIO, *Epistula* 231, PG 37, 347.

¹³⁰ GIOVANNI CRISOSTOMO, *In epistula I ad Timotheum commentarius*, Hom. 9, PG 62, 546.

¹³¹ Vedi HERSCH 2010, pp. 89-94.

¹³² Non è ancora chiara la funzione di questo rotolo, ma potrebbe trattarsi del contratto di matrimonio o di un attributo che denota l'alto rango dello sposo. Cfr. HERSCH 2010, pp. 123-124.

il posto al Cristo¹³³. Questo fatto è confermato dai frammenti di un sarcofago conservato a Villa Albani a Roma databile al IV secolo, dove Cristo compare tra gli sposi, dal *solidus* del 450, che raffigura il matrimonio dell'imperatrice Pulcheria con il consorte Marciano, e prima ancora dalle parole di Severiano di Gabala, che intorno all'anno 400 affermava che in passato, quando le immagini di due sposi venivano dipinte, il pittore, per enfatizzare l'unione della coppia, usava rappresentare alle loro spalle una personificazione della Concordia, in abbigliamento femminile, che abbracciava entrambi, mentre già al suo tempo si raffigurava il Signore, rappresentato in posizione centrale, a insegnare come due corpi separati possano diventare un solo spirito¹³⁴.

È interessante soffermarsi anche sulla posa da Venere pudica assunta dal personaggio femminile vestito, che ben si collega con il rito nuziale romano, in cui un ruolo fondamentale era assunto dal *pudor* della donna. Il *flammeum* (velo), il *cingulum* (cintura di castità) e le *vittae* (strisce di lana che decoravano i capelli e che le prostitute non dovevano indossare) erano attributi nuziali collegati al concetto di pudore, i quali dovevano probabilmente rimandare alla leggenda fondazionale del ratto delle Sabine, innocenti fanciulle che sono diventate spose dei Romani soltanto con la forza¹³⁵. L'insistenza sulla castità femminile è un fatto che si riflette anche nelle epitalamia, in cui la sposa esprimerà la sua modestia attraverso arrossamenti, lacrime e addirittura il finto rifiuto stesso di sposarsi¹³⁶.

Alla luce di tutti questi elementi non è pertanto inverosimile supporre che i tre personaggi siano proprio gli sposi e Gesù, rappresentati in tre nicchie diverse, in quanto sarebbe stato impossibile dal punto di vista compositivo rappresentarli in una sola nicchia nell'atto della *dextrarum iunctio*. Se questa interpretazione fosse corretta, significherebbe che il *titulus* "regvl(vs) orat p(ro) filio" non ha relazione con il contenuto della raffigurazione. A ciò bisogna aggiungere che sembra più compatibile con la guarigione del figlio dell'ufficiale la scena raffigurata nella zona VII. Si tratterebbe, dunque, di una inutile ripetizione.

La scena delle Nozze di Cana si inserisce subito dopo la Natività, creando un'ellisse di difficile spiegazione, poiché sia nel repertorio tardoantico che in quello medievale erano disponibili – e frequentemente impiegate – le iconografie corrispondenti agli episodi evangelici occorsi tra i due eventi (per esempio il Battesimo, la Fuga in Egitto, la Strage degli Innocenti o il Cristo fra i Dottori). Chi ha ideato il ciclo raffigurato sulla colonna ha quindi scelto di omettere gli episodi riguardanti l'infanzia di Cristo. Non è affatto chiaro il motivo, ma risulta suggestivo un dato tramandato da André Grabar, il quale afferma che già dal IV secolo le Nozze di Cana costituivano un ciclo autonomo, come si può ricavare dalle Omelie del vescovo cappadocense Asterio d'Amasea (335 ca. - 410 o 425), che riporta di aver visto questa scena ricamata sui vestiti dei Cristiani facoltosi insieme ad altre scene come quella del paralitico, del cieco

¹³³ KANTOROWICZ 1960, pp. 1-16, p.7. Cfr. HERSCH 2010, p. 143 a proposito della sovrapposizione semantica tra la sposa e la concordia

¹³⁴ KANTOROWICZ 1960, pp. 8-9. Il passo di Severiano di Gabala è stato pubblicato da WEYMANN 1894, p. 626 e tradotto da KANTOROWICZ 1960, p. 9: "When the images of two persons, kings or brothers, are painted, we often notice that the painter, so as to emphasize the unanimity of the couple, places at the back of them a Concordia in female garb. With her arms she embraces both to indicate that the two persons, whose bodies are separated, concur in mind and will. So does now the Peace of the Lord stand in the center to teach us how separate bodies may become one in spirit."

¹³⁵ HERSCH 2010, pp. 69-113.

¹³⁶ HERSCH 2010, pp. 144-148. Vedi Catull. 62.20-25; 62.26-31; 66.15-19.

nato, dell'emorroissa, della donna adultera e di Lazzaro¹³⁷. Inoltre, Grabar rintraccia l'origine dell'associazione Epifania-Nozze di Cana, secondo lui da ricercare in Egitto, dove a causa di una vecchia tradizione religiosa pagana, secondo la quale il 6 gennaio l'acqua del Nilo si trasformava in vino, l'Epifania e le Nozze si celebravano lo stesso giorno¹³⁸, oltre al fatto che il 6 gennaio era l'antico capodanno egiziano.

Confronti

La scena era raffigurata negli affreschi del santuario di Abu-Hennis in Egitto, databili al VII secolo circa, non lontano dalle rovine di Antinoé. Dai disegni di Jean Clédat si deduce che la scena aveva un'iconografia simile a quella della colonna B: sono presenti il Cristo e Maria, un servo versa il vino nelle brocche mentre un altro alza con la mano destra un calice, probabilmente l'architriclinio¹³⁹. La scena era perlopiù dipinta in una nicchia la cui semicalotta era decorata con un motivo a conchiglia.

Sono possibili diversi confronti con l'arte antica per il personaggio dell'architriclinio, in particolare un dipinto murale databile al primo quarto del IV secolo, proveniente da un palazzo del Colle Celio a Roma e ora conservato al Museo Nazionale di Archeologia di Napoli (inv. 84284) che raffigura un giovane dalla capigliatura a boccoli che con la mano destra stringe delicatamente un calice mentre dal dito anulare della mano sinistra pende un colino. Pure lui è abbigliato riccamente con una tunica decorata a clavi e orbicoli. Anche in questa raffigurazione, come sulla colonna B, l'architriclinio stringe un piccolo oggetto tra il dito indice e pollice che potrebbe essere il tappo di un'anfora¹⁴⁰, un particolare che ritornerà anche nella scena di banchetto del cubicolo 78 delle catacombe dei Santi Piero e Marcellino della prima metà del IV secolo. Il gesto dell'architriclinio si presta a un'altra spiegazione che ha che fare con la gestualità romana. Nel *Institutio oratoria* di Quintiliano scopriamo che il dito indice che tocca il pollice formando un cerchio serve a dimostrare approvazione o ad accompagnare una narrazione¹⁴¹. E così vediamo questo gesto, realizzato con la stessa mano, raffigurato nel Terenzio vaticano, una copia carolingia di un manoscritto probabilmente tardoantico, dove su due fogli ritroviamo quattro personaggi che fanno questo gesto¹⁴².

I servi che versano il liquido compaiono già nel V secolo in ambito cristiano nei mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli e, un solo servo, nella tavoletta bizantina di avorio conservata al Museum für Byzantinische Kunst di Berlino datata al primo terzo del secolo. Sono presenti due servi che rovesciano, come sulla colonna B, il liquido da due idrofore in alcune anfore (sei in questo caso, come indicato dal Vangelo di Giovanni) – un particolare "archeologico" che nelle raffigurazioni medievali andrà a perdersi – nell'architrave del portale di Sant'Alipio della stessa San Marco databile al V secolo. In questo caso il Cristo,

¹³⁷ GRABAR 1946, p.247. PG 40, coll. 165-168. Interessante notare che secondo Asterio sulle stoffe, oltre alle scene evangeliche, erano ricamati animali, cacciatori e motivi fogliacei.

¹³⁸ GRABAR 1946, p. 244.

¹³⁹ Cfr. ZIBAWI 2003, p. 64.

¹⁴⁰ Ringrazio Guido Tigler per questo suggerimento. Per immagini di tappi cfr. RINALDI, GOBBO, SANDRINI 2012-2013, pp. 67-75.

¹⁴¹ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, 11:3:101: "Nec uno modo interrogantes gestum componimus, plerumque tamen vertentes manum, utcumque composita est. Pollicis proximus digitus medium qua dexter est unguem pollicis summo suo iungens, remissis ceteris, est et adprobantibus et narrantibus et distinguentibus decorus."

¹⁴² Ms. Vat. Lat. 3868 ff. 63r e 33v. Cfr. ALDRETE 1999, pp. 38 e 58-59.

col nimbo crociato e in elegante posa e raffigurato più grande dei servi, si trova in mezzo a loro. Anche questa iconografia, però, trae le sue origini da scene di banchetti pagani, come dimostra il confronto con i mosaici pavimentali di ville romane del II e III secolo conservati al Museo del Bardo di Tunisi e con il sarcofago con storie di Achille proveniente da Tiro del II sec. d.C. e conservato nel Museo Nazionale di Beirut. Un caso a parte pare essere la tavoletta di avorio frammentaria con i servi delle Nozze di Cana, proveniente forse dalla Siria e conservata nel Victoria and Albert Museum, e databile al 650 circa, dove la forma delle giare, con il loro collo flaccido, riecheggia la forma dei sacchi, retti da putti, da cui sgorga l'oro, del dittico consolare di Oreste conservato nello stesso museo e databile al 530 circa. Nelle Nozze di Cana della Cattedra di Massimiano vi sono tre personaggi, quello a sinistra forse l'architriclino, in secondo piano un apostolo, riconoscibile dal libro che regge con la mano sinistra, e il Cristo, che porta una croce astile appoggiata sulla sua spalla sinistra, premonizione del suo sacrificio. Gli esempi tra il XII e XIII secolo delle Nozze di Cana, come quello di una vetrata della cattedrale di Canterbury o del Salterio prodotto nella stessa città (oggi alla Biblioteca Nazionale di Francia a Parigi, Ms. Lat. 8846, fol. 3r), offrono una versione del miracolo che, rispetto alla colonna B, risulta abbreviata e dove gli elementi che persistono sono la raffigurazione del tavolo e dei due inservienti che versano il liquido nelle giare.

Ritroviamo varie scene di incoronazione degli sposi nello *Skylitzes Matritensis*, un manoscritto bizantino del XII secolo che tramanda la cronaca di Ioannes Skylitzes conservato a Madrid (Biblioteca Nacional Vitr. 26-2). Il fol. 53v raffigura il matrimonio di Thophobos e la sorella dell'imperatore Theophilos, dove il vescovo assume la posizione centrale mentre li incorona. Il fol. 125r ha una miniatura che ricorda il matrimonio di Costantino VII ed Elena, colti mentre ricevono le corone all'interno di una chiesa, riecheggiata dalla miniatura del fol. 185r che raffigura il matrimonio di Asotios e la figlia di uno zar bulgaro, come pure il fol. 198v che mostra il matrimonio di Romano III con Zoe¹⁴³.

Sebbene sia vero che la scena, per la sua estensione e sviluppo, non trovi alcun confronto nella scultura tardoantica (ma nemmeno in quella medievale), ciò che raffigura sembra esattamente il rito nuziale secondo la tradizione antica, come sembrano testimoniare la presenza del simposiarca – un personaggio che sparisce in quanto tale dall'iconografia medievale –, degli sposi che indossano la corona nuziale e dettagli antiquari come il tavolo a *sigma*. Infatti, presi singolarmente, ognuno dei personaggi raffigurati nella scena delle Nozze di Cana della colonna B trova dei precisi confronti sia nell'arte cristiana che nell'arte pagana tardoantica. L'importanza attribuita a questa scena, che compare immediatamente dopo la Natività, nell'economia compositiva generale della colonna B suggerisce la volontà di insistere sui temi eucaristici.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, pp. 283, 284; GABELENTZ 1903, pp. 8-10, 23, 33, 34; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, pp. 168-169; BALDWIN SMITH 1918, p. 93; ZACCARINI 1933, pp. 126-127; WEIGAND 1940, p.

¹⁴³ Ringrazio Andreas Rhoby per avermi segnalato questo manoscritto. Vedi TSAMAKDA 2002, pp.289-293.

444 e 445; RÉAU 1957, vol. II.2, p. 365; POLACCO 1987, p. 33; LAFONTAINE-DOSOGNE 1996, p. 354; WEIGEL 1997, pp. 167-168, 170-171, 173, 270-272.

B.IV.1

Titulus: *nuptie in Chana Galilee : vocatio discipulorum in mare Galilee :*

Varianti: *nuptiae*, (PASINI 1888, p. 177; COSTANTINI 1915, p. 168); *Galileae, Galileae* (COSTANTINI 1915, p. 168); *Cana* (PASINI 1888, p. 177)

Traduzione: Le nozze a Cana di Galilea : La chiama dei discepoli nel mare di Galilea :

Soggetto iconografico: I primi discepoli

Zona o zone che occupa: IV

Quantità di nicchiette: 4

Descrizione:

Un personaggio acefalo, vestito di lunga tunica, mantello e sandali nell'atto di avanzare, indica, con la mano appoggiata sulla colonnina, la nicchietta seguente. Si tratta probabilmente del Cristo. Davanti a lui, un personaggio scalzo, vestito di corta tunica smanicata, gira indietro la testa verso Gesù, mentre il corpo incede verso destra. Con il braccio destro, frammentario, indica la nicchietta seguente. Al personaggio manca la gamba destra, anche se vi sono ancora resti del piede. Nella nicchietta seguente vi è una piccola barca, sopra alla quale rimangono resti di due torsi nudi. Sul lato visibile della barchetta si vedono due remi appoggiati. Nella parte inferiore è raffigurata l'acqua, che, come nell'episodio di Maria che prega sotto il lauro (A.II.2), nasconde un pesciolino tra le onde.

Nell'ultima nicchietta è raffigurato un personaggio maschile a torso nudo in piedi su un'altra barchetta. Indossa soltanto una specie di perizoma legato da una corda con un nodo che gli arriva fino al ginocchio. Il braccio sinistro è disteso e appoggiato alla colonnina, il braccio destro è mancante ma probabilmente era simmetrico all'altro. Il volto è talmente consunto da aver perso qualunque tratto somatico. Sotto la barchetta è raffigurata l'acqua con un motivo a onde.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 4:18-22, Mc 1:16-20

Commento critico:

Già ai tempi di Zorzi la scena era danneggiata. Secondo Costantini si tratta della vocazione degli apostoli Pietro e Andrea, poiché la Pesca miracolosa, raccontata dettagliatamente da Luca, è raffigurata sulla terza colonna (C.VIII.1). Nelle ultime due nicchiette sono raffigurate due barche, la prima, probabilmente con Pietro e Andrea rivolti a sinistra verso Gesù; nella seconda ci si aspetterebbe di trovare Giacomo e Giovanni, ma è raffigurato un solo personaggio, dal torso nudo e quindi probabilmente un pescatore, con la testa verso sinistra ma col corpo rivolto verso destra.

Confronti

Per Weigand la forma della nave ha un insolito scafo, corto e profondo, con una prua e una poppa appuntite, che non corrisponderebbe alle forme delle navi nell'antichità nell'epoca tardoantica o bizantina, ma si troverebbe molteplici volte nei manoscritti ottoniani, nella rappresentazione delle tormenti marittime, per esempio nell'Evangelario di Ottone III (Bayerische Staatsbibliothek ms Clm 4453, fol. 98v).

Eppure nella miniatura del folio 87v del manoscritto bizantino contenente le Orazioni di Gregorio di Nazianzo della Biblioteca Nazionale di Francia (ms grec 510), databile tra l'879 e l'883, vediamo nell'angolo superiore sinistro la chiamata dei primi discepoli secondo un'iconografia molto simile, anche nella forma delle barche, a quella della colonna B. La strana barca dalla poppa appuntita la vedremo nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo nella scena della Pesca miracolosa di inizio VI secolo.

Sebbene in una versione accorciata, negli affreschi della Tokalı Kilise in Cappadocia, realizzati tra il 900 e il 924, vediamo la solita barca dalle estremità appuntite che naviga in un mare nel quale vi sono, come sulla colonna B, due pesciolini nascosti. La scena, pure qui, è inserita subito dopo le Nozze di Cana.

La scena si trova anche raffigurata su una delle vetrate della Cattedrale di Chartres, databile al XIII secolo. Sono presenti tutti i personaggi dell'episodio, Gesù, Pietro, Andrea, Giacomo, Giovanni e loro padre Zebedeo, e tutti sono abbigliati di toga.

Si tratta di una scena raffigurata sia secondo la versione di Matteo e Marco, sia secondo quella versione di Luca fin dalla tarda Antichità e durante tutto il Medioevo con l'impiego di un'iconografia piuttosto stabile. Non hanno fondamento le obiezioni di Weigand sulla forma delle barche, che invece trova dei confronti anche dei primi secoli dell'era cristiana. Ciononostante non è possibile avvicinarsi ad una data di realizzazione sulla base soltanto di questa scena. Colpisce, però, che si sia voluto raffigurare sia la scena dei primi discepoli che la Pesca miracolosa all'interno del ciclo delle colonne marciiane. Probabilmente – come è riscontrabile anche in altri casi di adozione di tali iconografie – si voleva porre l'accento sulla fondazione da parte di Gesù della chiesa cattolica, retta da Pietro e dagli apostoli, contrapponendo la legittimità della chiesa all'illegittimità delle eresie.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, pp. 283-284; GABELENTZ 1903, pp. 9, 33; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 168; WEIGAND 1940, pp. 442-443; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 271.

B.V.1

Titulus: *de aqua vinum : eiectio de templo : Ih(esu)s loquitur samaritane :*

Varianti: *Iesus* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZATTA 1761, p. 20; COSTANTINI 1915, p. 168), *samaritanae* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 103)

Traduzione: Dall'acqua (si ottiene) il vino : La cacciata (dei profanatori) dal tempio : Gesù parla alla Samaritana :

Soggetto iconografico: Cacciata dei Mercanti dal Tempio

Zona o zone che occupa: V

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Il Cristo è raffigurato in piedi, con una lunga tunica e una toga che gli scende dalla spalla sinistra e nasconde il braccio e la mano sinistra. Con la destra sferza le cordicelle, che svolazzano sopra la sua testa. Nella nicchietta seguente due mercanti si allontanano mentre rivolgono la testa verso Gesù. Quello in primo piano è vestito di corta tunica, mantello e calzari chiusi alti fino ai calcagni. Con le mani afferra una gabbia per uccelli e sul braccio sinistro sembra essere appollaiato un uccellino. Il personaggio in secondo piano indossa una lunga tunica e ha la mano sinistra nascosta sotto di essa. Entrambi i personaggi sono glabri. Uno, quello in secondo piano, ha i capelli lisci e pettinati in avanti, quello in primo piano ha dei folti riccioli.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 21:12-14; Mc. 11:15-18; Lu 19:45-47; Gv. 2:12-25.

Commento critico:

Si tratta di una scena già anticipata dall'Antico Testamento, nell'episodio della Cacciata di Eliodoro dal Tempio tramandata dal secondo libro dei Maccabei (2 Maccabei 3:24)¹⁴⁴. Nei Vangeli di Matteo, Marco e Luca si aggirano fuori dal Tempio solo i venditori di colombe (che servivano per le offerte dei poveri) mentre Giovanni menziona anche i venditori di pecore e buoi (che servivano per le offerte dei ricchi)¹⁴⁵. Gabelentz nota che la raffigurazione si ispira alla versione di Giovanni, per quel che riguarda la sferza di cordicelle brandita dal Cristo.

Ciò che Costantini interpreta come un fiasco dal collo lungo portato da uno dei mercanti sembra essere, piuttosto, la gabbia in cui prima erano rinchiusi i due colombe, come raffigurata nel *Codex Purpureus Rossanensis* del VI secolo. Nei Vangeli, questa scena ha luogo dopo l'Ingresso a Gerusalemme.

Confronti

Haseloff notò la somiglianza tra la raffigurazione della Cacciata dei mercanti dal Tempio nel *Codex Purpureus Rossanensis* (fol. 2r) e quella sulla colonna B. Uno dei mercanti ha in mano una gabbia molto simile a quella che afferra il mercante della colonna del ciborio. Il Cristo però non è raffigurato nella miniatura nell'atto di sferzare come sulle colonne, un particolare presente in ambito bizantino come per esempio nel Salterio di Chludov del IX secolo (ms gr. 129), del Museo Storico Nazionale Puškin di Mosca.

Nel folio 87r del manoscritto 61 del Monastero del Pantocratore sul Monte Athos, databile al IX secolo, vediamo i due mercanti raffigurati in modo molto simile alla colonna B. In primo piano un mercante dalla corta tunica che si allontana con i due colombe in mano, e in secondo piano un mercante più anziano, le cui mani, nascoste dalla lunga tunica, sono

¹⁴⁴ RÉAU 1957, vol. II.2, p. 402.

¹⁴⁵ RÉAU 1957, vol. II.2, p. 401.

rivolte verso il Cristo. Lo stesso vale per la miniatura nel folio 66r del Salterio Chludov, dove la gabbia degli uccelli è raffigurata a pezzi per terra. Ritroviamo la scena nell'Evangelario di Ottone III del Tesoro della cattedrale di Aquisgrana (ms. 44373, fol. 104v) della fine del X secolo e nell'Evangelario di Echternach ms 156142, fol. 53r del 1030.

Si tratta di una scena poco raffigurata in Italia prima del XIV secolo – mentre risulta più frequente nei manoscritti bizantini – a eccezione dell'altare di Sant'Ambrogio dell'824-859, dove vediamo la scena raffigurata tra le colonnine. Nelle porte bronzee della basilica di San Zeno a Verona, vediamo i mercanti che si allontanano nella stessa direzione, sovrapposti alle colonnine, con la gabbia di uccelli e il bue in primo piano; e anche nei mosaici della navata Nord del Duomo di Monreale della seconda metà del XII secolo¹⁴⁶.

Anche se non si possono reperire confronti precisi, la frequenza con cui la scena è raffigurata in Occidente e certi particolari iconografici, come la sferza di cordicelle del Cristo o la forma delle gabbie dei colombi, riportano a miniature bizantine sia del VI che del IX secolo. I pochi esempi occidentali, invece, si allontanano dalla raffigurazione della colonna B sia dal punto di vista stilistico che iconografico.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 284; HASELOFF 1898, p. 95; GABELENTZ 1903, pp. 9, 24 e 34; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 168; RÉAU 1957, vol. II.2, p. 403; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 271.

B.V.2

Titulus: *de aqua vinum : eiectio de templo : Ih(esu)s loquitur samaritane :*

Varianti: *Iesus* (COSTANTINI 1915, p. 168)

Traduzione: Dall'acqua (si ottiene) il vino : La cacciata (dei profanatori) dal tempio : Gesù parla alla Samaritana :

Soggetto iconografico: La Samaritana al pozzo

Zona o zone che occupa: V

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Il Cristo, seduto su una roccia, è raffigurato nel momento in cui dialoga con la Samaritana. Con due dita della mano destra indica la donna, mentre con la mano sinistra, con un gesto assai naturale afferra un lembo della propria veste. I piedi sono colti quasi in movimento. La Samaritana è raffigurata in piedi a capo scoperto e ha i capelli tirati in avanti. Ha una lunga tunica a maniche lunghe e un mantello che svolazza leggermente davanti alla colonnina. Con la mano sinistra tira della corda alla quale è attaccato il secchiello del pozzo. Il pozzo, a sua volta, ha una forma cilindrica sulla quale sono evidenziati i conci sovrapposti. Con la mano

¹⁴⁶ SAILS 2004, pp. 84-85.

destra la donna indica verso Gesù in gesto interloquente.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Gv. 4:7-9

Commento critico:

Il Cristo chiede acqua da bere a una Samaritana, pur essendo essa, in quanto membro del popolo di Samaria considerato nemico degli Ebrei, giudicata impura e straniera. L'episodio costituisce da una parte la metafora della salvezza offerta dal Cristo – l'acqua come allegoria del battesimo – che viene prodigata a tutti e dappertutto, e dall'altra metafora di verità in quanto la Samaritana riconosce il Messia e gli crede incondizionatamente¹⁴⁷.

Nelle raffigurazioni tardoantiche e orientali il Cristo è seduto e la Samaritana è in piedi a fianco al pozzo, a differenza di quelle occidentali dove spesso i due personaggi compaiono in piedi¹⁴⁸.

La Samaritana è spesso raffigurata a capo scoperto, sia nei sarcofagi che nelle catacombe (non così nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna e negli affreschi di Sant'Angelo in Formis). Secondo Zorzi e Costantini la Samaritana ha il capo scoperto in quanto plebea; ma un'altra spiegazione è possibile, ovvero che nella Roma antica il velo era indossato dalle matrone, cioè dalle donne sposate. Giovenale e Apuleio deridono le donne che usano il *flammeum* in seconde nozze, in quanto il senso del pudore simboleggiato dal velo sarebbe andato perso¹⁴⁹ (*Juv.* 6.224-226; *Apol.* 76.4), e questo fatto ben si coniuga con quanto tramanda il Vangelo di Giovanni a proposito della Samaritana, nel quale niente rimane della sua purezza virgineale:

'Va' a chiamare tuo marito e poi ritorna qui'. Rispose la donna: 'Non ho marito'. Le disse Gesù: 'Hai detto bene "non ho marito"; infatti hai avuto cinque mariti e quello che hai ora non è tuo marito; in questo hai detto il vero"

Confronti

Lo schema compositivo è simile a quello della stessa scena raffigurata sui mosaici di Sant'Apollinare Nuovo: Cristo seduto su una roccia benedice la Samaritana, colta mentre tira su il secchiello dal pozzo, anche se egli siede sul lato destro della scena, come nell'*enkolpion* di Adana e nella colonna bronzea commissionata dal vescovo Bernward (1020 circa) a Hildesheim, ma a differenza della raffigurazione sulla colonna B, dove egli siede alla sinistra. Esempi del Cristo raffigurato a sinistra si ritrovano in una pisside eburnea al Louvre databile al VI secolo, forse proveniente dall'Egitto (inv. OA 5524 A), nella tavoletta eburnea del Fitzwilliam Museum di Cambridge proveniente dall'Egitto e databile al VI secolo, in una delle tavolette della cattedra di Massimiano a Ravenna databile al VI secolo, e nei mosaici del Duomo di Monreale della seconda metà del XII secolo.

In età paleocristiana è un soggetto molto frequente, che ritroviamo raffigurato nelle pitture parietali del battistero di Dura Europos eseguite prima del 256 quando la città fu abbandonata,

¹⁴⁷ RÉAU 1957, vol. II.2, pp. 322-323. Vedi anche BAERT 2004, p. 238 e BUCOLO 2009, pp. 118-120.

¹⁴⁸ Cfr. RÉAU 1957, vol. II.2, p. 323 e DOBBERT 1894, p. 141.

¹⁴⁹ HERSCH 2010, pp. 101-102.

su molti sarcofagi (ai Musei Vaticani e ad Arles), nelle pitture parietali cimiteriali (vedi le catacombe di Domitilla e di Callisto), nella pisside eburnea di Voute-Chilhac conservata al Louvre (VI secolo), e nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. Fino al XII secolo la scena è raffigurata molto spesso a fianco del Battesimo, per essere in seguito associata all'episodio dell'adultera (vedi per esempio la miniatura dell'Evangelario di Echternach (Ms. 156142, fol. 53, Museo Nazionale Germanico, Norimberga) del 1020 o 1030¹⁵⁰).

In età medievale, oltre alla raffigurazione sulla colonna di Bernward a Hildesheim, la ritroviamo nei mosaici di Monreale e di San Marco databili al XII secolo. In questi ultimi l'iconografia è piuttosto diversa da quella della scena della colonna B: il Cristo è seduto a sinistra, con la mano sinistra stringe il rotolo e con la destra si rivolge alla Samaritana. In mezzo tra i due vi è un pozzo a forma di fontana quadrilobata, dietro al quale si staglia un albero a tre rami. La Samaritana ha un copricapo a forma di turbante e con la mano sinistra stringe l'ansa della brocca. L'iconografia dei mosaici ricorda miniature bizantine come quella sul fol. 149r del manoscritto 93 della Biblioteca Nazionale di Grecia ad Atene, databile alla metà del XII secolo, dove vediamo il Cristo alla sinistra, seduto, con il rotolo in mano, la fontana quadrilobata e la Samaritana con la brocca in mano. La raffigurazione della colonna B ricorda invece opere come la placchetta in avorio di San Lupicino (Parigi, Biblioteca di Francia), databile alla seconda metà del VI secolo, in cui la Samaritana è in piedi accanto a un pozzo verticale, dalla base in mattoni, mentre stringe fra le mani la corda del secchio. La vediamo raffigurata in modo molto simile nella miniatura marginale del folio 6r dell'Evangelario di Rabbula (Bl. Med. Laur. Plut. 1.56). Questa iconografia è stata ereditata da una serie di manoscritti orientali anteriori al XII secolo¹⁵¹, le cui miniature conservano ancora lo schema che infine vedremo riprodotto nei mosaici di Monreale.

Sembra che la frequenza della scena della Samaritana al pozzo, molto rappresentata nella tarda Antichità, abbia subito una forte diminuzione in età bassomedievale. Inoltre abbiamo potuto riscontrare una serie di elementi ricorrenti ma che non sempre sono combinati nello stesso modo: il Cristo seduto a sinistra della composizione in una serie di opere tardoantiche e nella colonna bronzea di Bernward, il Cristo seduto a destra negli esempi successivi; il pozzo raffigurato come un oggetto cilindrico con corda e secchiello presente negli esempi tardoantichi, in una serie di manoscritti bizantini anteriori al XII secolo e nei mosaici di Monreale, e il pozzo come fontana quadriloba in un'altra serie di miniature bizantine tra IX e XII secolo e nei mosaici di San Marco. Al di là della frequenza, quindi, nessuno di questi elementi è decisivo per la formulazione di una datazione approssimativa. Tuttavia l'esempio che più si avvicina alla raffigurazione sulla colonna B, sia dal punto di vista iconografico che stilistico, è quello della pisside a Parigi, benché quest'ultima sia di qualità inferiore. Vediamo infatti anche qui il Cristo seduto alla sinistra, che alza la mano destra in un gesto identico a quello del Cristo della colonna B, il pozzo raffigurato come un cilindro in mattoni con carrucola e secchiello. La Samaritana però qui si presenta col capo coperto e con un gesto

¹⁵⁰ SCHILLER 1966, p. 159.

¹⁵¹ Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia, Ms. gr. 510, fol. 215v, 879-883; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms Barb. gr. 372, fol. 60v, seconda metà dell'XI secolo; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ms. gr. 74, fol. 174r, XI secolo; Monte Athos, Monastero del Pantocratore, Ms. 61, fol. 42v, IX secolo;

diverso.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 284; GABELENTZ 1903, pp. 9-10, 25, 34-35 e 55; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, pp. 168; ZACCARINI 1933, p. 127; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 271.

B.V.3

Titulus: *de aqua vinum : eiectio de templo : Ih(esu)s loquitur samaritane :*

Varianti: *Iesus* (COSTANTINI 1915, p. 168)

Traduzione: Dall'acqua (si ottiene) il vino : La cacciata (dei profanatori) dal Tempio : Gesù parla alla Samaritana :

Soggetto iconografico: Gesù parla a Nicodemo?

Zona o zone che occupa: V

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Il Cristo seduto su uno sgabello dalle gambe tornite ha il busto rivolto verso il personaggio nella nicchietta di destra. La mano destra è mancante, ma il gesto del braccio suggerisce che la mano indicava il suo interlocutore. Con la mano sinistra il Cristo afferra un lembo della veste, come se, appena seduto, si stesse accomodando. Nella nicchietta seguente un personaggio barbuto e dalla lunga tunica, probabilmente Pietro, è in piedi e indica Gesù in gesto allocutorio. La mano sinistra di Pietro è mozzata.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Gv. 3:1-15

Commento critico:

Non è chiaro il soggetto iconografico di questa scena. Costantini e Zaccarini pensano che si tratti della scena in cui Gesù parla a Samaria (Gv 4:27-42). Per Weigel, invece, la scena raffigurata è quella di Gesù che parla a Nicodemo, in quanto il personaggio è un uomo anziano barbuto vestito di *pallium*. Sebbene l'episodio di Nicodemo sia cronologicamente anteriore a quello della Samaritana al pozzo, è profondamente legato ad esso dal punto di vista semantico, in quanto si tratta di un dialogo che chiaramente allude al battesimo:

“1 C'era tra i Farisei un uomo chiamato Nicodemo, un capo dei Giudei. 2 Egli andò da Gesù, di notte, e gli disse: ‘Rabbì, sappiamo che sei un maestro venuto da Dio; nessuno infatti può fare i segni che tu fai, se Dio non è con lui’. 3 Gli rispose Gesù: ‘In verità, in verità ti dico, se uno non rinasce dall'alto, non può vedere il regno di Dio’. 4 Gli disse Nicodemo: ‘Come può un uomo nascere quando è vecchio? Può forse entrare una seconda volta nel grembo di sua madre e rinasce?’ 5 Gli rispose Gesù: ‘In verità, in verità ti dico, se uno non nasce da acqua e da Spirito, non può entrare nel regno di Dio. 6 Quel che è nato dalla carne è carne e quel che è nato dallo Spirito è Spirito. 7 Non ti meravigliare se t'ho detto: dovete rinasce dall'alto. 8 Il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai di dove viene e dove va: così è di chiunque

è nato dallo Spirito”.

Confronti

Per il dialogo con Nicodemo è stato possibile un solo confronto con una miniatura marginale del folio 181r del manoscritto carolingio lat. 8850 alla Biblioteca Nazionale di Francia l'Evangelario di San Medardo di Soissons, della fine dell'VIII o inizio IX secolo. La miniatura, per di più, compare subito dopo la raffigurazione della Samaritana al pozzo. Nei pochi esempi in cui è raffigurato il Cristo che parla ai Samaritani, come nel folio 174r del ms. greco 74 dell'XI secolo, della Biblioteca Nazionale di Francia, il gruppo di uomini è dipinto in piedi davanti alle porte di una città fortificata.

Si tratta di una scena poco frequente e perciò di difficile interpretazione, che compare in modo molto simile in una miniatura marginale del manoscritto carolingio di Soissons, che può aver subito l'influenza di manoscritti tardoantichi. Non vi sono però elementi sufficienti per rintracciare, a partire da questa scena, indizi sulla sua datazione e provenienza.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; GABELENTZ 1903, pp. 10, 34-35; COSTANTINI 1915, p. 168; ZACCARINI 1933, p. 127; WEIGEL 1997, p. 271

B.VI.1

Titulus: *Zacheus ascendit : Ih(esu)s venit a Zacheu(m) : regul(us) orat p(ro) filio :*

Varianti: *ad* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; GABELENTZ 1903, p. 10), *Zachaeum, Zachaeus* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZATTA 1761, p. 20), *Iesus* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZATTA 1761, p. 20; PASINI 1888, p. 177; COSTANTINI 1915, p. 168), *ad* (STRINGA 1604, p. 26; DA VILLA URBANI 2015, p. 21)

Traduzione: Zaccheo sale (sull'albero) : Gesù viene da Zaccheo : Il funzionario del re prega per il figlio :

Soggetto iconografico: Zaccheo sull'albero

Zona o zone che occupa: VI

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Nella prima nicchietta Gesù in piedi si rivolge a Zaccheo con il braccio destro steso nella sua direzione e le dita indice e medio rivolti verso l'uomo. La mano sinistra di Gesù è nascosta sotto l'abbondante mantello dalle pesanti pieghe ovali e oblique. Nella nicchietta seguente Zaccheo è raffigurato più piccolo, colto nell'atto di salire sull'albero, con la gamba destra ancora piegata e le due mani strette a due rami. L'albero ha alle estremità dei rami quattro foglie che chiaramente richiamano quelle del fico, a differenza dell'albero di sicomoro che ha foglie ovali con apice rotondo. Nell'ultima nicchietta un personaggio barbuto in piedi rivolto verso Zaccheo, un discepolo, afferra con le due mani un rotolo che pare legato nel mezzo. L'espressione facciale del discepolo è chiaramente accigliata, compunta, o comunque

dimostra una profonda concentrazione.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Lc. 19:1-10

Commento critico:

Luca ambienta la storia di Zaccheo a Gerico mentre il Cristo si trovava in viaggio per Gerusalemme. Sulla colonna B vediamo infatti la storia di Zaccheo completamente dissociata dall'Ingresso in Gerusalemme, raffigurato sulla scena D.I.2. Zaccheo è il ricco capo dei Publicani, nano di statura, che salì sul sicomoro per vedere passare Gesù. Gabelentz, Zorzi e Polacco affermano che la scena sia divisa in due: da una parte Zaccheo che sale sul sicomoro e subito dopo Zaccheo che dà da bere a un povero con bastone in mano, riferendosi in realtà a un personaggio, l'architriclinio, che appartiene alla scena delle nozze di Cana raffigurata in parte nella fascia VI (vedi B.III.2.VI). Il *titulus Ihesus venit a Zacheum*, sembra essere alla base di questo malinteso, in quanto l'epigrafe sembrerebbe alludere alla seconda parte del racconto evangelico, secondo la quale Gesù si è recato a casa del publicano (19:5-10).

Zaccheo ha una valenza simbolica, attribuita dalla letteratura patristica, che è legata alla redenzione del peccatore e del pagano convertito¹⁵²; ma la storia di Zaccheo e quella dei personaggi che salgono sugli alberi per vedere l'ingresso di Cristo a Gerusalemme (Mt. 21:8 e Lc. 11:8) ben presto si fondono a causa della loro somiglianza iconografica, come sembra dimostrare l'Ingresso a Gerusalemme del sarcofago di Giunio Basso sepolto a Roma nel 359 oggi conservato nel Museo del Tesoro di San Pietro in Vaticano¹⁵³.

Confronti

Non sempre è facile distinguere Zaccheo dai bambini che si arrampicano sull'albero nella scena dell'Ingresso a Gerusalemme, ma nei casi sicuramente identificabili si possono individuare alcune caratteristiche ricorrenti. Nelle raffigurazioni più antiche, come quelle sui sarcofagi (vedi il sarcofago al Museo Archeologico di Arles antica databile al IV secolo) Zaccheo è raffigurato come sulla colonna B, sbarbato mentre si arrampica con la gamba destra piegata e con le mani divarica i due rami. Invece, secondo un'altra tradizione, di cui la cattedra di Massimiano sembra essere la prima testimonianza, vediamo Zaccheo barbato in piedi sull'albero. Sarà così rappresentato anche in una serie di miniature mediobizantine¹⁵⁴ e in una miniatura ottoniana, dove è raffigurato anziano ma piegato in basso (Evangelario di Ottone III, Tesoro della Cattedrale di Aquisgrana, 990-1002, fol. 170v). Nelle orazioni di Gregorio di Nazianzo del manoscritto greco 510 della Biblioteca Nazionale di Francia dell'879-883 (fol. 87v) Zaccheo è raffigurato non ancora come anziano ma barbato e in piedi sui rami. La particolarità di questa miniatura è che non si trova nella scena dell'Ingresso a

¹⁵² Cfr. BISCONTI 2013, p. 336 che cita TERTULLIANO, *Adversus Marcionem*, 4:37; AGOSTINO, *Sermones*, 14, 25, 39, 113, 174, CIPRIANO, *Epistula*, 43, 4, 2 e AMBROGIO, *Expositio in Lucam*, 6: 59.

¹⁵³ Cfr. BISCONTI 2013, p. 337.

¹⁵⁴ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. gr. 372 (Salterio Barberini), fol. 145v, seconda metà del XI secolo; Mosca, Museo Storico Nazionale Puškin, Ms. gr. 129, fol. 84v (Salterio Chludov), IX secolo; Monte Athos, Monastero del Pantocratore, Ms. 61, fol. 118r, IX secolo; Londra, British Library, Ms. Add. 19352, fol. 113r, 1066; Venezia, Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini, Ms. Cod.2, fol. 207r, XI secolo.

Gerusalemme ma incastonata tra le due scene dei primi discepoli.

Nei mosaici del XII secolo del transetto Sud di San Marco è raffigurata la scena di Zaccheo mentre sale sull'albero. Si tratta di un uomo barbato, vestito con una corta tunica e che indossa un copricapo come un turbante.

La scena di Zaccheo dissociata dall'Ingresso a Gerusalemme e il suo viso sbarbato sono due particolari che rimandano all'iconografia più antica. Non però possibile dedurre da questi soli due particolari né una datazione né una provenienza, ma possiamo notare la distanza iconografica con la scena raffigurata sui mosaici del transetto di San Marco.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 284; GABELENTZ 1903, pp. 10, 35; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 168; ZACCARINI 1933, p. 127; RÉAU 1957, vol. II.2, pp. 400; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 272.

B.VII.1

Titulus: *item de regulo : lutum fecit d(omi)n(u)s (et) unxit oculos ceci nati :*

Varianti: *rgulo, oculos ce* (ZORZI 1888, p. 284); *caeci* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; COSTANTINI 1915, p. 169), *reculo, coeci* (ZATTA 1761, p. 21)

Traduzione: Ancora il funzionario del re : il Signore fece del fango e unse gli occhi di un cieco nato :

Soggetto iconografico: Guarigione del figlio di un principe (*regulus*)

Zona o zone che occupa: VII

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Nella prima nicchietta vi è il Cristo in piedi rivolto verso l'ufficiale della nicchietta seguente. Con la sua mano destra indica, in gesto allocutorio, il personaggio che segue. Indossa una lunga tunica la cui manica destra gli arriva fino al gomito, il braccio sinistro è suggerito sotto un folto lembo di mantello. La veste iscrive un piegone a U che scende fino al calcagno destro.

Nella nicchietta seguente l'ufficiale è raffigurato in piedi mentre porge entrambe le mani, nascoste sotto il mantello, verso il Cristo. Il mantello è fermato sulla spalla destra con una fibula di tipo floreale. Indossa semplici sandali e un diadema gemmato, La forma della schiena e della gamba sinistra sono abilmente suggerite sotto le pieghe del mantello. Nell'ultima nicchietta è raffigurato un soldato. Indossa un elmo e calzari, con la mano destra regge lo scudo appoggiato per terra, con la mano sinistra, oggi mancante, probabilmente afferrava la lancia.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Gv. 4:43-54

Commento critico:

Si tratta di un raro episodio che compare soltanto nel Vangelo di Giovanni, quando dopo

le Nozze di Cana e dopo la partenza di Gesù verso la Galilea e il suo ritorno a Cana, egli incontrò un principe (*regulus*) che gli chiese di guarire suo figlio. Il Cristo, pronunciando le parole “Va’, tuo figlio vive”, riuscì a compiere una guarigione a distanza senza avere alcun contatto con il malato. Per Costantini questo è il proseguimento della scena, iniziata nella zona VI, di Gesù tra la coppia, che lo studioso interpreta come il principe e sua moglie. È più probabile, invece, che, come abbiamo detto, la scena della zona VI sia il momento conclusivo dell’episodio delle Nozze di Cana e che questa della zona VII sia effettivamente la scena della Guarigione del figlio di un principe. Come già notato da Gabelentz nel 1903¹⁵⁵, l’iconografia di questo personaggio che protende le mani velate verso il Cristo richiama quella dell’episodio del servo del Centurione di Cafarnao, raffigurato nella colonna C.I.1. La guarigione del figlio del principe e quella del centurione di Cafarnao sono due episodi che dal punto di vista iconografico differiscono per la presenza del malato. Il miracolo operato a distanza, infatti, giustificherebbe la mancanza dell’infermo in questa scena, riducendosi il tutto a tre personaggi, il Cristo, il principe e una sua guardia del corpo in abiti militari, che hanno la funzione di indicare il rango del personaggio. Nel racconto di Giovanni non vi è alcuna traccia della presenza della moglie del principe, un elemento che rafforza l’idea che la coppia della zona VI raffiguri il momento conclusivo della scena B.III.2 e non il momento iniziale dell’episodio del *regulus*.

Confronti

Il principe e il militare sembrano rispecchiare un’iconografia frequente nelle monete tardoantiche, dove nel *recto* è rappresentata l’effigie dell’imperatore e nel *verso* spesso compare l’imperatore in veste militare, talvolta con la lancia o il labaro, lo scudo e il mantello svolazzante¹⁵⁶. Questa iconografia è ben presto passata alla raffigurazione del mese di Marzo che già vediamo in un mosaico pavimentale del 553-559 del Monastero di Nostra Signora di Beth Shean in Israele o in un folio di un manoscritto bizantino dell’XI secolo (Biblioteca Nazionale di Francia, Coislin gr. 239, fol. 13r). Notevole, per la somiglianza dell’armatura, è il soldato che compare in un affresco di Dura Europos, oggi nel Museo Nazionale di Damasco, databile al 245-256 che ricorda il Cristo soldato della Cappella del Palazzo Arcivescovile di Ravenna (500-520). Vediamo il soldato in una pose simile, colto mentre appoggia o raccoglie lo scudo, in una miniatura delle *Orazioni* di Gregorio Nazianzeno del manoscritto greco 510 conservato nella Biblioteca Nazionale di Francia dell’879-883 (fol. 170). I soldati, raffigurati con scudo ellittico e lancia, li ritroviamo nel *missorium* di Teodosio I, conservato a Madrid, databile alla fine del IV secolo.

Anche a San Marco vi è una raffigurazione del mese di Marzo in abiti militari nel secondo arcone del portale centrale databile agli anni Trenta del Duecento. L’uomo ha i capelli scompigliati dal vento e reca con la mano sinistra uno scudo a goccia, in questo imitato nel 1240 da Radovan nel portale di Traù (Trogir). Con la mano destra afferra una lancia e dalla vita pende una vistosa spada dentro il fodero¹⁵⁷.

Un possibile confronto alla scena sulla colonna, per quanto distante dal punto stilistico,

¹⁵⁵ VON DER GABELENTZ 1903, p. 36.

¹⁵⁶ Vedi per esempio i miliari di Anastasio (491-518 d.C.) e Marciano (450-457 d.C.).

¹⁵⁷ TIGLER 1995¹, p. 137, cat. 138 e TIGLER 1995², pp. 175-180.

è rappresentato dai frammenti di un pettine in osso databile tra V e VI secolo, ritrovato nel 1908 ad Ippona (Algeria)¹⁵⁸, oggi al Louvre, dove vediamo un funzionario di alto rango rivolto a sinistra e dietro di lui una guardia del corpo che regge in mano un grande scudo. In età mediobizantina la scena è raffigurata in un manoscritto greco conservato alla Biblioteca Nazionale di Francia (grec 74 fol. 175r) e in un manoscritto della Biblioteca Laurenziana di Firenze (Plut. VI.23 fol. 176r), entrambi databili dell'XI secolo.

Oltre all'esiguità di esempi di raffigurazione di questo episodio – i pochi sopravvissuti sono riconducibili a Bisanzio –, i due personaggi protagonisti della storia, che attingo all'iconografia imperiale, il funzionario con il diadema gemmato alla testa e la fibbia a forma di fiore sulla spalla sinistra, accompagnato da una guardia del corpo in abiti militari, non trovano alcun confronto nell'arte veneziana medievale. Infatti, gettando uno sguardo alla personificazione del mese di marzo, pur vestito con un'armatura all'antica, ci si accorge del suo carattere medievale in particolari come la spada e lo scudo 'gotico' o 'normanno', assenti sul personaggio della colonna B. Sembrano invece più calzanti i confronti con oggetti d'iconografia imperiale, come le monete del V secolo.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 284; GABELENTZ 1903, pp. 10, 25 e 35-36; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 169; ZACCARINI 1933, pp. 127-128; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 272

B.VII.2

Titulus: *item de regulo : lutum fecit d(omi)n(u)s (et) unxit oculos ceci nati :*

Varianti: *rgulo, oculos ce* (ZORZI 1888, p. 284); *caeci* (COSTANTINI 1915, p. 169)

Traduzione: Ancora il funzionario del re : il Signore fece del fango e unse gli occhi di un cieco nato :

Soggetto iconografico: Gesù guarisce un cieco presso la fonte di Siloe

Zona o zone che occupa: VII

Quantità di nicchiette: 6

Descrizione:

Nella prima nicchietta è raffigurato un apostolo in piedi, probabilmente Pietro, vestito di tunica e mantello. È rivolto verso la nicchietta seguente, il braccio destro coperto dal mantello, dal quale spunta la mano destra protesa verso la nicchietta seguente. La mano sinistra è nascosta sotto il mantello. Cifra tipica dell'artista è il piegone a U all'altezza del calcagno della gamba piegata. Il personaggio indossa dei sandali. Il Cristo è raffigurato in piedi nella nicchietta seguente; il gesto, la posizione e l'abbigliamento ricalcano quello di Pietro. La mano destra del Cristo, che va a sovrapporsi alla colonnina, risulta mutila nella

¹⁵⁸ Cfr. STRZYGOWSKI 1911, pp. 83-87.

parte inferiore. Davanti a lui, nella seguente nicchietta, vi è il cieco guarito, con gli occhi ben aperti, riconoscibile dal bastone che afferra con la sua mano sinistra. È vestito in modo umile, con una tunica corta legata alla vita e un mantello che svolazza sulla colonnina, i suoi piedi sono scalzi. La capigliatura è pettinata in avanti e termina con folti ricci. Il palmo della mano destra è rivolto verso lo spettatore. Di spalle al primo cieco ve n'è un altro (o è lo stesso?), in piedi rivolto verso la fonte. Anche questo personaggio è abbigliato in modo umile. Gli occhi sono spalancati, e, come nel caso precedente, un foro di trapano evidenzia la pupilla. Il braccio destro, che risulta piegato, è mutilo. Nella quarta nicchietta è raffigurata la fonte di Siloe. Si tratta di un parallelepipedo modanato sopra al quale si ergono tre colonnine con capitelli di forma identica alle colonnine che separano le nicchiette delle colonne del ciborio. Sopra il ciborio vi è una copertura a forma piramidale con una decorazione a scanalature. In cima alla piramide è scolpita una terminazione a forma di fiore. Nella parte inferiore è raffigurata una protome di leone, cioè il rubinetto dal quale sgorga l'acqua che si deposita in un cantaro a forma di calice, forse un richiamo all'eucarestia, decorato da scanalature. Nella quarta nicchietta vi è un terzo cieco che non ha un bastone ma ha gli occhi chiusi. Con la mano destra indica la fonte, mentre la sinistra ha il palmo rivolto verso lo spettatore. Sul volto all'altezza dell'occhio è presente un foro di trapano che forse vorrebbe suggerire una pupilla. Il personaggio ha una lunga tunica, un mantello e sandali.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Gv. 9:1-12

Commento critico:

Vi sono numerose guarigioni di ciechi nei Vangeli (Mc 8:22, Mc 10:46, Mt 9:27, Mt 15:30, Mt 20:30, Mt 21:14, Lc 18:35 e Gv 9:1-12), ma solo Giovanni tramanda la storia del uomo nato cieco che recuperò la vista grazie al fango che Gesù formò con la sua saliva, che spalmò sui suoi occhi e che poi ordinò di sciacquare nella vasca di Siloe. Si tratta di una pratica che può sembrare inusuale, ma sappiamo dal Talmud che bagnare gli occhi con saliva era ritenuta una pratica di guarigione, purché la saliva provenisse da una persona a digiuno¹⁵⁹.

Confronti

A differenza delle numerosissime rappresentazioni degli episodi di guarigione dei ciechi nei sarcofagi tardoantichi (vedi per esempio la collezione del Museo Pio Cristiano nella Città del Vaticano) o su altre opere come la lipsanoteca di Brescia del IV o V secolo probabilmente milanese (Brescia, Museo di Santa Giulia) o i mosaici di Sant'Apollinare Nuovo, il Cristo opera il miracolo senza che vi sia alcun contatto tra la sua mano e gli occhi del cieco, che quasi sempre indossa una corta tunica e naturalmente porta il bastone come attributo. Una versione più estesa rispetto a quella dei primi sarcofagi cristiani è costituita da una serie di opere d'arte in cui sono raffigurati la fonte di Siloe e gli effetti benefici del miracolo. La fonte e il cieco rappresentato due volte, una al cospetto del Cristo e l'altra in procinto della fonte, è un espediente già utilizzato nel VI secolo nel *Codex Purpureus Rossanensis* (fol. 7r), nel manoscritto della Biblioteca Nazionale di Francia greco 510 dell'879-883 (fol. 316) nelle pitture parietali della Kılıçar Kilise in Cappadocia (Gorëme) del X secolo, dove peraltro la

¹⁵⁹ RÉAU 1957, vol. II.2, p. 372.

fontana ha una forma simile a quella sulla colonna B, negli affreschi di Sant'Angelo in Formis della metà dell'XI secolo (dove l'acqua sgorga da una protome leonina come sulla colonna del ciborio) e naturalmente nei mosaici duecenteschi del transetto Sud di San Marco, il cui *titulus* recita TU LINIS INCEDO LAVO CERNO DEUS TIBI CREDO. In alcune delle raffigurazioni databili tra il IX e il XIV secolo la vasca di Siloe può presentarsi in forme (a croce o a quadrifoglio) che richiamano quelle dei fonti battesimali¹⁶⁰, anche se non pare essere il caso della colonna del ciborio, che presenta, invece, una forma simile a quella delle fontane antiche coperte, come quella conservata nel sito archeologico di Ostia Antica, in cui l'acqua spesso sgorgava da protomi leonine. La fontana siffatta ricorda la *Fons vitae* dell'evangelario carolingio di Soissons conservato nella Biblioteca Nazionale di Francia (ms lat. 8850 fol. 6v). Interessante, per la storpiatura del presunto modello, la miniatura del *Codex Egberti* realizzato tra 980 e 993, con la guarigione del cieco nella quale si vede una fontana a forma di mandorla dentro la quale viene versata l'acqua che sgorga dal becco di un pavone (Treviri, Stadtbibliothek, ms. 24, fol. 50).

Per quanto riguarda i due uomini che osservano la scena, non è raro che il Cristo sia accompagnato da altri personaggi non menzionati dai testi evangelici ma che costituiscono per così dire i 'testimoni' del miracolo¹⁶¹; e questo fatto spiega la presenza di un apostolo e del personaggio maschile a fianco alla fontana catturato in un gesto di sorpresa, come appunto nella miniatura del *Codex Rossanensis*.

Secondo Schiller il tema della Guarigione del cieco alla fonte di Siloe è molto raro nel XIII secolo¹⁶².

La forma della fontana, alla quale è data grande rilevanza sulla colonna B, non trova alcuna somiglianza con la fontana dei mosaici del transetto di San Marco. Tuttavia è confrontabile con esempi tardoantichi o di influenza bizantina e con il tipo delle *fons vitae* che ritroviamo negli esempi carolingi.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 284; HASELOFF 1898, p. 108; GABELENTZ 1903, pp. 10-11, 24, 36 e 56; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 169; ZACCARINI 1933, p. 128; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 272

¹⁶⁰ Vedi l'esempio del fol. 405v, del Ms 5 del Monastero di Iviron sul Monte Athos, del XIII secolo. Si vedano i gruppi iconografici individuati da SINGELENBERG 1958, p. 109.

¹⁶¹ Cfr. SINGELENBERG, 1958, p. 109.

¹⁶² SCHILLER 1966, vol. I, p. 173.

B.VIII.1

Titulus: *sanat(us) tollit gravatum : quatríduanu(m) D(omi)n(u)s Lazaru(m) suscitāt :*

Varianti: *sanat* (MESCHINELLO 1753-1754, ZATTA 1761, p. 21; p. 103; GABELENTZ 1903, p. 11), *grabatum* (STRINGA 1604, p. 26), *crabatum* (ZATTA 1761, p. 21), *quatríduanum Lazarum suscitāt* (PASINI 1888, p. 177)

Traduzione: Il guarito prende su di sé il lettuccio : Il Signore resuscita Lazzaro morto da quattro giorni :

Soggetto iconografico: Guarigione di un paralitico

Zona o zone che occupa: VIII

Quantità di nicchiette: 4

Descrizione:

Un apostolo, probabilmente Pietro, incede verso destra. Indossa sandali, lunga tunica e mantello, con le dita della mano sinistra afferra un lembo di mantello che scende a forme ondulate, mentre dalla piega dell'abito spuntava il braccio destro, oggi perduto. Non manca il tipico piegone a U all'altezza dello stinco destro. La testa è rivolta in alto, le labbra chiuse ma dalla posizione dei piedi si capisce che è in movimento. Il Cristo è raffigurato in piedi, con il corpo e il braccio destro rivolto verso la nicchietta seguente. Ha sandali, tunica lunga e il mantello che lascia scoperto il braccio e la mano, di cui il pollice risulta mutilo, che va a sovrapporsi alla colonnina. La mano sinistra è colta mentre raccoglie un lembo di mantello all'altezza del fianco del Cristo, mentre un altro lembo cade dolcemente dallo stesso braccio. Nella terza nicchietta vi è il paralitico appena guarito raffigurato mentre si allontana dal Cristo. Come gli altri personaggi di umile condizione è vestito di tunica corta e calzari, e ha una capigliatura a boccoli. Sulle spalle carica un lettino dalle zampe tornite e schienale a X, il materasso ha un segno a forma di cerchio iscritto in un quadrato con dei punti all'interno all'altezza dello schienale e un altro all'altezza dei piedi, dove peraltro è raffigurato l'elemento che tiene il materasso attaccato al letto. Nell'ultima nicchietta è raffigurato un altro personaggio umilmente abbigliato di tunica corta e mantello che, rivolto verso il paralitico, porta le braccia all'indietro, con i palmi rivolti verso il fuori, in segno di stupore. Il pollice della mano destra è mutilo.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 9:1-8; Mc. 2:1-12; Lc 5:18-26; Gv 5-15

Commento critico:

I Vangeli tramandano due episodi di guarigione di un paralitico: l'uno a Cafarnao (Mc 2:1-12 e Lc 5:18-26) e l'altro a Bethesda (Gv 5-15). Si tratta di tre racconti piuttosto diversi: in Marco il paralitico è calato dal tetto della casa in cui si trova Gesù, come illustrano i mosaici di Sant'Apollinare Nuovo, mentre in Luca non vi è menzione di una casa. In Giovanni, invece, l'azione ha luogo presso la fonte di Bethesda ovvero la Piscina Probatica, dove un angelo era solito agitare l'acqua guaritrice. Tuttavia, le versioni sono accomunate da un particolare: in tutte e tre il Cristo, compiuto il miracolo, esorta il paralitico a prendere il lettino e camminare. Essendo questa la parte del racconto raffigurata sulla colonna B, risulta impossibile capire a quale delle tre versioni faccia riferimento la scena. In generale, la raffigurazione del paralitico che porta il letto in spalla è senza dubbio una delle più frequentemente raffigurata in età paleocristiana.

Confronti

La guarigione del paralitico è un episodio molto raffigurato a partire III secolo in zone molto distanti, dai Cubicoli dei Sacramenti della Catacombe di San Callisto a Roma al Battistero di Dura Europos. Lo stesso varrà per il IV secolo, in cui ritroviamo questa scena rappresentata su tre diverse ciotole provenienti da Roma e dal Nord Africa¹⁶³, nonché su numerosi sarcofagi romani¹⁶⁴. Eppure il successo dei primi secoli pare soffrire un'improvvisa battuta di arresto in Occidente, dove a partire dall'Alto Medioevo l'episodio sarà meno rappresentato, e comunque quasi esclusivamente nella versione del paralitico calato dal tetto: vedi per esempio gli affreschi di San Giorgio ad Oberzell alla Reichenau nel X secolo, un capitello della cattedrale di Vienne (Rhône-Alpes) del 1140-1165 circa, i mosaici del transetto Sud del Duomo di Monreale corredati del *titulus* (SVRGE TOLLE GRABATV(m) ET AMBVLA) della seconda metà del XII secolo, dove sono raffigurate le due versioni, il paralitico calato dal tetto e il paralitico che si porta via il lettuccio, e i mosaici del XII secolo del transetto Nord della Basilica di San Marco col *titulus* (PONUNT LANGUENTEM FIT SANUS FERTQUE FERENTEM). Sembrerebbe che la placchetta di avorio con tre miracoli del Cristo conservata al Louvre e databile al V secolo (probabilmente realizzata a Roma) e i mosaici di Sant'Apollinare Nuovo (in cui vengono rappresentate le due versioni) siano tra le ultime attestazioni occidentali dell'iconografia del paralitico con il lettuccio in spalla fino all'esempio di Monreale poi a quello del Maestro del trittico di Santa Chiara (Paolo Veneziano?) nella tavola eponima conservata nel Museo Civico Sartorio di Trieste della prima metà del XIV. Ritroviamo la stessa iconografia soltanto negli affreschi di Simone dei Crocifissi della chiesa di Sant'Apollonia di Mezzaratta a Bologna (oggi nella Pinacoteca Nazionale della stessa città) della metà del XIV secolo.

Tuttavia in Oriente la scena ha avuto una maggiore e più duratura fortuna. Ne è segno il fatto che a Gerusalemme, presso la fonte di Bethesda, all'inizio del V secolo era stata dedicata una chiesa al paralitico, insieme alla sopravvivenza di questa iconografia in una serie di manoscritti mediobizantini¹⁶⁵. L'importanza della guarigione del paralitico ha lasciato la sua traccia nell'attuale liturgia ortodossa, che prevede una festa in onore di questo miracolo la quarta domenica dopo Pasqua. Infatti, oltre alle attestazioni del VI secolo, cioè la pisside di avorio conservata al Museo di Cluny a Parigi, probabilmente proveniente dalla Siria, e i due pannelli del V o VI secolo con i quattro Evangelisti forse provenienti dall'Egitto del Fitzwilliam Museum di Cambridge, troviamo, nei mosaici dell'esonartece del monastero di San Salvatore in Chora (Kariëh Djami) del XIV secolo a Costantinopoli, l'episodio del paralitico calato dal tetto e di lui che si allontana con il lettino sulle spalle.

¹⁶³ Cfr. WEITZMANN 1979, pp. 430, 431, 442, 443 e 444. Le ciotole sono oggi conservate nel Metropolitan Museum di New York, nel Coning Museum of Glass di New York e nel Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Magonza.

¹⁶⁴ Cfr. NOGA-BANAI 2007, pp. 107-123.

¹⁶⁵ Vedi per esempio il fol. 17r del Pluteo VI.23, conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze databile all'XI secolo.

Non è necessario riproporre le complicate categorizzazioni di Baldwin Smith¹⁶⁶ per capire che la raffigurazione sulla colonna del ciborio non ha niente da spartire né con gli esempi medievali né con gli esempi più antichi. Si può osservare che nelle raffigurazioni del III secolo il paralitico compare con il letto – invero una specie di rete – capovolto sulle spalle o retto da entrambe le braccia dalla parte lunga, quando non lo si trova con la testa che sporge attraverso la rete stessa, mentre negli esempi successivi il letto sarà sempre, a eccezione dei mosaici di Monreale, una semplice struttura di legno. Réau nota che in Oriente il paralitico porta il suo letto con le gambe all'aria mentre in Occidente i piedi sono rivolti in basso¹⁶⁷. Tuttavia il letto del paralitico della colonna B è un triclinio a tutti gli effetti, che ben si confronta con le raffigurazioni scolpite su numerose are funerarie romane o con i reperti archeologici sopravvissuti: le decorazioni a globo delle zampe del letto e lo schienale alto ne sono il segno inconfondibile. Per quanto riguarda la composizione, per la gestualità e il modo in cui il paralitico sorregge il lettino sulle spalle il confronto più vicino è quello con la placchetta di avorio conservata al Louvre databile all'inizio del V secolo e forse proveniente da Roma.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 284; GABELENTZ 1903, pp. 11, 38-39; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, pp. 169-170; ZACCARINI 1933, p. 128; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 272

B.VIII.2

Titulus: *sanat(us) tollit gravatum : quadriduanu(m) D(omi)n(u)s Lazaru(m) suscitāt :*

Varianti: *sanat* (GABELENTZ 1903, p. 11)

Traduzione: Il guarito prende su di sé il lettuccio : Il Signore resuscita Lazzaro morto da quattro giorni :

Soggetto iconografico: Resurrezione di Lazzaro

Zona o zone che occupa: VIII; IX

Quantità di nicchiette: 7 (VIII: 5; IX: 2)

Descrizione:

VIII

Nella prima nicchietta è raffigurato un apostolo, che, in posa pressoché identica a quella della scena precedente, incede verso Gesù. È raffigurato barbato, con lunga tunica, mantello e sandali. Da una piega del mantello spunta il braccio destro la cui mano punta verso il Cristo; lo sguardo, però, è rivolto in alto. La mano sinistra risulta velata sotto il mantello. Nella nicchietta seguente è raffigurato il Cristo in piedi, in posizione ferma. Con la mano sinistra all'altezza del bacino afferra un lembo del mantello, con la destra benedice la scena di fronte a sé. Nella terza nicchietta è raffigurato un personaggio abbigliato umilmente, con corta tunica

¹⁶⁶ Cfr. BALDWIN SMITH 1918, pp. 102-108.

¹⁶⁷ RÉAU 1957, vol. II.2, p. 377.

di maniche lunghe legata alla vita e calzari. Con la mano destra afferra il colletto della tunica con il quale si copre il naso e la metà inferiore del volto, con la mano sinistra prende la mano di Lazzaro, raffigurato subito accanto completamente avvolto in un velo dalla testa ai piedi. L'espressione di Lazzaro sembra atterrita e le sue braccia sono nascoste sotto la stoffa. L'ultimo personaggio della zona, vestito pure lui umilmente, prende frettolosamente un lembo del sudario di Lazzaro mentre si allontana coprendosi il naso con il colletto della sua tunica.

IX

Nell'ultima zona è raffigurato nella prima nicchietta il Cristo benedicente col suo solito gesto espresso dalla mano destra che spunta dal mantello e le dita indice e medio allungate, mentre quella sinistra risulta velata. Nell'altra nicchietta sono raffigurate due donne velate, probabilmente Marta e Maddalena, l'una è inginocchiata a terra che porge le sue mani coperte dal mantello verso il Cristo, l'altra, in piedi con il braccio sinistro disposto al fianco del corpo, con la mano che esce dal mantello e il braccio destro piegato all'altezza del petto e coperto dalla stoffa.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Gv. 11:38-44

Commento critico:

Gabelentz ha per primo collegato i due personaggi che si turano il naso con quello che regge il corpo di Lazzaro nel *Codex Purpureus Rossanensis*, ma è stato contraddetto da Weigand, che crede che non possa trattarsi di un'iconografia del V o VI secolo, perché mancherebbero Marta e Maddalena (raffigurate invero nella zona superiore) e perché la salma di Lazzaro è sostenuta dai due aiutanti, dimostrando di non essere a conoscenza della miniatura di soggetto analogo del *Codex Purpureus* (fol. 1r), dove un uomo sostiene il corpo del resuscitato¹⁶⁸. E infatti è Arthur Haseloff che si è accorto per primo, seguito da Gabelentz, della somiglianza tra la Resurrezione di Lazzaro raffigurata sulla colonna e quella del *Codex Purpureus Rossanensis* dove compare il personaggio che si copre il naso. Haseloff aggiunge un confronto di questo personaggio con gli affreschi del X secolo oggi scomparsi della chiesa di San Sebastiano al Palatino, a Roma, tramandati dai disegni di Antonio Eclissi eseguiti intorno al 1630 e conservati nel manoscritto Lat. 9071 della Biblioteca Vaticana¹⁶⁹.

Sembra però che non sia stata dedicata alcuna attenzione all'iconografia di Lazzaro, il quale si presenta in una forma piuttosto inconsueta. Nel Vangelo di Giovanni, l'unico a tramandare questo episodio, ritroviamo una nota sull'aspetto di Lazzaro:

Il morto uscì, con i piedi e le mani avvolti da fasce, e il viso coperto da un sudario. Gesù disse loro: "Scioglietelo e lasciatelo andare (Gv, 11:44)

Ed è sempre Giovanni che, in riferimento al corpo di Gesù, sembra suggerire più esplicitamente che l'imbalsamazione era in uso tra gli Ebrei:

¹⁶⁸ WEIGAND 1940, p. 444.

¹⁶⁹ HASELOFF 1898. Cfr. POLLIO 2014, p. 51; VON DER GABELENTZ 1903, p. 55. Cfr. SEVRUGIAN 1990, pp. 45-46.

Dopo queste cose, Giuseppe d'Arimatea, che era discepolo di Gesù, ma in segreto per timore dei Giudei, chiese a Pilato di poter prendere il corpo di Gesù, e Pilato glielo permise. Egli dunque venne e prese il corpo di Gesù. Nicodemo, che in precedenza era andato da Gesù di notte, venne anch'egli, portando una mistura di mirra e d'aloe di circa cento libbre. Essi dunque presero il corpo di Gesù e lo avvolsero in fasce con gli aromi, secondo il modo di seppellire in uso presso i Giudei (Gv, 19:38-40).

L'evoluzione dell'iconografia di Lazzaro, da mummia a salma avvolta in un sudario, è secondo Louis Réau intimamente collegata all'evoluzione delle pratiche funerarie durante il Medioevo¹⁷⁰. Tale teoria, però, è smentita anche da illustri testimonianze, come la Resurrezione di Lazzaro della Cappella degli Scrovegni, dove il morto è chiaramente raffigurato in fasce e quindi in una versione perfettamente aderente al testo evangelico giovanneo.

Tuttavia Matteo, Marco e Luca raccontano che Giuseppe d'Arimatea avvolse il corpo di Gesù in un semplice lenzuolo (Mt, 27:59; Mr, 15:46; Lc, 23:53). Il testo di Giovanni sembrerebbe quindi essere alla base dell'iconografia più diffusa: dalle primissime rappresentazioni nelle catacombe romane fino a Giotto nella Cappella degli Scrovegni, Lazzaro è, la maggior parte delle volte, rappresentato fasciato come una sorta di piccola mummia, posta all'ingresso di una tomba a forma di *aedicula*. Molti sono però gli elementi che variano all'interno di quello stesso schema: il Cristo opera il miracolo per mezzo di un bastone nelle rappresentazioni più antiche, talvolta vi sono dei personaggi che si chiudono il naso, o sono presenti una o entrambe le sorelle di Lazzaro e la tomba può avere le forme più svariate¹⁷¹. L'aspetto di Lazzaro stesso non è identico in tutte le raffigurazioni, poiché può comparire a capo scoperto, con i piedi liberi o con una sorta di mantellina sopra le spalle, come nel caso degli affreschi delle chiese rupestri della Cappadocia. Eppure, come già notato da Gabelentz, oltre alla mummia, un'altra iconografia, molto meno frequente, sembra avere avuto una certa diffusione. Si tratta di un'iconografia in linea sia con la descrizione della Deposizione di Cristo fornita dai tre evangelisti sia con l'iconografia pagana dei morti, ovvero Lazzaro raffigurato non come mummia ma avvolto all'interno di un sudario.

È possibile che questa iconografia meno consueta affondi le sue radici nei sarcofagi pagani come quelli con le storie di Alceste del II secolo d.C.¹⁷². Si tratta di un piccolo nucleo di sarcofagi in cui talvolta viene rappresentata Alceste velata riportata in vita dalla morte da Ercole. Quello di Alceste è il mito di un personaggio che ha in comune con l'episodio di Lazzaro non solo una certa iconografia, ma anche un significato più profondo che riguarda la resurrezione. La leggenda di Alceste era probabilmente ancora molto popolare nella tarda Antichità, visto che era stata oggetto di una tragedia di Euripide, di una menzione nel Simposio di Platone (*Symp.* 179 b-c) e che era connessa al culto della *Magna Mater*, uno dei culti più importanti a partire dalla seconda guerra punica¹⁷³. Le storie di Alceste sono state raffigurate anche in contesti cristiani: un esempio del IV secolo è quello dell'affresco del cubicolo N della catacomba di

¹⁷⁰ RÉAU 1957, vol. II.2, p. 389.

¹⁷¹ RAMIERI 2013, p. 253.

¹⁷² Cfr. WOOD 1978, pp. 499-510.

¹⁷³ WOOD 1978, p. 504.

Via Dino Compagni a Roma¹⁷⁴.

Confronti

Per Zorzi e Gabelentz, che si affidano al *titulus* “sanat(ur) filia cha(a)nane”, le due donne raffigurate nella zona IX sono la Cananea e la figlia e non Marta e Maria Maddalena, le sorelle di Lazzaro. Gabelentz, tuttavia, si accorge della somiglianza di questa scena con la raffigurazione di Marta e Maria nel *Codex Rossanensis* (f. 1r). Nelle raffigurazioni più antiche la donna inginocchiata è solo una, mentre successivamente diventano tutte e due compariranno in ginocchio.

Lazzaro avvolto da una tunica e non come mummia lo ritroviamo in un sarcofago conservato a Roma nel Museo Pio Cristiano, databile al 325-350 ca. (questo è forse il confronto più stringente per quanto riguarda la scioltezza del panneggio), nel dittico eburneo detto delle Cinque Parti conservato nel Tesoro del Duomo di Milano, forse eseguito a Roma, e datato alla seconda metà del V secolo¹⁷⁵, in un sarcofago di Aix-en-Provence del IV secolo (cripta della Basilica di Saint-Maximin-la-Sainte-Baume), nei mosaici di Sant’Apollinare Nuovo a Ravenna, dove Lazzaro parrebbe avvolto da un sottile velo piuttosto che da una fasciatura, e in un rilievo frammentario rinvenuto in Frigia e conservato nel Museo Archeologico di Istanbul, dove Lazzaro, oltre ad avere le stesse proporzioni di Cristo, non viene rappresentato all’interno di un’edicola ma all’interno di una struttura arcuata e sorretta da due colonne, proprio come il Lazzaro delle colonne del ciborio di San Marco. Dalton collega questa forma arcuata della tomba all’architettura della Siria del Nord, dove se ne fa largo uso nelle facciate delle tombe e dei mausolei. In età medievale esistono rappresentazioni di Lazzaro velato, che ricordano quella di Giobbe sul letamaio, soprattutto nell’ambito della miniatura, per esempio nel *Codex Egberti* (fol. 52v Ms. 24 conservato nella Stadtbibliothek di Treviri e datato al 980-993) e nel *Salterio di Ingeborg di Danimarca* (Musée Condé di Chantilly, fol. 22v, Ms. 9), eseguito nei primi decenni del XIII secolo, dove mancano i personaggi che si turlano il naso mentre reggono il corpo di Lazzaro.

I due uomini che si turlano il naso avranno una loro fortuna, oltre al folio del *Codex Purpureus*, come si può vedere negli affreschi di Sant’Angelo in Formis (XI secolo), in una miniatura del manoscritto bizantino databile all’XI secolo dell’Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Theol.gr.154 fol. 261v), nei mosaici del Duomo di Monreale della seconda metà del XII secolo e negli affreschi dell’Arena di Giotto (1303-1305). Anche la Marta che doveva fare parte del gruppo scultoreo della tomba di san Lazzaro ad Autun del XII secolo, oggi nel Museo Rolin, si turla il naso.

La presenza del personaggio che si turla il naso, confrontabile con quelli del *Codex Purpureus Rossanensis*, e Lazzaro avvolto in un sudario anziché fasciato come una mummia, sono due particolari che rimandano alla tarda Antichità, a un mondo cioè prossimo agli esempi iconografici pagani, come quello delle storie di Alceste da cui l’intera iconografia impiegata sulla colonna B sembra aver tratto ispirazione.

¹⁷⁴ BERG 1994, pp. 219-234.

¹⁷⁵ Cfr. NAVONI 2007, p. 307.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 284; HASELOFF 1898, p. 90; GABELENTZ 1903, pp. 11-12, 24, 37-38 e 56; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, pp. 169-171; ZACCARINI 1933, p. 128; WEIGAND 1940, p. 444; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 272-273

B.IX.1

Titulus: *orat chanâne : lunatic(us) : sanat(ur) filia ch(a)nâne : satiat de quinq(ue) panibus :*

Varianti: *ch'ae* (ZORZI 1888, p. 284), *sanat Chananee* (GABELENTZ 1903, p. 11), *chananae* (COSTANTINI 1915, p. 170; ZATTA 1761, p. 21), *cananea* (PASINI 1888, p. 178), *sanat filiam Cananee* (PASINI 1888, p. 178), *ch<anane>* (DA VILLA URBANI 2015, p. 21), *filiam, Cananae* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZATTA 1761, p. 21)

Traduzione: La Cananea lo prega : Il lunatico : La figlia della Cananea è guarita : (Gesù) sazia (la folla) con cinque pani :

Soggetto iconografico: Gesù, la donna cananea e la figlia

Zona o zone che occupa: IX

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Nella prima nicchietta vediamo un apostolo, forse Pietro giacché è barbato, che con la mano destra indica la scena che si svolge davanti a lui. La mano sinistra risulta velata dal mantello. Nella seconda nicchietta una donna è raffigurata davanti a una costruzione con un tetto a capanna e un frontone triangolare. Dall'edificio si affaccia la testa di un altro personaggio femminile, di proporzioni inferiori, con il capo velato. La donna in primo piano è in ginocchio e con la mano destra sfiora un lembo della veste del Cristo. La mano sinistra, che si appoggia sulla colonnina, ha il palmo in bella vista. Il Cristo, nella nicchietta seguente, è colto mentre gira il capo, sorpreso, verso la donna, mentre il corpo e le braccia sono rivolti a destra, in una posizione che incatena la scena della donna cananea con quella dell'indemoniato.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 15:21-28, Mc. 7:24-30

Commento critico:

La donna cananea implora Gesù di guarire sua figlia malata. Gesù inizialmente si rifiuta ma successivamente cambia idea, un cambiamento che è ben espresso dalla posizione del corpo di Cristo che dà le spalle alla donna ma finisce per girarsi e offrirle la sua attenzione.

Confronti

È una scena che ha una certa diffusione nei sarcofagi del IV secolo, in cui la donna è raffigurata da sola con un ginocchio a terra, davanti a Gesù, come nel caso del sarcofago del Rijksmuseum van Oudheden di Leida o di uno conservato al Museo Pio Cristiano della Città del Vaticano. Molto raramente è raffigurata anche la figlia della Cananea, ma esistono esempi

nei manoscritti mediobizantini come il ms. gr. 923 della Biblioteca Nazionale di Francia (fol. 167r) del IX secolo. Nei mosaici della navata sud della cattedrale di Monreale della seconda metà del XII secolo è raffigurata la figlia all'interno della casa mentre un demone le esce dalla bocca. La casa, che assomiglia a quella della colonna B, e la figlia prostrata sul letto compaiono in un manoscritto bizantino dell'XI secolo conservato nella Biblioteca Medicea Laureanziana di Firenze (Pluteo VI.23, fol. 32r) e di nuovo nell'Evangelario di Enrico III (ms. Vit.17, fol. 39v) eseguito tra il 1043 e il 1046 conservato all'Escorial.

Si tratta di una scena che ha avuto una maggiore diffusione durante la tarda Antichità, quando la ritroviamo in numerosi sarcofagi e una minore frequenza nel Medioevo, limitata al mondo mediobizantino o di sua influenza, a eccezione dell'Evangelario di Enrico III. Già l'esempio dei bizantineggianti mosaici di Monreale presenta la variante del demone che esce dalla bocca della figlia.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 284; GABELENTZ 1903, pp. 11, 39; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 170; ZACCARINI 1933, p. 128; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 273

B.IX.2

Titulus: *orat chanâneia : lunatic(us) : sanat filia ch(a)nâne : satiat de quinq(ue) panibus :*

Varianti: *ch'ae* (ZORZI 1888, p. 284), *sanat Chananee* (GABELENTZ 1903, p. 11), *chananee* (COSTANTINI 1915, p. 170), *ch<a>nane<e>* (DA VILLA URBANI 2015, p. 21)

Traduzione: La Cananea lo prega : Il lunatico : La figlia della Cananea è guarita : (Gesù) sazia (la folla) con cinque pani :

Soggetto iconografico: Guarigione di un fanciullo epilettico o Guarigione di Lazzaro?

Zona o zone che occupa: IX

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Il primo personaggio è il Cristo, che è anche l'ultimo personaggio raffigurato della scena precedente. La testa è infatti rivolta indietro verso la Cananea ma il corpo e la mano destra sono rivolti verso l'uomo davanti a lui. La mano sinistra risulta nascosta dal mantello. L'uomo è raffigurato in una posa del tutto innaturale con entrambe le gambe piegate e le braccia, attaccate al corpo, e i palmi rivolti all'indietro. Il personaggio è scalzo, a torso nudo e ha una specie di gonnella strappata legata alla vita con un cordone. Dal retro della testa spunta una figurina antropomorfa con le gambe e le braccia aperte che si allontana dalla testa da cui spunta. Il corpicino è acefalo e poggia la gamba sinistra sul ramo di un alberello dal quale spuntano quattro foglie alveolate. Sulle foglie sembrano esserci cinque fori di trapano, uno per foglia tranne quella di sinistra.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 17:15; Lc. 9:37-42; *Vangelo di Nicodemo* 20:3;

Commento critico:

Si tratta di un episodio di difficile lettura, che non presenta precisi paragoni con alcuna iconografia. Il *titulus* fa riferimento all'episodio del giovane epilettico tramandato da Matteo e Luca, nel quale un padre, disperato per le convulsioni del figlio, prega Gesù di guarirlo. Gesù quindi obbliga il demone ad abbandonare il corpo del fanciullo.

È però possibile avanzare una proposta alternativa. Potrebbe trattarsi di una scena associata alla Resurrezione di Lazzaro, come la vediamo raffigurata in due salteri bizantini dell'XI secolo¹⁷⁶. Si tratta dell'illustrazione del Salmo 29:4 ("Signore, mi hai fatto risalire dagli inferi, mi hai dato vita perché non scendessi nella tomba") che è spesso raffigurato al margine dove in alto si trova la Resurrezione di Lazzaro e in basso Hades costretto a liberare la sua anima, dipinta come un piccolo uomo che corre via, e che così può tornare nel suo corpo. Hades compare come un grosso uomo rosso dalla faccia scimmiesca abbigliato con un semplice perizoma azzurro e il torso nudo, la gamba destra piegata e le caviglie legate da una catena. Ritroviamo Hades a torso nudo, con perizoma e con la gamba destra piegata nelle miniature che illustrano il Salmo 9:18 anche nel Salterio Chludov, eseguito nel IX secolo e conservato a Mosca¹⁷⁷. Anche nella descrizione che Nicola Mesarite fa della chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli, negli anni a cavallo tra il XII e il XIII secolo, compare la scena della Resurrezione di Lazzaro con l'anima del defunto che fugge da Hades¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Cfr. RÉAU 1957, vol. II.2, p. 388. Troviamo la scena raffigurata nel Salterio Barberini della Biblioteca Apostolica Vaticana (Ms. Barb. gr. 372, fol. 48r) e nel Salterio di Teodoro del 1066 conservato nella British Library di Londra (Ms. Add. 19352, fol. 31v). Lo stesso salmo è raffigurato nel Salterio del Monastero del Pantokrator del Monte Athos del IX secolo (Ms. 61, fol. 29r), dove Hades, questa volta barbato come nell'Antichità, è raffigurato all'interno di un parallelepipedo mentre stringe tra la braccia tre anime. Cfr. WALTER 1986, p. 275 che ipotizzava la presenza di questa miniatura su uno dei fogli perduti del Salterio Chludov del Museo Storico di Mosca (Ms. D. 129) databile al IX secolo. Per un inquadramento di questo gruppo di manoscritti nell'ambito delle controversie relative allo scisma del 1054 vedi CROSTINI 2010, pp. 265-284.

¹⁷⁷ Nel Salterio Chludov del Museo Storico di Mosca (Ms. D. 129, fol. 8v); nel Salterio Barberini della Biblioteca Apostolica Vaticana (Ms. Barb. gr. 372, f. 16v), nel Salterio di Teodoro del 1066 conservato nella British Library di Londra (Ms. Add. 19352, fol. 9r) e nel Salterio di Bristol della stessa biblioteca (Md. Add. 40731, f. 18 r).

¹⁷⁸ [26] Rimiriamo come, ad una sola parola, Costui riesca a destare dalla propria tomba e dalla morte come dal sonno del letto, quello che è già di quattro giorni; e in che modo, come uomo che faccia finta di non sapere, chieda di conoscere dove sia il defunto, deceduto da tre giorni, che lui stesso in quanto Dio aveva già annunciato ai suoi discepoli; e ancora, come lui che è gioia e felicità di tutti, tristissimo e rigato di lacrime pianga per l'amico, come se, senza farlo apposta, non riesca ad affrancarsi dal bisogno fisico di soffrire, facendo in modo però che il suo dolore non superi la giusta misura, approssimandosi invece ad una specie che sia affatto più umana, poiché Costui non è soltanto uomo ma è anche Dio, avendo assunto su di sé la natura di servo ed essendosi piegato a qualsiasi cosa, seppur questa stessa natura non si sia privata da sé della propria volontà. Guardami Marta e Maria, le sorelle del defunto, come queste nell'inginocchiarsi ai piedi di Gesù si flettano sopra di loro, sul punto di bagnarli con le proprie lacrime di compassione per il fratello, e come inducano a piangere per l'amico Lazzaro, insieme a loro, anche il Maestro, Lui che intercede per se stesso, trascinandolo nella compassione. La più veemente delle sorelle leva in alto il capo e, con la sola espressione del viso, si direbbe che desideri supplicare il Signore, porgendo la propria richiesta al Salvatore massimamente attraverso il proprio sguardo nonché l'espressione di cordoglio e compassione del viso suo tutto intero. Il Salvatore, giustamente cupo in volto, assume d'altra parte, in tutta la sua altezza, una foggia ancor più degna di quella di un re, nonché più severa. La mano destra fa un gesto di reverenza verso ciò che appare – ossia la tomba che contiene il corpo di Lazzaro, e verso ciò che la mente intende – ovvero Ade, che già quattro giorni prima era sopraggiunto per inghiottire l'anima di quello. Ma la sua bocca che, per dirla con Isaia, parlava poco, ché nelle piazze la sua voce

Questa ipotesi consentirebbe di espungere dalla sequenza l'unica scena relativa ad un episodio che sarebbe avvenuto dopo la Trasfigurazione, e di conseguenza di ritenere il *titulus* "lunaticus" non appropriato.

Confronti

È da notare che nella raffigurazione di esorcismi durante il Medioevo sono rarissimi i demoni che escono da altra parte del corpo che non sia la bocca. Un esempio è quello del manoscritto agiografico di Santa Radegonda, conservato nella Biblioteca di Poitiers (ms. 250 (13) databile all'XI secolo e proveniente dalla stessa città, dove vediamo raffigurato un esorcismo nel quale un demone a forma di serpente esce dall'orecchio di una donna, mentre un altro demone esce dalla spalla di un'altra donna¹⁷⁹. Un altro esempio vicino al sul piano iconografico è la miniatura marginale bizantina databile al IX secolo del ms. gr. 923 (fol. 211v), dove il Cristo guarisce un uomo, con una corta tunica, che reca le mani alla testa dalla quale esce un demone. Il petto nudo e il perizoma ricorre nelle scene di guarigione di indemoniati, come lo vediamo in un mosaico nella navata sud del Duomo di Monreale o nella celeberrima miniatura dell'Evangelario di Enrico III (ms. b.21 fol.32r, Staatsbibliothek di Brema) del 1040 ca, dove però il personaggio compare incatenato.

Nel avorio detto di Murano, proveniente da Costantinopoli o dall'Egitto, databile all'inizio del V secolo e conservato nel Museo Nazionale di Ravenna, troviamo il confronto più stringente per la nostra opera. Un uomo a torso nudo, legato dai piedi e dalle mani, si trova al cospetto di un Cristo crucifero. Dalla sua testa spunta una figura antropomorfa raffigurata a braccia aperte e priva, anche qui, di testa (anche se vi è un elemento alla sommità che potrebbe richiamare il capo) inserito in un insieme di scene dove è presente, tra altre, la Resurrezione di Lazzaro. Forse è possibile trovare un collegamento tra il demone acefalo della colonna B e dell'avorio di Murano e un testo apocrifo del Vecchio Testamento databile tra il II e il III secolo, il *Testamento di Salomone*, secondo il quale il re trova il modo di dominare i

non si udiva, voce che, secondo qualcun altro, era invece capace di grandi cose – «Egli» dice infatti «parla e tutto esiste» – al solo «Lazzaro, vieni fuori!» con la sua divinissima voce chiama quello che non è più in grado di sentire. E l'Ade inizia subito a tremare tutto, ché perde quell'anima che aveva inghiottito in maniera così diligente, mentre l'anima di Lazzaro, da parte sua, ritorna nel corpo che le appartiene e il cadavere, come fosse da un letto, riemerge dal sepolcro e si avvicina a colui che l'ha chiamato, stretto dalle bende esattamente come uno schiavo che, senza l'approvazione del proprio padrone, se ne parta per un luogo lontano e venga poi contro voglia recuperato e con il corpo intero cinto in catene riportato al suo padrone. Il suo corpo è gonfio dappertutto e lui, nel suo complesso, inavvicinabile per colpa delle esalazioni del suo corpo emaciato e già in putrefazione. Lì da presso si è ribaltata la pietra della tomba che teneva sepolto Lazzaro: quella tomba oscura, dalla quale è appena balzato fuori. I discepoli non sopportano il puzzo che emana dalla tomba e da Lazzaro, e si stringono il naso. Desiderano posare i propri sguardi sul risuscitato in maniera molto morbosa, ma li rigirano indietro a causa di quel fetido odore che emana da lui. Desiderano lasciar libera la lingua di magnificare Colui che lo ha risuscitato ma devono tappare le bocche con i mantelli. Vorrebbero essere lontani da quel luogo, ma l'inaudito miracolo li trattiene e non li lascia andare. Gli apostoli sono colmi di stupore, pieni di sorpresa, nell'intendere come quegli con una sola parola abbia appena fatto destare dal sepolcro un uomo già in putrefazione: che uomo è questo qui – pensano tra sé e sé – che è capace di tali prodigi? «In realtà, ciò è proprio per davvero», dicono, «Lui è quello che un tempo ha soffiato in Adamo l'alito vitale, quello a cui il Padre di tutto ha infuso il respiro, pur se in quanto uomo si asciughi le lacrime dalle proprie palpebre. Come potrebbero infatti sia morte che Ade sottomettersi a lui se tutte le cose, secondo le parole del Profeta, non si ponessero al suo servizio?». Traduzione in DASKAS 2013, pp. 88-89.

¹⁷⁹Ms. 250, ff. 35r e 37r. Cfr. SKUBIESZEWSKI 1995, pp. 176-178 e LUPANT 2016, pp. 689-717.

demoni e obbligarli a partecipare della costruzione del Tempio. Salomone dà vita quindi una sorta di colloquio con una serie di demoni tra i quali compare uno acefalo che si nutre di teste di persone¹⁸⁰. Una scena di esorcismo, con l'indemoniato incatenato ma vestito, compare nei mosaici del Duomo di Monreale databili alla seconda metà del XII secolo.

La scena sulla colonna B è caratterizzata dal particolare iconografico dal personaggio di ridotte dimensioni che esce dalla testa e non dalla bocca dell'indemoniato come ci si aspetterebbe dalla più frequente l'iconografia dei demoni scacciati. Questo dettaglio trova un confronto soltanto nell'avorio di Murano conservato a Ravenna, ma potrebbe essere collegato all'iconografia dello spirito di Lazzaro liberato da Hades presente in diverse miniature bizantine, oppure a storie apocriefe come quelle tramandate dal *Testamento di Salomone*. Pertanto, si tratta di una scena che per i suoi particolari, come quella del demone e l'abbigliamento dell'indemoniato, trova i confronti più stringenti con un'opera tardoantica o con opere mediobizantine.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 284; GABELENTZ 1903, pp. 11-12, 39; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, pp. 170-171; ZACCARINI 1933, p. 128; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 273

B.IX.3

Titulus: *orat chanânea : lunatic(us) : sanat filia ch(a)nâne : satiat de quinq(ue) panibus :*

Varianti: *sanat Chananee* (GABELENTZ 1903, p. 11), *chananee* (COSTANTINI 1915, p. 170)

Traduzione: La Cananea lo prega : Il lunatico : La figlia della Cananea è guarita : (Gesù) sazia (la folla) con cinque pani :

Soggetto iconografico: Moltiplicazione dei pani e dei pesci

Zona o zone che occupa: IX

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Nella prima nicchietta è raffigurato un apostolo barbuto, forse Pietro, vestito con i consueti mantello, tunica e sandali. Con il braccio destro regge cinque pagnotte disposte su due fila; da dietro la punta delle dita spunta un lembo del mantello che scende a morbide curve dalla colonnina. La mano destra del Cristo sfiora con la punta delle dita una delle pagnotte. Il

¹⁸⁰ Cap. 43: But I Solomon glorified the Lord, and bade another demon come before me. And there was brought to me a demon having all the lims of a man, but without a head. And I, seeing him, said to him: "Tell me, who art thou?" And he answered: "I am a demon." So I said to him: "Which?" And he answered me: "I am called Envy. For I delight to devour heads, being desirous to secure for myself a head; but I do not eat enough, but am anxious to have such a head as thou hast." Traduzione in *The Testament of Solomon*, a cura di F.C. Conybeare, "The Jewish Quarterly Review", XI (ottobre 1898), pp. 1-46, a p. 26.

Cristo è raffigurato in posizione centrale e frontale, con le braccia tese, quasi che il suo corpo richiamasse la forma della croce. Al suo lato sinistro vi è un altro apostolo barbato rivolto verso di lui, che porta a mani velate un vassoio sopra al quale sono posati due pesci che vengono sfiorati dal Cristo. Sopra alla testa di questo apostolo la calotta della nicchietta è stata lasciata liscia.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 14:13-21 (e 15:32); Mc. 6:32 (e 8:1-9); Lc. 9:10-17; Gv. 6:1-13; Vangelo di Nicodemo 6:4

Commento critico:

I quattro Vangeli tramandano il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci, anche se in Matteo e Marco è narrato un secondo miracolo analogo, in cui sono coinvolti sette pani anziché cinque. Sulla colonna B è chiaramente raffigurata la prima moltiplicazione.

Confronti

Nelle catacombe la scena è spesso raffigurata come il Cristo che opera il miracolo con una bacchetta moltiplicando il pane che si trova conservato nelle ceste ai suoi piedi. Una composizione identica a quella sulla colonna B la ritroviamo sia nel *Codex Purpureus* di Rossano (ms. Suppr. gr. 1286, fol. 5r), in un sarcofago del IV secolo conservato al Museo di Arles antica, nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo dell'inizio del VI secolo, nel manoscritto bizantino della biblioteca Nazionale di Francia, ms. Paris Grec 510 dell'879-883, fol. 165r, dove la scena precedente raffigura la guarigione dell'indemoniato e infine nei mosaici del transetto sud di San Marco, del XII secolo con il *titulus* PANIB(US) UT QUINIS DUM PISCIBUS VOS IMPLEO BINIS SIC CIBO DETECTIS VOS PSALMIS LEGE P(RO) PHETIS.

Si tratta di una scena che dal punto di vista iconografico non presenta sostanziali varianti: la posizione del Cristo tra i due apostoli che reggono i vassoi è la stessa dei mosaici tardoantichi di Sant'Apollinare Nuovo, dei mosaici di San Marco e di questa raffigurazione sulla colonna B.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103; ZORZI 1888, p. 284; GABELENTZ 1903, pp. 12, 39-40 e 56; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 170; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, p. 273

Colonna C

C.I.1

Titulus:

I: *Domine p(er)mitte me primum sepellire patre(m) meum : scriba dix(it) sequâr te :*

II: *sanat Iesus egrotos i(n) grabatis de vicis seu vill(is) ad eu(m) deporta[tos]*

Varianti:

I: *sepellir* (ZORZI 1888, p. 285) *sepelire* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZATTA 1761, p. 21; PASINI 1888, p. 178; COSTANTINI 1915, p. 171), *permite* (PASINI 1888, p. 178)

II: *aegrotos* (STRINGA 1604, p. 26; ZATTA 1761, p. 21; COSTANTINI 1915, p. 172), *deportatos* (DA VILLA URBANI 2015, p. 22)

Traduzione:

I: Signore, permettimi prima di andare a seppellire mio padre : Lo scriba disse ti seguirò

II: Gesù risana i malati portati da lui su lettucci dai villaggi e dai castelli

Soggetto iconografico: Gesù guarisce il figlio di un centurione romano

Zona o zone che occupa: I (9) - II (5)

Quantità di nicchiette: 14

Descrizione:

I

Il primo personaggio, il centurione, è abbigliato con una corta tunica legata alla vita, calzari e un lungo mantello fermato alla spalla destra. La mano destra punta verso il personaggio della nicchietta seguente, che è raffigurato con corta tunica a maniche lunghe, anassidri e calzari. Indossa anche un mantello corto fermato al petto. La sua mano destra è rivolta verso il centurione, la mano sinistra è mutila ma ne rimangono alcuni frammenti. Nella terza nicchietta vi è un personaggio acefalo abbigliato in modo identico a quello precedente (forse lo stesso personaggio?) che con le mani velate si rivolge verso il Cristo raffigurato in piedi, con il corpo e la mano destra rivolti a sinistra. Il Cristo è raffigurato sbarbato, con i capelli ricci e con grandi occhi le cui pupille sono costituite da fori di trapano. Ha anche il nimbo sul quale vi sono incisioni radiali. Subito dopo è raffigurato di nuovo il Cristo, anche qui nimbato ma senza la croce, con la mano destra e il corpo rivolti verso un personaggio a destra dalla lunga tunica e mantello, che ha le mani velate. La composizione delle ultime quattro nicchiette è quasi speculare. Il Cristo è raffigurato nella stessa posa una terza volta, rivolto a destra verso un personaggio abbigliato con una lunga tunica e lungo mantello. Questo personaggio però, non ha le mani velate. Quella destra, con il palmo rivolto verso lo spettatore, e quella sinistra mutila. Alle sue spalle è raffigurato un altro personaggio identico con la mano destra (oggi mutila) alzata e la mano sinistra che afferra un lembo della propria veste.

II

Nella prima nicchietta vediamo Gesù in piedi rivolto verso destra con il braccio che indica nella stessa direzione. Dietro la testa si staglia un nimbo sul quale vi sono sei incisioni

radiali. Davanti a lui è scolpito un personaggio in movimento che rivolge la testa indietro mentre procede in avanti. La mano destra di questo personaggio, abbigliato di lunga tunica, è appoggiata, col palmo rivolto verso lo spettatore, sulla colonnina. L'altra mano risulta nascosta sotto il mantello. Nella nicchietta seguente vi è di nuovo il centurione, abbigliato con una corta tunica legata alla vita, calzari alti e un mantello fermato alla spalla destra. La mano sinistra, che replica il gesto del personaggio precedente, indica in avanti; il braccio destro è mutilo ma doveva puntare nella stessa direzione. È raffigurato, subito dopo, il servo seduto su un lettino dalle zampe tornite, dal quale pende un rettangolo di stoffa decorata con una grande X e con frange. Il personaggio è sdraiato sul materassino ed ha le gambe avvolte nel lenzuolo, il suo torso è invece nudo. Il braccio destro è rivolto in avanti verso il centurione e verso Gesù, il braccio sinistro replicava probabilmente lo stesso gesto ma oggi risulta mutilo.

Nell'ultima nicchietta è raffigurato, alle spalle del lettino, un personaggio dalla lunga tunica e dal mantello che disegna una piega a V all'altezza delle gambe. L'uomo è rivolto verso la scena di guarigione e la segnala con la mano destra. La mano sinistra è velata sotto il mantello.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Lc. 7:1-10

Fonte per il *titulus*:

I: Mt. 8:19-22. Nel Vangelo secondo Matteo i seguaci sono due e non tre come per Luca 9:57-62. L'identificazione di uno dei due seguaci con lo scriba risale a Matteo.

II: Mc 6:56

Commento critico:

L'identificazione del soggetto iconografico qui raffigurato si rivela particolarmente ostica poiché, a parte Cristo, gli altri personaggi non sono chiaramente connotati. Per Polacco sulla colonna è raffigurato il discepolo che chiese al Maestro di andare a seppellire il padre, come da *titulus*. Anche Zorzi interpreta la scena esattamente secondo il *titulus*, spingendosi a identificare uno dei personaggi con il becchino. Per Gabelentz, la scena del figlio che vuole seppellire suo padre, a cui fa riferimento il *titulus*, è sconosciuta nella tarda Antichità, così come non trova alcun parallelo la scena dello scriba. La scelta del *titulus Domine permite me primum sepelire patrem meum* deve essere dipesa dall'interpretazione delle scene soprastanti, poiché, nelle figure scolpite, non sembra esserci alcun indizio che possa collegarsi con lo scriba che desidera unirsi a Gesù o con l'altro discepolo che chiede il permesso per andare a seppellire suo padre. Una scena che peraltro, non è, a nostra conoscenza, mai stata rappresentata, forse a causa del suo carattere dialogico e privo di azione.

Evidentemente la zona ha creato dei problemi a Gabelentz, che non solo non trova confronti, ma non riesce ad identificare le "scene di guarigione" raffigurate. Infatti sarà merito di Costantini, seguito da Weigel, l'aver capito che tutta la fascia I e parte della II raffigura la guarigione del figlio del centurione romano. Il *titulus* pertanto diventa completamente inadeguato. Diversi elementi sembrano confermare che l'artista si ispirò al testo di Luca:

Un centurione aveva un servo, molto stimato, che era infermo e stava per morire; avendo udito parlare di Gesù, gli mandò degli anziani dei Giudei per pregarlo che venisse a guarire il suo servo. Essi, presentatisi a Gesù, lo pregavano con insistenza, dicendo:

“Egli merita che tu gli conceda questo; perché ama la nostra nazione ed è lui che ci ha costruito la sinagoga”. Gesù s’incamminò con loro; ormai non si trovava più molto lontano dalla casa, quando il centurione mandò degli amici a dirgli: “Signore, non darti quest’incomodo, perché io non sono degno che tu entri sotto il mio tetto; perciò non mi sono neppure ritenuto degno di venire da te; ma di’ una parola e il mio servo sarà guarito. Perché anch’io sono uomo sottoposto all’autorità altrui, e ho sotto di me dei soldati; e dico a uno: “Vai”, ed egli va; a un altro: “Vieni”, ed egli viene; e al mio servo: “Fa’ questo”, ed egli lo fa”. Udito questo, Gesù restò meravigliato di lui; e, rivolgendosi alla folla che lo seguiva, disse: ‘Io vi dico che neppure in Israele ho trovato una così gran fede!’. E quando gli inviati furono tornati a casa, trovarono il servo guarito (Lc 7:2-10)

Luca precisa che il servo è in punto di morte e che il centurione invia da Gesù prima degli anziani Ebrei e poi degli amici suoi. Matteo, invece, afferma che il servo era paralitico e che fu lo stesso centurione a recarsi presso Gesù (Mt 8:5-13). Nella colonna si può vedere un personaggio coperto di tunica e *paenula*, che si presta ad essere identificato con il centurione colto nel momento in cui impartisce l’ordine ad un altro uomo di andare a cercare Gesù.

Nelle seguenti nicchie è rappresentato per ben due volte Gesù che benedice un uomo dal gesto implorante e con le mani velate, mentre nelle ultime tre nicchie compare ancora Gesù benedicente al cospetto di altri due uomini che non hanno le mani velate. Questi personaggi potrebbero rappresentare gli uomini (il cui numero non è specificato) inviati dal centurione. Se la lettura di Costantini fosse corretta, significherebbe, come egli ha intuito, che anche in questo punto la persona che concepì i *tituli* non fu in grado di capire il contenuto delle immagini, poiché le parole riportate sono quelle dell’episodio in cui uno scriba e un altro discepolo vengono esortati da Gesù a passare all’altra riva del Lago di Gennezaret (Mt 8:23-27 e Lc 9:57-62). A parte il problema che questo *titulus* non spiega la presenza degli altri personaggi, ci si aspetterebbe che l’episodio successivo sia quello di Gesù che calma la tempesta (Mt 8:23-27) e non un vago episodio di guarigione come quello a cui richiama il *titulus* della zona 2: “Sanat Iesus egrotos in grabatis de vicis seu villis ad eum deportatos” (Mc 6:55) che è sì cronologicamente successivo all’attraversamento del lago, ma che solo superficialmente è in rapporto con le sculture che commenta.

Ritornando alle parole di Luca, esse si evince che Gesù operò il miracolo della guarigione del servo senza essere stato in contatto con lui. E questo fatto è ben rappresentato dallo scultore che frappone un inviato e lo stesso centurione fra Gesù e il malato. È evidente che non può trattarsi dell’episodio tramandato da Marco, a cui fa riferimento il *titulus* della zona II, poiché l’evangelista sottolinea che erano guariti tutti quelli che “toccavano” Gesù (Mc 6:56).

Non è sicuro che l’episodio evangelico del centurione e quello della Guarigione del figlio dell’ufficiale rappresentato sulla colonna B (B.VII.2) siano degli episodi diversi¹, ma la loro presenza contemporanea sulle colonne sembrerebbe dimostrare che almeno nella interpretazione di chi ha definito il programma iconografico si trattava di due episodi separati. Certamente, la loro vicinanza tematica ha finito per influenzare la loro iconografia fino al punto di rendere le due scene difficilmente distinguibili.

¹ Cfr. CRADDOCK 2009, p. 94.

Confronti

Non è stato possibile reperire confronti precisi per questa scena, che trova qui uno sviluppo unico. Per quanto riguarda le capigliature, colpisce la somiglianza con il personaggio alla destra dell'imperatore nel dittico eburneo Barberini conservato al Louvre ritenuto costantinopolitano e databile alla prima metà del VI secolo. Risulta interessante la doppia raffigurazione del Cristo, una volta rivolto a sinistra e l'altra a destra, che trova un confronto nella patena di Riha in Siria (556-578) conservata nella collezione dell'Istituto Dumbarton Oaks di Washington, dove Cristo è raffigurato due volte nell'atto di offrire il pane ai poveri che si trovano a destra e sinistra.

L'iconografia del malato, sul letto e a torso nudo con le braccia protese, è confrontabile con quella del paralitico calato dal tetto che vediamo per esempio nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo. È possibile che alle spalle del malato sia rappresentato un altro degli inviati dal centurione.

Come in altri casi, il lungo sviluppo dell'episodio rappresentato sulla colonna C impedisce di trovare confronti perfettamente sovrapponibili. Tuttavia, il personaggio maschile con la testa mutila ripropone l'iconografia paleocristiana del centurione che vela le sue mani con la propria *paenula*, come lo si vede in alcuni sarcofagi del IV secolo² e in una delle tavole dei canoni del Tetravangelo di Rabbula (Firenze, Laur., Plut. 1.56 fol. 10v). Unici esempi medievali di opere d'arte che illustrano questo episodio sono una pagina del *Codex Egeberti*³ (980 ca.) e una placchetta d'avorio mosana conservata nel Museo Diocesano di Saint-Aubin a Namur, databile tra l'XI e il XII secolo. Entrambi i casi medievali presentano un'iconografia del tutto diversa da quella della colonna del ciborio.

La bassissima frequenza di questo episodio in epoca medievale contrasta con il lungo spazio che gli è dedicato sulla colonna. Questo episodio e quello della Guarigione del figlio dell'ufficiale (B.VII.2), che avevano per soggetto la conversione di un romano pagano, non potevano che essere di attualità in epoca tardoantica. Con la definitiva affermazione del Cristianesimo è possibile che l'episodio non abbia suscitato lo stesso interesse durante il Medioevo e che per questo motivo si sia giunti alla quasi totale scomparsa nei cicli neotestamentari successivi. Pertanto, la presenza delle due scene sul ciclo delle colonne del ciborio puntano nella direzione di una realizzazione della parte scultorea in età tardoantica.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 103-104; ZORZI 1888, p. 285; GABELENTZ 1903, pp. 12 e 40; COSTANTINI 1915, pp. 171-172; ZACCARINI 1933, p. 134; POLACCO 1987, p. 33; WEIGEL 1997, pp. 273-274

² Sarcofago con Cristo, Pietro, l'emorroissa, l'ufficiale e i ciechi conservato nel Rijksmuseum van Oudheden di Leida datato al 380 d.C. circa; sarcofago conservato nella cripta di San Giovanni in Valle a Verona del IV secolo e sarcofago conservato nella basilica di Sainte-Marie-Madeleine di Saint-Maximin-la-Sainte-Baume presso Aix-en-Provence del IV secolo.

³ Cod. 24, fol. 22r, conservato alla Stadtbibliothek di Treviri.

C.II.1

Titulus:

II: *sanat Iesus egrotos i(n) grabatis de vicis seu vill(is) ad eu(m) deporta[tos]*

III: *curat paraliticu(m) ceci clamant : vocat Math(aeu)m : murmur phariseoru(m) :*

Varianti:

II: *aegrotos* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; COSTANTINI 1915, p. 172), *deportatis* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 104), *deportatos* (DA VILLA URBANI 2015, p. 22)

III: *caeci, pharisaerum* (COSTANTINI 1915, p. 172)

Traduzione:

II: Gesù risana i malati portati da lui su lettucci dai villaggi e dai castelli

III: (Gesù) risana il paralitico : I ciechi lo chiamano : La chiamata di Matteo : I farisei mormorano

Soggetto iconografico: Gesù resuscita il figlio della vedova di Nain

Zona o zone che occupa: II (4) - III (5)

Quantità di nicchiette: 9

Descrizione:

II

Nella prima nicchietta un personaggio senza barba, abbigliato con una lunga tunica e mantello, indica con la sua mano destra la nicchietta seguente. La sua mano sinistra è nascosta sotto il mantello. Davanti a lui vi è un personaggio barbato, forse Pietro, raffigurato frontalmente ma colto in movimento, come indica il ginocchio destro appena piegato. La sua testa è rivolta verso sinistra, cioè verso il personaggio della nicchietta precedente, mentre la sua mano destra, posta all'altezza del petto, la quale spunta da una piega del mantello, indica il Cristo, in piedi nella nicchietta seguente. Qui il Cristo è rivolto verso destra, con il braccio destro che punta verso la nicchietta seguente. Il Cristo ha il nimbo, e la mano sinistra, che probabilmente era nascosta sotto il mantello, risulta danneggiata. Nell'ultima nicchietta della zona è raffigurata una peculiare costruzione a grandi conci. Vi è in primo piano un'apertura rettangolare modanata, sopra alla quale si distinguono due torrette che sono chiuse da un elemento triangolare al cui centro compare un elemento puntiforme. Dietro alle torrette si scorge un tamburo con una finestra ad arco, sopra al quale vi è una cupola tegolata.

III

La storia prosegue con una donna in piedi rivolta verso destra, con le braccia tese in avanti. Il suo capo è velato e la veste disegna, nella parte inferiore del corpo, un caratteristico piegone centrale. Il materiale è talmente consunto da rendere irriconoscibili i tratti facciali. Davanti a lei si trova il Cristo, riconoscibile dal nimbo, anche se pure la sua figura risulta estremamente consumata. Il braccio destro è mutilo ma era probabilmente rivolto a destra, dove rimane un frammento di materiale sulla colonnina, verso il figlio della vedova, il quale è seduto sul lettino con il braccio destro alzato, col palmo della mano rivolto verso lo spettatore. Il letto ha due zampe tornite, di cui una frammentaria; dal materasso scende un rettangolo di stoffa decorato a frange. Il fanciullo è raffigurato coperto da un mantello che lascia intravedere le gambe coperte dalla lunga veste. Nelle ultime due nicchiette sono raffigurati due personaggi maschili rivolti verso sinistra, abbigliati con lunghe tuniche e mantelli. Il primo ha la mano destra appoggiata sopra la testa, con la sinistra regge un bastone; il secondo con la mano

destra indica la scena davanti a lui e con la sinistra afferra un altro bastone.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Lc. 7:11-17

Commento critico:

Per Gabelentz si tratta della Guarigione di ciechi e paralitici, anche se lo studioso non riesce a trovare dei confronti calzanti nelle raffigurazioni tardoantiche di questo soggetto. Secondo Weigel, invece, tutta la zona II potrebbe anche costituire la continuazione della Guarigione del servo del centurione (C.I.1). In questa prospettiva immagina che la costruzione possa simboleggiare Israele anziché le porte di Nain di Lc 7:9, ma Israele non viene mai resa come una singola città. Per Polacco, fedele all'iscrizione, nelle nove nicchie del secondo registro si inseriscono i malati che, condotti a Gesù dalle campagne e dai villaggi, vennero da Lui miracolati.

Questa sezione della seconda zona è probabilmente ispirata all'episodio tramandato da Luca, immediatamente successivo alla guarigione del servo del centurione. Il racconto evangelico tramanda che il Cristo, i suoi discepoli e una folla videro alle porte della città il funerale del figlio della vedova. Sulla colonna è rappresentato una sorta di edificio a cupola e due torrette con coperture piramidali, che sarà ripetuto altre due volte in corrispondenza con gli spostamenti di Gesù e che, pertanto, può essere interpretato come le porte della città (Lc 7:12). Costantini è stato il primo a dare l'interpretazione più plausibile delle scene rappresentate sulla colonna C e, di conseguenza, il primo a notare il clamoroso divario tra *tituli* e scene rappresentate. Lo studioso capisce che la scena rappresentata in questa zona è quella del Cristo che resuscita il figlio della vedova di Nain: vediamo infatti un personaggio femminile alle spalle del Cristo e il resuscitato seduto sul lettino in un gesto di esultanza. Oltremodo fine l'osservazione di Costantini, che nota come il figlio della vedova, preparato per la sepoltura e quindi avvolto in un sudario, si distingue dal servo del centurione, malato ma non morto e quindi rappresentato a torso nudo. Si capisce che l'iscrizione che recita "curat paralyticum" non spiega affatto la presenza del personaggio femminile – la vedova – visto che nei Vangeli nessun episodio di guarigione di un paralitico implica la presenza di una donna.

Dietro il figlio della vedova vi sono due personaggi che recano dei bastoni appoggiati sulle loro spalle. Anche in questo caso l'iscrizione si discosta dal contenuto dell'immagine: il *titulus* recita "ceci clamant" (Mt 9:27), ma è più probabile che si tratti dei due barellieri che portavano il feretro, come nota Costantini, sia perché nei mosaici della cattedrale di Monreale (seconda metà del XII secolo) che raffigurano l'episodio del figlio della vedova compare un barelliere con il bastone che serviva a spostare la barella appoggiato sulla spalla sia perché non ci sono delle raffigurazioni di ciechi con il bastone non appoggiato a terra.

Come già notato da Costantini, la presenza dei portatori con i bastoni appoggiati alle spalle richiama il Vangelo di Matteo e quello di Luca (dove i barellieri sono quattro) ma non quello di Giovanni dove dei portatori non ve n'è traccia.

Confronti

Il confronto più calzante dal punto di vista iconografico sembra essere quello con un foglio del Tetravangelo di Rabbula della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Plut. 1.56, fol. 6b) del 586. La parte della miniatura sul margine destro della pagina illustra il corteo funebre, con due barellieri posizionati con uno dei pali della lettiga del morto sulle spalle, un gruppo di

tre persone sul fondo e una quarta più a destra (tutti indossano una corta tunica), e il giovane resuscitato seduto sulla barella, che ha una coperta celeste scuro che penzola dalla sponda; il giovinetto protende in avanti le mani ed è completamente avvolto in un sudario bianco, che gli lascia solo il viso scoperto⁴. Sul margine sinistro vi erano forse Gesù con i discepoli e la folla di cui parla Luca, ma il gruppo è stato cancellato via per inserirvi l'iscrizione.

La scena è di nuovo raffigurata nell'Evangelario detto di Sant'Agostino (Cambridge, Corpus Christi College, Biblioteca ms. 286, fol. 129v), databile alla fine del VI secolo, dove vediamo il corpo disteso su una barella portata da due personaggi mentre esce dalla porta di una città. Cristo protende il braccio e opera il miracolo.

La piccola architettura che rappresenta la porta della città di Nain può ricordare opere come il frammento ligneo scolpito con la liberazione di una città proveniente da El-Ashmunein (Egitto) oggi nel Museum für Byzantinische Kunst di Berlino, databile al IV o V secolo, o alcune delle rappresentazioni di città dei mosaici di Santa Maria Maggiore a Roma (vedi per esempio l'episodio di Giosuè a Gerico) della prima metà del V secolo.

La scena è raffigurata nella colonna di Bernward a Hildesheim del 1020 circa, dove compare Cristo che prende il figlio della vedova, in atto di alzarsi da una barella al cospetto della folla. Ritroviamo la stessa scena nei mosaici del Duomo di Monreale della seconda metà del XII secolo, dove pure il Cristo afferra il risorto per il polso. Nella folla che assiste alla scena si possono scorgere la madre e uno dei barellieri con l'asta appoggiata sulla spalla.

Gli esempi sopravvissuti in cui si può vedere questa scena sono esigui e nessuno di essi ha uno sviluppo così importante come quello della colonna C. Infatti sia gli esempi tardoantichi che i due medievali citati costituiscono versioni condensate dell'intero episodio. La scarsità dei confronti può spiegare la vistosa discordanza tra immagine e *titulus*, in quanto chi ha concepito questi ultimi non è stato in grado di riconoscere la scena, un'argomentazione quindi a favore della discrasia tra iscrizioni e rilievi.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZORZI 1888, p. 285; GABELENTZ 1903, pp. 12-13, 40; COSTANTINI 1915, p. 172; POLACCO 1987, pp. 33-34; WEIGEL 1997, pp. 274-275

C.III.1

Titulus: *curat paralticu(m) ceci clamant : vocat Math(eu)m : murmur phariseoru(m) :*

Varianti: *caeci, pharisaerum* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; COSTANTINI 1915, p. 172), *coeci* (ZATTA 1761, p. 21)

Traduzione: (Gesù) risana il paralitico : I ciechi lo chiamano : La chiamata di Matteo : I farisei mormorano

Soggetto iconografico: Ambasciata di Giovanni Battista

⁴ BERNABÒ 2008, p. 94.

Zona o zone che occupa: III
Quantità di nicchiette: 4

Descrizione:

Nella prima nicchietta un personaggio maschile in piedi indica a destra, davanti a sé. Ha un tunica lunga a maniche lunghe, un mantello ed è sbarbato. Nella seguente nicchietta, un altro personaggio maschile abbigliato esattamente come il primo, protende entrambe le mani velate in avanti verso il Cristo, raffigurato seduto nella terza nicchietta, rivolto a destra. La sua tunica è legata alla vita, con la mano sinistra velata tiene un codice, con la destra benedice il personaggio precedente. La sedia non è visibile, ma ha i piedi appoggiati su un sottile zoccolo solcato da un'incisione orizzontale. Infine, alle spalle del Cristo, un ultimo personaggio maschile identico ai primi due è rivolto verso sinistra mentre alza la mano destra, nascosta sotto il mantello, e con la sinistra punta davanti a sé.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 11:2-6; Lc. 7:18-23

Commento critico:

Per Zorzi, che, traviato dal *titulus*, interpreta la scena come la Guarigione del paralitico, il lembo di stoffa che scende dal letto indicherebbe la condizione signorile del personaggio. Gli altri due personaggi con i bastoni sarebbero, per lo studioso, i due ciechi. La figura seduta invece sarebbe Matteo che decide di seguire il Cristo alla sua destra (Mt. 9:9-13) – un'idea ragionevole visto che il personaggio porta un codice in mano, forse il Vangelo–, mentre la figura alle sue spalle sarebbe uno dei Farisei che mormora. L'interpretazione di Zorzi sarà fedelmente replicata da Polacco. Secondo Costantini, invece, in questa parte della zona III è rappresentata l'ambasciata di Giovanni Battista, ovvero l'episodio in cui si tramanda che, venuto a sapere della resurrezione del figlio della vedova e della guarigione del figlio del centurione, san Giovanni inviò presso il Cristo due dei suoi discepoli per assicurarsi che l'autore dei miracoli fosse proprio Gesù. Vediamo infatti il Cristo, seduto, con il Vangelo in mano e i due discepoli di Giovanni ad ogni lato con le mani velate. Il quarto personaggio potrebbe raffigurare un apostolo o un testimone.

Confronti

Gli unici confronti esistenti si trovano in quattro manoscritti bizantini dell'XI secolo, dove in tre occasioni vediamo il Battista raffigurato all'interno della prigione, che invia dei seguaci presso il Cristo raffigurato sempre in piedi. Si tratta del ms. Pluteo VI.23 (fol 21v) della Biblioteca Laurenziana di Firenze, del ms 587 (fol. 148v) del monastero Dionysou del Monthe Athos, del ms. grec 74 (fol 121v) della Biblioteca Nazionale di Francia, e del Lezionario ms. cod. 2 (fol. 68v) dell'Istituto Ellenico di Venezia.

L'esiguità dei confronti rende dubbia tanto l'identificazione della scena, che trova la sua giustificazione in quanto quella più probabile data la sequenza di episodi del Vangelo secondo Luca, quanto altre considerazioni di tipo iconografico o stilistico. Nel caso di una corretta identificazione, però, è necessario sottolineare che gli unici termini di confronto appartengono al mondo bizantino e non a quello occidentale.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZORZI 1888, p. 285; GABELENTZ 1903, pp. 13, 40-41; COSTANTINI 1915, p. 172; POLACCO 1987, p. 34; WEIGEL 1997, p. 275

C.IV.1

Titulus: *Simon i(n)vitat Ih(esu)s : rigantur pede Ih(es)u : i(n)trat navim . imp(er)at ven[ti]s :*

Varianti: *pedes* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZATTA 1761, p. 21; PASINI 1888, p. 178 GABELENTZ 1903, p. 13, COSTANTINI 1915, p. 172), *invitat Iesus* (PASINI 1888, p. 178) *invitat Iesum* (COSTANTINI 1915, p. 172), *Ihs* (Iesus <Iesum>) *pede(s) ventis* (DA VILLA URBANI 2015, p. 22), *ricantur* (ZATTA 1761, p. 21)

Traduzione: : Simone invita Gesù : Sono unti i piedi di Gesù : Entra nella barca : Comanda ai venti (di calmarsi)

Soggetto iconografico: Gesù in casa di Simone il Fariseo

Zona o zone che occupa: IV

Quantità di nicchiette: 5

Descrizione:

Il Cristo, nimbato, è raffigurato in piedi rivolto a destra abbigliato con la solita lunga tunica e mantello. Con la mano destra, che va a sovrapporsi al capitellino, indica il seguente personaggio, a sua volta abbigliato in modo identico al Cristo, che si trova rivolto a sinistra, con la mano sinistra nascosta sotto il mantello e la destra appoggiata sulla colonnina col palmo rivolto verso gli spettatori. I due sono rappresentanti mentre dialogano. Nella seguente nicchietta sono raffigurati due personaggi di proporzioni decisamente inferiori. In primo piano una donna inginocchiata unge i piedi al Cristo; davanti a lei vi è un vasetto panciuto e dal lungo collo. Alle sue spalle, un piccolo personaggio vestito di corta tunica legata alla vita, afferra con la mano destra una sorta di vassoio. Nella quarta nicchietta vi sono il Cristo disteso sul lato destro a tavola e al suo fianco Simone, abbigliato con mantello legato alla spalla destra. La mano sinistra del Cristo è appoggiata sul tavolo a sigma e con la destra, che oggi è mutila, sembra rivolgersi a Simone. Il tavolo ha nella parte frontale un elemento a quattro colonnine, e sopra, sulla lastra semicircolare modanata, c'è un oggetto tondo, forse una pagnotta. Nell'ultima nicchietta è raffigurato un servo, abbigliato di tunica corta legata a la vita e alte calze. Con il palmo della mano destra rivolto verso il fuori e appoggiato sulla colonnina, indica la scena alla sua sinistra. Con il braccio sinistra avvolge una brocca dalla forma allungata.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Lc. 7:36-50 (Mt. 26:6-13; Mc. 14:3-9; Gv. 12:1-8)

Commento critico:

I quattro Vangeli tramando la storia della donna che unge i piedi di Gesù durante una cena, ma non sono concordi nei dettagli della narrazione. In Matteo e Marco il Cristo si reca a Betania in casa di un lebbroso di nome Simone, dove incontra la donna di cui non

viene precisato il nome. In Luca, invece, l'episodio è ambientato a Nain, subito dopo il miracolo della vedova e dell'Ambasciata di Giovanni Battista, come sembrerebbe riecheggiare la raffigurazione dell'episodio sulla colonna C, dove è mantenuta questa sequenza. Nella versione di Giovanni, invece, il Cristo va a Betania dove incontra Lazzaro e le sue sorelle Marta e Maria, identificata fin dai tempi di Agostino con la Maria di Magdala liberata dai sette demoni (Lc. 8:2)⁵.

Per quanto riguarda il tavolo a sigma, le cui origini antiche ho affrontato nella scheda A.VI.2, bisogna notare che sia nella raffigurazione della colonna C che nella raffigurazione dell'Ultima Cena nella colonna D.I.3 viene rispettata la consuetudine antica del posto di onore a sinistra⁶.

Confronti

Vediamo questo episodio raffigurato nel manoscritto bizantino con le Orazioni di Giovanni Nazianzeno conservato alla Biblioteca Nazionale di Francia databile fra l'879-885 (ms grec 510, fol. 196v), in cui Maddalena è raffigurata sul lato destro del Cristo mentre egli, insieme a Simone e due apostoli, è seduto ad una tavola a sigma sopra la quale vi è un vistoso volatile arrostito. La scena compare in almeno tre esemplari italiani anteriori al XIV secolo. Il primo fa parte dei mosaici del Duomo di Monreale della seconda metà del XII secolo, dove la tavola è ancora a mezza luna ma i personaggi sono seduti e non distesi. La Maddalena è accasciata sul lato sinistro del Cristo e non su quello destro, come invece la vediamo sulla colonna C e nel citato manoscritto greco di Parigi. Una simile composizione a quella di Monreale la ritroviamo negli affreschi del pittore romano che decorò nella prima metà del XIII secolo le pareti della chiesa dei Santi Cosma e Damiano. Successivamente la scena sarà raffigurata dal Maestro della Maddalena nella tavola eponima conservata nella Galleria dell'Accademia di Firenze, databile al 1280 circa. Qui la cena si svolge sotto a un ciborio, ma la composizione è sostanzialmente la stessa di Monreale, con la sola differenza del tavolo che tende a una forma rettangolare. Infatti negli esempi trecenteschi, come in Giotto (Cappella degli Scrovegni, Padova) e Taddeo Gaddi (affreschi del refettorio di Santa Croce a Firenze), il tavolo sarà definitivamente rettangolare.

Più che la forma del tavolo, che come abbiamo visto persiste in alcuni esempi medievali influenzati dall'arte bizantina, è rivelatrice la posizione del Cristo a tavola, disteso all'antica, e la sua posizione a sinistra, inconfondibilmente tardoantica, come abbiamo già potuto constatare nella scheda A.VI.2.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZORZI 1888, p. 285; GABELENTZ 1903, pp. 13 e 41; COSTANTINI 1915, p. 172; POLACCO 1987, p. 34; WEIGEL 1997, p. 275

⁵SCHILLER 1966, ed. cons. in inglese, London 1971, II, p. 157.

⁶LOOMIS 1927, p. 86.

C.IV.2

Titulus: *Simon i(n)vitat Ih(esu)s : rigantur pede Ih(es)u : i(n)trat navim . imp(er)at ven[ti]s :*

Varianti: *pedes* (STRINGA 1604, p. 26; GABELENTZ 1903, p. 13, COSTANTINI 1915, p. 172), *invitat Iesum* (COSTANTINI 1915, p. 172), *Ihs* (Iesus <Iesum>) *pede(s) ventis* (DA VILLA URBANI 2015, p. 22)

Traduzione: : Simone invita Gesù : Sono unti i piedi di Gesù : Entra nella barca : Comanda ai venti (di calmarsi)

Soggetto iconografico: Gesù calma la tempesta

Zona o zone che occupa: IV

Quantità di nicchiette: 4

Descrizione:

Nella prima nicchietta compare un personaggio barbato, vestito di lunga tunica, forse Pietro, rivolto a destra con il braccio che indica la nicchietta seguente, dove si trova il Cristo, il cui nimbo è solcato da cinque incisioni radiali. Pure Gesù indica davanti al personaggio barbato e la sua mano destra va a sovrapporsi alla colonnina che separa le nicchiette. La sua mano sinistra risulta velata dal mantello. Nella terza nicchietta compare di nuovo il Cristo, riconoscibile dal nimbo inciso a croce, si trova in piedi su una barchetta e segnala qualcosa davanti a sé. Sulla barchetta vi è, seduto, anche un altro personaggio maschile che guarda Gesù. Si può riconoscere un remo, che parte dai fianchi del personaggio seduto, la cui estremità inferiore va a perdersi tra le onde che vi stanno sotto. La quarta nicchietta è abitata, nella parte superiore, da una testa dalla cui bocca sgorgano i venti. Nella parte inferiore, invece, un personaggio maschile con lunga tunica e mantello è rivolto verso destra ma forse potrebbe far parte invece della scena C.IV.1.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Lc. 8:22-25

Commento critico:

Per Zorzi la forma della barca, con timone e con la prora piegata, è tipicamente romana, come d'altronde dimostrano i numerosi rilievi con storie di Ulisse o di Giona nei sarcofagi. Costantini, per la drammaticità con cui è raccontato l'episodio, suppone che si tratti della scena secondo la versione di Marco (4:35-40). Secondo Weigand la forma delle navi nelle due scene di tempesta e di pesca nella colonna C sarebbe chiaramente diversa da quella in B.IV.1, avendo le prime, secondo lo studioso, delle caratteristiche niente affatto bizantine o antiche. Per Polacco, infine, la tempesta è simboleggiata da un gigante che soffia, anche se in realtà si tratta solo di una testa.

Confronti

La personificazione dei Venti ha subito una serie di cambiamenti dall'antichità fino al Medioevo, che ha determinato il sopravvivere di più iconografie contemporaneamente e che prende le mosse da quella di Eolo. La prima fase è costituita da un personaggio dalle fattezze umane raffigurato come un busto o come una testa che soffia in un corno, come lo vediamo nei mosaici pavimentali conservati al Museo di Cultura Bizantina di Salonicco, databili al V secolo, o nel sarcofago con storie di Ulisse del IV secolo conservato nel Museo Nazionale di Roma. Con l'attributo del corno sarà infatti raffigurato ancora nel portale maggiore di San

Marco ai piedi della personificazione del mese di Marzo, che per questo motivo si presenta con i capelli scompigliati. In Oriente il personaggio evolverà sia in un uomo incappucciato (Salterio Chludov, Museo Storico Statale di Mosca, IX secolo, ms. greco 129, fol. 133r, dove è raffigurato Gesù che placa la tempesta) sia in un personaggio nudo che soffia seduto sul bordo del lago (Biblioteca Nazionale di Francia, ms. greco 74, foll. 15v, 71v e 124v, XI secolo). Nelle miniature ottoniane i venti prenderanno la forma di protomi mostruose, a volte in numero di quattro (Evangelario di Enrico III del 1040 conservato alla Stadtbibliothek di Brema, ms b.21, fol. 19v), nell'Evangelario di Ottone I conservato nel Tesoro del Duomo di Aquisgrana databile al X secolo (fol. 34v) o nel Codex Egberti del X secolo (Treviri, Stadtbibliothek, ms 24 fol. 24r,).

Nei mosaici duecenteschi del transetto Nord di San Marco è raffigurato questo episodio. Il Cristo compare due volte, una a prua addormentato e l'altra a poppa mentre placa la tempesta. Insieme a lui sopra la barca ci sono sette apostoli e davanti a loro un edificio a forma di torretta. Non vi è alcuna personificazione del vento, come la ritroviamo sulla colonna C, e la composizione risulta del tutto diversa: vi sono sette discepoli sulla barca e il Cristo è raffigurato due volte, una in piedi e l'altra addormentato mentre la nave si dirige verso la città, come secondo la versione dell'evangelista Marco.

A dispetto di quanto affermato da Weigand la forma delle barche come la vediamo nella colonna C è riscontrabile sia nell'arte romana pagana che nel Medioevo. Per contro, risulta più legata all'iconografia antica dei venti, la testa, non mostruosa, che soffia sul mare. Risulta significativo inoltre che l'iconografia adottata nei mosaici duecenteschi di San Marco presenta una composizione che niente ha a che fare con quella della colonna C.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZORZI 1888, p. 285; GABELENTZ 1903, pp. 13-14 e 41; COSTANTINI 1915, pp. 172-173; WEIGAND 1940, p. 443; POLACCO 1987, p. 34; WEIGEL 1997, p. 275

C.V.1

Titulus: *venit in teram gerasanorum : demones mittit in porcos :*

Varianti: *terram* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; PASINI 1888, p. 178; GABELENTZ 1903, p. 14, COSTANTINI 1915, p. 173), *terram* (DA VILLA URBANI 2015, p. 22), *gerasanorum* (COSTANTINI 1915, p. 173), *daemones* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZATTA 1761, p. 21; COSTANTINI 1915, p. 173), *cerasanorum* (ZATTA 1761, p. 21)

Traduzione: : Entra nella terra dei Geraseni : Fa entrare i demoni nei porci

Soggetto iconografico: Gesù guarisce l'indemoniato di Gerasa

Zona o zone che occupa: V

Quantità di nicchiette: 9

Descrizione:

Nella prima nicchietta compare la raffigurazione della città di Gerasa, resa in modo identico alla città di Nain di C.II.1. Nella nicchietta seguente vi è il Cristo rivolto a destra, riconoscibile dal nimbo, che con la mano destra è rivolto verso l'indemoniato, il quale è rappresentato piegato in avanti, ingobbato, abbigliato con una corta tunica legata alla vita, con le gambe divaricate. Un elemento a forma di foglia trialveolata sembra dipanarsi dalla sua schiena. Alle sue spalle sono raffigurati i tre porci mentre si gettano in acqua. Infatti sono visibili soltanto i loro tre corpi, mentre le teste emergono già tra le onde. Un elemento fogliaceo alla sommità della nicchietta accompagna i tre animali e accentua il movimento.

A seguire vi è un personaggio maschile seduto, oggi acefalo e privo della mano destra, vestito di lunga tunica e mantello, che con il palmo della mano destra rivolto verso lo spettatore indica davanti a sé un altro personaggio maschile in piedi rivolto pure a destra, le cui mani, quella sinistra a fianco al corpo e quella destra piegata sul petto, sono velate dal pesante mantello. Il Cristo nimbo è raffigurato subito dopo, in piedi e con la mano sinistra velata, mentre con la mano destra segnala o benedice in avanti. Nelle ultime due nicchiette si vede un personaggio maschile con lunga tunica e mantello che, rivolto verso destra, stringe con la mano destra quella del Cristo nimbo, raffigurato in piedi su una piccola barca al cui fianco è appoggiato un remo la cui estremità inferiore si perde tra le onde.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mc 5:1-20; Lc. 8:26-39

Commento critico:

Nei Vangeli sinottici vi sono diciotto guarigioni di indemoniati, ma solo una è caratterizzata dallo spostamento di un gruppo di demoni, chiamati "Legione", dal corpo di un posseduto ai corpi di un branco di porci, che finiscono per gettarsi in acqua. I Vangeli di Marco e Luca offrono la descrizione più completa oltre ad essere quelli che parlano di un solo indemoniato anziché di due, come fa Matteo.

Sulla colonna qui esaminata l'episodio si svolge lungo un intero registro, occupando così ben nove nicchie, unico esempio che descrive ogni fase di questo episodio: dall'arrivo di Gesù a Gerasa, rappresentata simbolicamente dalla porta di una città, all'esorcismo vero e proprio dell'indemoniato fino all'ultimo momento in cui l'indemoniato, ormai guarito, si congeda da Gesù mentre questi è già salito sulla barca. Secondo Costantini, il porre le proprie mani nelle mani di un altro significava, nell'arte paleocristiana, abbandonare sé stesso a un altro. Gesù però non accetta l'indemoniato come discepolo e gli ordina di tornare a casa sua a raccontare il miracolo accaduto. Il congedo dell'indemoniato è quindi il soggetto raffigurato nelle ultime due nicchiette.

Confronti

L'importanza attribuita a questo episodio nell'economia compositiva della colonna è in netto contrasto con la limitata fortuna di cui godette tale scena nella storia dell'arte. Infatti, pochi sono gli esempi esistenti e perlopiù si riferiscono al momento culmine del racconto, ovvero alla guarigione vera e propria. Un precoce esempio è quello della placchetta di avorio di manifattura romana, conservata al Louvre e databile ai primi anni del V secolo, in cui si vede il Cristo davanti all'indemoniato, che con la mano sinistra regge la corda con cui era legato e con la destra accompagna il movimento di tre porci che stanno entrando in

acqua⁷. Successivamente l'episodio verrà rappresentato nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo dell'inizio del VI secolo, dove il Cristo e un discepolo sono al cospetto dell'indemoniato, rappresentato in ginocchio, che si trova all'ingresso di una grotta. Dietro alla grotta vi sono tre porci in acqua, che stanno uscendo dalla scena. Ancora nella seconda metà del X secolo troviamo l'indemoniato di Gerasa rappresentato in uno dei sedici pannelli in avorio che probabilmente costituivano l'antependio della cattedrale di Magdeburgo, donato da Ottone I⁸. I porci, anche qui in numero di tre, sono più un attributo che un elemento narrativo: infatti non vengono rappresentati mentre si gettano in acqua bensì fermi ai piedi dell'indemoniato e rivolti verso Gesù.

La scena, raffigurata con i demoni che cavalcano i porci, compare in Occidente verso la fine del X secolo nelle miniature del *Codex Egberti* (Treviri, Stadtbibliothek, 24, fol. 26v), nell'Evangelario di Ottone III a Monaco di Baviera (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 103v) ed in quello ad Aquisgrana (Aachener Domschatzkammer, Inv. Nr. 25), e negli affreschi di San Giorgio a Oberzell sull'isola di Reichenau della fine del X secolo. Le ultime attestazioni occidentali risalgono al 1020-30 nell'Evangelario di Echternach (*Codex Aureus Epternacensis*, foll. 32r e 54r) conservato al Museo Nazionale Germanico di Norimberga e in una miniatura del libro di Pericopi (Cod. No. 3, fol. 33r) della prima metà dell'XI secolo conservato nel Museo Arcivescovile di Utrecht⁹. La comparsa di questa iconografia, invero di origine orientale, anche se con l'aggiunta dei piccoli demoni a cavallo tra il X e l'XI secolo si può spiegare con lo sviluppo della cosiddetta Rinascenza Ottoniana¹⁰, che ebbe particolare slancio durante gli anni di reggenza dell'imperatrice bizantina Teofano (972 ca.- 991), vedova di Ottone II e madre di Ottone III. Tuttavia, è stato osservato che l'atteggiamento dei miniatori del *Codex Egberti* rispetto al modello costantinopolitano era tutt'altro che pedissequo: il ricorso ai modelli orientali si verifica maggiormente nella rappresentazione degli episodi narrativi dei Vangeli, mentre nelle scene commemorative si constata un maggiore ricorso ai modelli carolingi¹¹.

Per quanto riguarda l'ambito bizantino, due Evangelieri miniati della seconda metà dell'XI secolo ripropongono l'iconografia del posseduto di Gerasa, cioè il Plut. VI 23 (foll. 16v, 70v e 121r) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e il Cod. Gr. 74 (foll. 16r, 72v e 125r) conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi. L'accurato confronto tra gli episodi rappresentati in entrambi i codici ha indotto Shigebumi Tsuji a ritenere che le iconografie delle miniature nelle scene della Vita del Cristo discendono da qualche codice miniato paleocristiani che ne era il modello¹².

È interessante notare che, mentre l'artista che ha eseguito le colonne B e D ha rappresentato il piccolo demone che esce dalla testa di un indemoniato (vicino per aspetto, col torso nudo e legato, a una placchetta d'avorio detta di Murano, forse egiziana degli inizi del VI secolo conservata nel Museo Nazionale di Ravenna), quello della colonna A e C ha preferito

⁷ Così anche nella sua copia carolingia del IX secolo conservata nella Bodleian Library di Oxford.

⁸ Conservato nel Hessisches Landesmuseum di Darmstadt.

⁹ Cfr. BOECKLER 1961, pp.12-14.

¹⁰ Cfr. BOECKLER 1930, p. 44.

¹¹ GRZELAK 1980, pp. 174-175.

¹² TSUJI 1968, p. 134.

rappresentarlo come una specie di fuoco che divampa dalla schiena dell'indemoniato. In altre opere d'arte è l'indemoniato a essere raffigurato incatenato, come descritto dal testo di Marco e Luca. Lo si può vedere incatenato nei mosaici della navata sud del Duomo di Monreale (seconda metà del XII secolo).

Si tratta senza dubbio di una scena che ha goduto di una certa diffusione durante la Tarda Antichità ma che nel volgare del XIII secolo risulta sensibilmente meno raffigurata nell'arte monumentale e non trova alcun confronto nelle opere d'arte marciane.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZORZI 1888, p. 285; GABELENTZ 1903, pp. 14, 41-42; COSTANTINI 1915, pp. 173-174; POLACCO 1987, p. 34; WEIGEL 1997, pp. 275-276

C.VI.1

Titulus: *Yairus princeps orat pro filia infirma : et sanata est :*

Varianti: *sanat, es>* (ZORZI 1888, p. 285)

Traduzione: : Giario capo (della Sinagoga) prega per la figlia malata : È risanata

Soggetto iconografico: Gesù risuscita la figlia di Giario

Zona o zone che occupa: VI

Quantità di nicchiette: 9

Descrizione:

La scena inizia dalla nicchietta in cui si vede una costruzione in pietra con un'alta apertura modanata. Sul fianco destro è ravvisabile una finestrella dall'arco a tutto tondo. Nella parte superiore è raffigurato un tetto a due spioventi con delle tegole, il cui timpano ha una finestrina quadrata. Nella nicchietta seguente vediamo il Cristo il cui nimbo presenta delle incisioni radiali. È in piedi rivolto a destra, le pieghe della sua lunga veste disegnano una virgola sul ginocchio, una U all'altezza dello stinco destro e una V che scende fino al bacino. La mano sinistra è velata. Con la mano destra prende la mano destra della figlia di Giario raffigurata senza velo, seduta sul lettino, con una lunga veste legata sotto il busto. Due pieghe cordiformi cingono l'una la vita, mentre l'altra scende dalla natica destra fino alla caviglia. I piedi sono poggiati su uno sgabellino decorato con due forniche e un'incisione orizzontale. Si vede anche una zampa del letto, decorata con globi torniti. Con la mano sinistra la figlia di Giario stringe il materasso. Alle sue spalle compare in piedi un uomo barbato dalla lunga veste e mantello. Con entrambe le braccia tese verso la bambina sembra esprimere sorpresa per il miracolo appena accaduto. Alla destra di questo personaggio troviamo di nuovo la raffigurazione di una costruzione identica alle porte urliche raffigurate in C.II.1 e in C.VI.1. Immediatamente accanto è raffigurato un personaggio maschile in piedi, sbarbato, abbigliato di lunga tunica e un mantello, che nasconde la mano sinistra ma dal cui lembo spunta la mano destra. Davanti a lui si trova il Cristo nimbato in piedi, che con la mano destra punta in avanti dove si trova un personaggio maschile sbarbato rivolto a sinistra. Questo personaggio ha una lunga

tunica e un lungo mantello sotto al quale sono nascoste le sue braccia chiaramente protese in avanti. Alle sue spalle si trova un personaggio barbato, forse Pietro, che con le braccia portate in avanti, verso il gruppo costituito dal Cristo e dall'altro personaggio maschile, è rivolto indietro in una smorfia che abbozza un sorriso. Le pupille di tutti i personaggi sono risolte con fori di trapano.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 9:18; Mc. 5:22-43; Lc. 8:41-56

Commento critico:

Per Zorzi l'edificio più grande sarebbe una chiesa, mentre Costantini lo interpreta come la porta di Cafernaon, dove ha avuto luogo la guarigione dell'emorroisa. L'edificio più piccolo raffigurerebbe la casa di Giario dov'è avvenuta la resurrezione di sua figlia.

Weigand, che segue Zorzi, nota giustamente che nella colonna C compare per quattro volte il piccolo edificio a cupola che indicherebbe una casa, un monumento funebre o una città, ma aggiunge che non si trovano né nella vera architettura delle cupole sopra edifici quadrangolari con alti tamburi e piccole cupoline affiancate prima del IX secolo né in rappresentazioni architettoniche comparabili prima del 1000 circa. L'opinione di Weigand sembra smentita dalle miniature del *Codex Purpureus Rossanensis*, databile al VI secolo (vedi per esempio fol. 7v), dove compaiono edifici del genere così come si riscontrano nelle placchette in avorio della cosiddetta cattedra di Grado, probabilmente bizantine, la cui datazione oscilla tra il VI e VII secolo¹³. Weigand adduce soltanto le numerose comparse di edifici a cupola nel Menologio di Basilio II del Vaticano (ms. Vat. Graec. 1613, 985 ca) che a loro volta assomigliano, nella composizione d'insieme, agli edifici delle pagine miniate nel manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. Paris grec 74) del XII secolo.

Il gruppo di donne che assiste al miracolo, presente in diverse raffigurazioni dell'episodio, è assente nella raffigurazione della colonna C, risultando quindi più aderente al testo di Luca dove viene detto esplicitamente che nella camera dove il Cristo operò il miracolo, erano presenti soltanto Pietro, Giovanni, Giacomo e i genitori della fanciulla.

Confronti

Vediamo la scena raffigurata nella pisside eburnea bizantina del Museo Diocesano di Pesaro, databile al VI secolo, dove peraltro la fanciulla resuscitata alza la sua mano destra in un gesto simile a quello che ha lo stesso personaggio sulla colonna C. La scena fu intagliata anche sul lato sinistro della lipsanoteca di Brescia, conservata al Museo Cristiano, databile al IV-V secolo, probabilmente milanese, dove Cristo prende la fanciulla per il polso (mentre sulla colonna C la prende per mano). Alle spalle della fanciulla, che è seduta su un letto di triclinio confrontabile a quello della colonna C, vi è una schiera di donne che guardano la scena con ammirazione. L'episodio è ancora presente in una miniatura del manoscritto bizantino con le *Omèlie* di Gregorio di Nazianzeno (Grec 510, fol. 143v, realizzato tra l'879 e l'883), raffigurato accanto al miracolo dell'emorroisa. La fanciulla è velata e circondata da una schiera di donne piangenti. Il Cristo è ai piedi del feretro ma non vi è alcun contatto tra i due.

¹³ Vedi Tasso 2015, pp. 43-50.

La folla compare anche nella raffigurazione della scena nella pagina miniata dell'Evangelario di Ottone III (Monaco, ms. clm 4453) e nei mosaici del Duomo di Monreale della seconda metà del XII secolo, secondo un modello che già ritroviamo in miniature bizantine dell'XI secolo come nel ms. grec 74 della Biblioteca Nazionale di Francia (fol. 126v).

Colpisce, come nel caso della scena precedente, lo spazio assegnato a questo episodio di guarigione che nel basso Medioevo non godette della stessa fortuna di cui godette in età tardo Antica.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZORZI 1888, p. 285; GABELENTZ 1903, pp. 14 e 42; COSTANTINI 1915, p. 174; WEIGAND 1940, p. 443; POLACCO 1987, p. 34; WEIGEL 1997, p. 276.

C.VII.1

Titulus: *tangit fimbriam : mittit discip(u)los : q(ui) seq(ui)t(ur) me tollat crucem :*

Varianti: *tancit* (ZATTA 1761, p. 21)

Traduzione: : (La donna) tocca l'orlo (della sua veste) : Manda i discepoli : Chi mi segue prenda la sua croce

Soggetto iconografico: Guarigione dell'emorroissa

Zona o zone che occupa: VII

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Una donna con un ginocchio a terra e l'altro piegato è raffigurata nella prima nicchietta. Ha il capo velato e un mantello le copre le spalle e il braccio destro, con il quale afferra un lembo della veste di Cristo, raffigurato nella nicchietta seguente. La mano sinistra della donna è appoggiata sul ginocchio destro. Il volto è danneggiato all'altezza del naso e delle labbra, ma l'occhio di profilo e a mandorla, che sembra quasi socchiuso, è ancora chiaramente leggibile. Il ciglio disegna una grande arcata sull'occhio. Il Cristo nimbato è raffigurato con il corpo rivolto a destra, la mano benedicente verso il personaggio seguente, ma il capo rivolto indietro verso la donna. Davanti ai due vi è un personaggio maschile barbato, forse Pietro, colto mentre incede verso destra, la mano sinistra velata e la destra che spunta da una piega del mantello, con il capo rivolto indietro, mimando la posizione del Cristo.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 9:20; Mc. 5:24-34; Lc. 8:43-48; Vangelo di Nicodemo 6:3

Commento critico:

La composizione è praticamente identica a quella dell'episodio della donna cananea e la figlia raffigurata in B.IX.1. Si tratta di un episodio evangelico che di nuovo, come quello di Maria al Tempio all'età di dodici anni, riporta alla questione della mancata purezza a

causa delle mestruazioni sulla quale l'Antico Testamento ha tanto insistito (per esempio Levitico 12:7, 15:19-33, 20:18). La donna 'immonda', quindi, che furtivamente tocca l'orlo della veste e guarisce indipendentemente dalla volontà del Cristo, è carica di forti valenze simboliche e antropologiche, già evidenziate da Barbara Baert in un recente articolo¹⁴. La studiosa ha notato come questo sia un episodio di guarigione in cui né la malattia né l'effetto della guarigione sono immediatamente comprensibili in base all'iconografia, ma vi individua, tuttavia, tre gruppi iconografici distinti: nel primo è raffigurata la donna a terra mentre tocca l'orlo o sta per toccarlo e il Cristo guarda dall'altra parte o è in procinto di girarsi; nel secondo gruppo vediamo la donna a terra tremante mentre cerca di spiegare il perché del suo gesto e il Cristo la guarda, infine nell'ultimo gruppo è raffigurata la fine della storia, con la donna che si sta alzando e riceve la benedizione¹⁵. Come già dimostrato da Thomas Mathews, l'iconografia dell'emorroissa prende le mosse dall'iconografia di Adriano che riabilita la Giudea, come possiamo vedere in una moneta conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹⁶.

Confronti

Secondo i raggruppamenti apportati da Baert, la raffigurazione sulla colonna C appartiene quindi al primo gruppo. La scena è stata raffigurata numerose volte in età paleocristiana sia nei dipinti parietali delle catacombe (come in quella di San Marcellino) che nei sarcofagi. La ritroviamo anche, secondo la tipologia della colonna C, in altri oggetti come nell'*enkolpion* di Adana databile al VI secolo, conservato nel Museo Archeologico di Istanbul o in una miniatura del Tetravangelo di Rabbula (Biblioteca Medicea Laurenziana Plut. 1.56, fol. 5b)¹⁷. Anche se la posizione della donna è identica, la raffigurazione della scena nella lipsanoteca di Brescia sembra essere assimilabile al terzo gruppo di Baert, ovvero corrispondente al momento conclusivo con la benedizione del Cristo, come d'altronde sembra esserlo la raffigurazione della scena nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. Tra l'879 e l'883 l'emorroissa è ancora presente, secondo la tipologia della colonna C, e a fianco alla scena della Guarigione della figlia di Giario, in una delle miniature del manoscritto bizantino delle *Omelie* di Gregorio Nazianzeno conservato a Parigi nella Biblioteca Nazionale (ms. Grec 510, fol.143v). La scena compare di nuovo nell'Evangelario di Ottone III prodotto alla Reichenau, conservato nella Bayerische Staatsbibliothek (Lat. Cim 58, fol. 44) della fine del X secolo, dove l'emorroissa diventa un personaggio dell'episodio della Resurrezione della figlia di Giario – e infatti nei Vangeli sinottici l'episodio dell'emorroissa è immediatamente successivo a quello della resurrezione della fanciulla. Lo stesso vale per i mosaici sulla parete della navata minore destra della seconda metà del XII secolo del Duomo di Monreale, dove l'emorroissa è raffigurata accanto alla Resurrezione della figlia di Giario. Una delle ultime raffigurazioni in senso cronologico di questa scena, che sembra essere tramontata con l'Alto Medioevo, la troviamo nel XIV secolo nei mosaici della chiesa di San Salvatore in Cora a Istanbul.

¹⁴ BAERT 2011, pp. 308-351.

¹⁵ BAERT 2011, p. 313.

¹⁶ MATHEWS 1993, p. 62.

¹⁷ BERNABÒ 2008, p. 92.

La guarigione dell'emorroissa è, come abbiamo detto, un episodio che almeno in Occidente sarà poco raffigurato durante il Basso Medioevo, se non principalmente nelle aree e nelle opere di influenza bizantina. L'iconografia della scena sulla colonna C è perfettamente aderente agli esemplari tardoantichi e non trova alcun confronto nell'arte della città lagunare o del Nord d'Italia.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZORZI 1888, pp. 285-286; GABELENTZ 1903, pp. 14-15 e 42; COSTANTINI 1915, p. 174; POLACCO 1987, p. 34; WEIGEL 1997, p. 276

C.VII.2

Titulus: *tangit fimbriam : mittit discip(u)los : q(ui) seq(ui)t(ur) me tollat crucem :*

Traduzione: : (La donna) tocca l'orlo (della sua veste) : Manda i discepoli : Chi mi segue prenda la sua croce

Soggetto iconografico: Tributo a Cesare

Zona o zone che occupa: VII

Quantità di nicchiette: 6

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt 22:15-21; Lc 20:22-25

Descrizione:

Nella prima nicchietta vediamo il Cristo, riconoscibile dal nimbo, con la mano sinistra velata sotto il pesante mantello e la destra protesa in avanti con l'indice e l'anulare tesi verso l'angelo raffigurato nella nicchietta seguente. Nella seconda arcata si scorge l'angelo in piedi su una roccia con il corpo rivolto a destra ma la testa girata indietro verso il Cristo. Con la mano destra che esce dal mantello l'angelo si appoggia sulla colonnina punta in avanti, con la mano sinistra afferra un lembo di mantello che scivola giù dalle spalle. Le ali sono lunghe e appuntite. In mezzo vi è un personaggio maschile raffigurato frontalmente che indossa un mantello fermato alla spalla destra. Con la mano sinistra egli regge un globo e con la destra una croce che arriva fino al pavimento. La sua espressione facciale sembra abbozzare un sorriso. Alla sua sinistra vi è un altro personaggio maschile, barbato, con tunica corta, alti calzari e un copricapo aderente. Ha un mantello fermo al petto da una specie di fibula tonda. Con entrambe le mani porge a sinistra un recipiente concavo. Alle sue spalle vi è lo stesso personaggio della terza nicchietta, nuovamente, abbigliato con corta tunica e mantello legato alla spalla destra. Con il braccio destro afferra un oggetto non più riconoscibile. Infine vi è raffigurata nell'ultima nicchietta un palazzo identico alle raffigurazioni delle porte urbiche comparse in altri punti delle quattro colonne ma questa volta con una tenda annodata allo stipite destro dell'apertura.

Commento critico:

Per Zorzi il personaggio con il piatto sarebbe da interpretare come uno dei discepoli inviati

alle opere apostoliche, mentre il personaggio a fianco della porta sarebbe uno dei medici dell'emorroissa. Gabelentz, che riporta il *titulus* "manda i discepoli", non solo avverte che la tarda Antichità non offre alcun confronto con questa scena, ma sospetta che si tratti in realtà di un altro passo del Vangelo. Costantini dal canto suo ammette la difficoltà nell'interpretare questa raffigurazione, e, in base al *titulus*, propone che si tratti della Missione degli Apostoli, mentre l'uomo con il piatto rappresenterebbe il sostentamento degli apostoli. L'altro uomo raffigurerebbe forse uno dei medici dell'emorroissa.

Invero, entrambi i titoli ("mittit discipulos e qui sequitur me tollat crucemiell) spiegano male la raffigurazione di un personaggio con diadema e clamide che regge una lunga croce ma anche una sfera e che, in più, è affiancato da un personaggio alato sopra una specie di rialzo e da un personaggio in veste barbarica che porge l'*aurum coronarium*. La lettura più convincente di questa scena è stata fornita da Weigel, il quale le ha dedicato un intero capitolo della sua monografia. Lo studioso tedesco ha visto nel personaggio con croce e sfera la rappresentazione dell'imperatore accompagnato da una Vittoria e da un barbaro (riconoscibile dagli anassidri) che gli rende omaggio. Weigel, citando Gerke, nota che durante la dinastia teodosiana l'imperatore era raffigurato con la clamide, il diadema perlinato, il globo e la *crux invicta*, come si vede nella statua colossale di imperatore (forse Marciano?) a Barletta, in cui però la croce sembra essere un'aggiunta successiva, e in numerose monete e medaglie¹⁸. L'imperatore sarebbe di nuovo raffigurato nei pressi del Tempio, riconoscibile dalla presenza della tenda che velava la zona sacra. Credo, però, che l'edificio sia il palazzo imperiale, il cui ingresso, con la tenda annodata e spostata di lato, ricorda la raffigurazione del palazzo di Teodorico dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo.

A conferma della proposta di Weigel concorre il fatto che i tre elementi principali di questa composizione, Vittoria, Imperatore e Barbaro, sono ricorrenti nell'iconografia non solo delle monete¹⁹, ma anche dei dittici imperiali.

Weigel giunge alla conclusione che l'unico episodio evangelico plausibile per questa scena può essere quello del tributo a Cesare, ma sebbene l'interpretazione dei tre personaggi sia soddisfacente, rimangono aperte alcune questioni. Infatti resta da spiegare il motivo per il quale il personaggio con clamide compare ancora una volta, ritratto frontalmente, alle spalle del 'barbaro', che segnala l'edificio.

Confronti

Secondo Réau il tributo a Cesare è una scena completamente estranea all'arte medievale²⁰; eppure ne restano diverse testimonianze orientali tra il IX e il XII secolo, come il fol. 311r del manoscritto contenente i *Sacra Parallela* di Giovanni Damasceno (ms. grec 923 della Biblioteca Nazionale di Francia) o il fol. 44r del manoscritto greco 74 conservato nella stessa biblioteca, senza dimenticare il fol. 36r dell'Evangelario bizantino conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Plut. VI.23), raffigurazioni che però non sono imparentate con la raffigurazione della colonna C dal punto di vista iconografico. Tuttavia, non sono rare altre raffigurazioni imperiali con la sfera coronata a croce, come dimostra un

¹⁸ Vedi GERKE 1948, p. 124.

¹⁹ GRABAR 1936, pp. 43-45.

²⁰ RÉAU 1957, vol. II.2, p. 321.

solidus raffigurante il busto dell'imperatore bizantino Leone III (725-732), la raffigurazione dell'imperatrice Arianna su una tavoletta eburnea conservata al Museo Nazionale del Bargello di Firenze databile all'inizio del VI secolo, o la celeberrima raffigurazione di Ottone II, opera del Maestro del Registrum Gregorii, del manoscritto 14 bis conservato al Musée Condé de Chantilly (fol. 1r) del 983 o 984.

A Venezia scarseggiano le raffigurazioni di imperatori; è da citare però il tondo marmoreo con un imperatore bizantino, che regge la lancia e la sfera sormontata da una croce, nell'opera costantinopolitana murata nel Campiello Angaran presso la chiesa di San Pantalon a Venezia, assimilabile a un identico tondo conservato nella collezione dell'Istituto Dumbarton Oaks di Washington databili all'XI secolo²¹.

La presenza di una figura imperiale, come nota Weigel, renderebbe la realizzazione delle colonne incompatibile con il momento politico che attraversava Venezia nel Duecento: è stato solo a partire dal 1297, con la Serrata del Maggior Consiglio, che il periodo comunale veneziano iniziò il suo definitivo declino. È quindi difficile immaginare che per il cuore della repubblica veneziana, l'altare della Basilica di San Marco, fosse stata commissionata nel Duecento l'illustrazione dell'insegnamento del Cristo che bisogna dare a Cesare ciò che è di Cesare, cioè che bisogna obbedire all'imperatore, a meno che non si voglia interpretare il precetto evangelico in senso lato, come ordine ai Cristiani di non opporsi all'autorità di qualsiasi Stato.

Per quanto riguarda l'aspetto iconografico, l'esiguità di confronti con la scena vera e propria, non è impedimento per realizzare dei confronti con opere proprie d'ambito imperiale, come i ritratti o le monete antiche.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZORZI 1888, p. 286; GABELENTZ 1903, pp. 14-15 e 42; COSTANTINI 1915, p. 174; POLACCO 1987, p. 34; WEIGEL 1997, pp. 147-174 e 276-277; WEIGEL 2015, p. 16; WEIGEL 2019, p. 18.

C.VIII.1

Titulus: *stagnum Genesaret : I(esus)s Ch(ristu)s : trahunt rete : Ih(esu)s cum Simone :*

Varianti: *Iesus cum Simone* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; COSTANTINI 1915, p. 174), *His (Iesus)* (DA VILLA URBANI 2015, p. 22), *Genezareth* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; PASINI 1888, p. 178), *Genesareth* (STRINGA 1604, p. 27; ZATTA 1761, p. 21), *retes* (ZATTA 1761, p. 21)

Traduzione: : Il lago di Genezaret : Gesù Cristo : (I discepoli) tirano la rete : Gesù con Simone

Soggetto iconografico: Pesca miracolosa

Zona o zone che occupa: VIII

²¹ Cfr. RIZZI 1987, cat. DD 349, p. 513 .

Quantità di nicchiette: 9

Descrizione:

Tutta la scena che occupa un'intera zona inizia con un personaggio maschile rivolto a destra, abbigliato di lunga tunica e mantello, dal quale spunta la mano destra mentre quella sinistra rimane velata. Il personaggio è glabro e per questo motivo potrebbe trattarsi dell'apostolo Giacomo Maggiore. Davanti a lui vi è il Cristo in piedi, nimbo, che con gesto consueto rivolge la sua mano destra verso la scena raffigurata davanti, in cui vediamo un giovane pescatore abbigliato con una tunica smanicata e legata alla vita che mette in bella mostra le sue braccia muscolose, le quali afferrano con forza un angolo della gonfia rete ai suoi piedi. Subito alle sue spalle è raffigurato un altro pescatore, che nasconde quasi interamente la colonnina divisoria di cui rimane accennato soltanto il capitellino. Questo pescatore è vestito con una tunica corta a maniche corte legata alla vita. Si trova in piedi su una barca, la cui vela e il relativo palo sono infravvisibili alle spalle del personaggio. Egli è piegato in avanti in atto di stringere con le sue mani l'altro angolo della rete. Il pescatore muscoloso ha una capigliatura riccia, mentre quello a destra ha i capelli lisci. Sotto ad entrambi i personaggi è raffigurata l'acqua con un motivo a onde dentro al quale, e in prossimità della parte inferiore della rete, si possono scorgere tre pesciolini. Di nuovo, nella seguente nicchietta, vi è Gesù che compie un gesto identico a quello della raffigurazione precedente: in piedi, col nimbo, e con il braccio destro rivolto in avanti dove si trova un altro personaggio in piedi, con lunga tunica e mantello, barbato e rivolto con il corpo e il braccio destro verso il Cristo. Il naso di questo personaggio è oggi mutilo e il suo mantello forma, nella parte inferiore del corpo, un caratteristico piegone a V.

Rivolto a destra vi è un altro personaggio barbato in piedi abbigliato di lunga tunica e mantello; la sua mano sinistra nascosta sotto di esso, la destra che spunta da una piega del mantello. Nella nicchietta seguente vediamo il Cristo nimbo, di nuovo con il braccio destro teso in avanti e quello sinistro nascosto sotto al mantello. All'altezza dello stinco la veste forma un particolare piegone a U che abbiamo già visto varie volte. Alla destra è raffigurato l'ultimo personaggio della zona, sbarbato e vestito pure lui di lunga tunica con entrambe le mani rivolte verso Gesù.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Lc. 5:1-11

Commento critico:

Per Costantini l'imbarcazione raffigurata è una barca romana a vela. Pietro è ancora vestito di *penula* perché intento al lavoro, mentre in seguito sarà sempre raffigurato con tunica e pallio.

Confronti

Sopravvivono diverse testimonianze della Pesca miracolosa riconducibili alla tarda Antichità, a cominciare da un frammento di sarcofago nel Museo delle Catacombe di San Sebastiano, databile al terzo quarto del IV secolo, dove sono già presenti i due personaggi in

clamide, uno in piedi sulla barca e l'altro intento a sollevare le reti²². Sempre alla fine del IV o nel V secolo ritroviamo di nuovo la scena, oggi frammentaria, nei mosaici di San Giovanni in Fonte a Napoli e infine nei mosaici d'inizio VI secolo della chiesa di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. Nessuno di questi esempi presenta una perfetta somiglianza con la scena della colonna D, in primo luogo perché quest'ultima sembra essere l'unica a mostrare entrambi gli uomini intenti a tirare su la rete. Hanno in comune, invece, il dettaglio dei pesciolini nascosti tra le onde, peraltro assai diffuso nella raffigurazione dell'acqua di mari, fiumi e laghi.

Vediamo la scena nei mosaici del XII secolo della basilica di San Marco, dove essa presenta però caratteri completamente diversi. Qui sulla barca si trovano Gesù e sette apostoli, mentre sulla riva compaiono sei personaggi dai copricapi orientali; le onde del mare sono raffigurate come un gruppo di linee semicircolari. Sulla barca due personaggi, Pietro e forse Andrea, raccolgono la rete immersa nell'acqua. Questa iconografia segue quella bizantina che si ritrova in una serie di manoscritti dell'XI secolo, a partire dalla miniatura nel ms grec 74 della Biblioteca Nazionale di Francia (fol. 115r) o in quello del Monastero Dyonisiou del Monte Athos (ms 587 fol 174r).

Il titulus "trahunt rete" corrisponde, come abbiamo visto, esattamente a quanto raffigurato e non al testo evangelico, in cui viene detto che le reti sono "lanciate".

Sebbene nessun esempio sopra elencato presenti delle caratteristiche identiche alla scena della colonna C, gli esempi tardoantichi sono quelli più vicini, mentre quello del mosaico marciano risulta del tutto diverso.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZORZI 1888, p. 286; GABELENTZ 1903, pp. 15 e 43; COSTANTINI 1915, p. 174; WEIGEL 1997, p. 277

C.IX.1

Titulus: *lep(ro)s(us) curaturatur : Chr(istu)s Maria et Mârtha : exit demon : de adultera :*

Varianti: *daemon* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZATTA 1761, p. 21); *curatur* (ZATTA 1761, p. 21; PASINI 1888, p. 178; ZORZI 1888, p. 286, GABELENTZ 1903, p. 15, COSTANTINI 1915, p. 174), *adultera senza de* (ZATTA 1761, p. 21)

Christus Maria Martha (GABELENTZ 1903, p. 15), *Exit demon de adultera*. (PASINI 1888, p. 178; GABELENTZ 1903, p. 15), *curatur{atur} M{artha}* (DA VILLA URBANI 2015, p. 22)

Traduzione: : Il lebbroso è curato : Cristo Maria e Marta : Esce il demonio : L'adultera

Soggetto iconografico: Guarigione di un indemoniato?

Zona o zone che occupa: IX

Quantità di nicchiette: 9

²² Vedi CASCIANELLI 2011-2012, pp. 71-100.

Descrizione:

Si tratta di una scena di difficile identificazione; perciò la seguente descrizione muove dalla supposizione che tutte le nicchiette facciano parte di un solo episodio, come più volte accade su questa colonna. Nella prima nicchietta vediamo il Cristo in piedi, nimbato, raffigurato con la mano destra sovrapposta alla colonnina e tesa in avanti e la mano sinistra nascosta sotto il mantello. Davanti a lui vi è una donna raffigurata con il capo velato e abbigliata di lunga tunica a maniche lunghe e mantello. Dal bacino parte un caratteristico piegone centrale; con la mano destra la donna sembra afferrare una *mappula*. Alle sue spalle vi è un'altra donna in piedi abbigliata in simile foggia, che ha la mano destra alzata e la mano sinistra impegnata nell'afferrare pure lei quello che sembra una *mappula*. Il Cristo, di nuovo raffigurato in piedi, nimbato e con il braccio destro teso e sovrapposto alla colonnina, si rivolge a un personaggio maschile dai capelli sconvolti, raffigurato a torso nudo – abbigliato infatti soltanto di una corta gonnella – e piedi nudi, il quale si morde la mano o il pollice destro. La mano sinistra è raffigurata col palmo rivolto verso lo spettatore. Da notare, per l'accuratezza della raffigurazione, il tallone destro alzato che ben esprime l'affannarsi dell'indemoniato.

Vediamo poi il Cristo per la terza volta in questa zona, riconoscibile dal nimbo. È in piedi con il braccio destro rivolto verso la sua sinistra, la mano che va a sovrapporsi con il capitellino, e che presenta tutte le dita distese tranne il dito anulare. La mano sinistra è nascosta sotto il lungo mantello. Davanti a lui si trova una donna in piedi con le braccia distese, la destra rivolta verso il Cristo, mentre la sinistra, il cui braccio forma un angolo a novanta gradi, si sovrappone col palmo rivolto verso lo spettatore, alla colonnina. Il capo della donna è coperto e nella parte superiore del corpo il mantello forma due caratteristiche pieghe a V, mentre nella parte inferiore vediamo il consueto piegone centrale che si insinua dal bacino al pavimento.

Nella ottava nicchietta il Cristo è raffigurato in piedi, riconoscibile dal suo nimbo, con la mano sinistra nascosta sotto il mantello e la destra, che si sovrappone alla colonnina, in atto di versare il contenuto di una piccola brocca sulla schiena del personaggio raffigurato piegato, con le gambe leggermente divaricate, davanti al Signore e vestito umilmente, soltanto con una corta gonnella. Da dietro la schiena spunta un elemento a forma fogliacea che va a riempire la parte superiore della nicchietta la cui conchiglia è mancante.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 8:2; Mc. 1:40-45; Lc. 5:12-16?

Commento critico:

Nessuno dei quattro Vangeli pare contenere né la frase né un episodio relativo al *titulus* "Exit demon de adultera". Il contenuto dell'iscrizione può forse echeggiare la sovrapposizione – non esplicita nei Vangeli ma consueta nell'esegesi – tra la Maddalena di Luca (8:1-3) e l'adultera redenta di Giovanni (8:1-11). Pare impossibile che il *titulus* si riferisca al personaggio che si morde la mano: egli è raffigurato a torso nudo, rivelando così in modo inequivocabile di essere un maschio.

Forse la donna a braccia aperte che rivolge lo sguardo a Gesù, raffigurata subito dopo, è da collegare con la donna che esclama "Beato il grembo che ti portò e le mammelle che tu poppasti!" (Lc 11:27), subito dopo la guarigione dell'indemoniato muto (Lu 11:14-23). Tuttavia, questa rimane solo un'ipotesi, poiché alcuni elementi suggerirebbero che almeno sei nicchie del livello superiore siano dedicate a un solo episodio: l'uomo a torso nudo che si morde il pollice è molto probabilmente lo stesso a cui, dopo l'intercessione di una donna,

viene versato un liquido sulla schiena. Ora, se il personaggio con il nimbo fosse Gesù e se questa fosse una scena di guarigione, sarebbe l'unica volta, nelle raffigurazioni delle colonne, in cui il Cristo operi un miracolo servendosi di un liquido. Tutti i miracoli descritti nei Vangeli accadono o attraverso la parola o attraverso il contatto fisico, quindi senza intermediazioni di alcun genere. Zorzi, che pensa si tratti del lebbroso, nota acutamente che nel racconto evangelico Gesù toccò l'uomo, mentre nella raffigurazione sulla colonna C, il Cristo versa del liquido sulla sua schiena in una specie di sovrapposizione semantica col battesimo, "lavacro salutare al corpo e insieme lavanda spirituale, che gli mondava la lebbra dell'anima, cioè il peccato". Ad avvalorare questa idea concorre la credenza che il battesimo fosse in grado di guarire la lebbra, presente sia in Cirillo di Gerusalemme²³ che in Ambrogio²⁴. La donna sola sarebbe, secondo Zorzi, Gabelentz e Réau, l'adultera (Gv. 8:1-11). Costantini aggiunge che qui sarebbe raffigurato l'episodio di cui parla Luca (Lc 8:1-9), quando si asserisce che la Maddalena era la donna da cui erano usciti sette demoni, idea raccolta successivamente da Polacco, che prende il *titulus* alla lettera. Tuttavia l'adultera è stata tradizionalmente raffigurata come una donna prostrata ai piedi di Gesù, come la vediamo nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo o comunque in posizione di timoroso rispetto come la vediamo negli affreschi di Sant'Angelo in Formis.

Gabelentz pensa che si tratti di un posseduto. La sua idea potrebbe trovare conferma nel personaggio maschile, raffigurato in modo identico all'indemoniato di Gerasa nella scena C.V.1, sia per quanto riguarda la posizione del corpo che per la decorazione fogliacea che esprime lo spirito maligno che abbandona il corpo.

Non è sicura l'identificazione del soggetto che impiega probabilmente una zona intera, ma potrebbe trattarsi della guarigione di un indemoniato, rappresentato prima nel pieno della sua crisi mentre si morde la mano e successivamente al momento di ricevere l'unguento/cura. Il miracolo è dunque accaduto grazie all'intercessione di due donne.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZORZI 1888, p. 286; GABELENTZ 1903, pp. 15-16, 23, 43 e 56; COSTANTINI 1915, pp. 174-175; RÉAU 1957, vol. 3, p. 325; POLACCO 1987, p. 34; WEIGEL 1997, p. 277.

²³ *Contra Iulianum* 7:245 (PG 76, 873-876)

²⁴ *De Mysteriis* 3:16-17 (PL 16, 393-394), Ambrogio tramanda la storia di Naaman il Siro che, affetto di lebbra, si reca in Israele e guarisce dopo essersi immerso per sette volte nel fiume Giordano.

Colonna D

D.I.1

Titulus: *Turba obviat Ih(es)v cv(m) ramis palmarvm : Ih(esu)s lavat pedes : cena domini*

Varianti: *Iesu cum, Iesus lavat, coena* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZATTA 1761, p. 21; PASINI 1888, p. 178; COSTANTINI 1915, p. 236), *coena* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; ZATTA 1761, p. 21; COSTANTINI 1915, p. 236), *His* (Jesus) (DA VILLA URBANI 2015, p. 23)

Traduzione: La folla con rami di palme incontra Gesù : Gesù lava i piedi : la cena del signore

Soggetto iconografico: Giovanni e Giacomo?

Zona o zone che occupa: I

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Nella prima nicchietta è raffigurato il Cristo con il corpo leggermente rivolto a destra, abbigliato di lunga tunica e mantello. Con la mano destra afferra la foglia di palma che porge ai personaggi della nicchietta seguente. Uno è raffigurato in primo piano mentre incede verso il Cristo. La mano destra è mutila ma doveva appoggiarsi alla spalla sinistra. Con due dita della mano destra afferra un oggetto di difficile identificazione, forse un rametto di palma? Alle sue spalle si trova un altro personaggio in piedi, pure lui abbigliato di lunga tunica e mantello. La mano sinistra è mutila e sulla destra ci sono resti, all'altezza della conchiglia, di quello che sembra essere stato un ramo di palma. Sia la veste del Cristo che quella del personaggio in primo piano disegnano delle pieghe centrali a forma di V.

Fonte letteraria per la raffigurazione: (Mt. 20:20-25); Mc. 10:35

Commento critico:

Garrucci, Zorzi, Gabelentz e Costantini, che accolgono quanto suggerisce il *titulus*, credono che i tre personaggi siano degli Ebrei che salutano il Cristo con rami di palme mentre egli fa il suo ingresso a Gerusalemme, nonostante due di loro diano le spalle alla scena dell'ingresso. Potrebbe invece trattarsi dei due discepoli che Gesù invia a Gerusalemme poco prima del suo arrivo per prendere il puledro d'asina (Mt. 21:1, Mc. 11:1, Lc. 19:29), o forse anche una sovrapposizione dei due episodi.

Eppure, dal momento che è il Cristo che porge il ramo di palma ai due personaggi, si potrebbe avanzare l'ipotesi che nelle due nicchiette sia raffigurato l'episodio di Giovanni e Giacomo. Nella versione di Matteo, la madre dei due apostoli, moglie di Zebedeo, chiede a Gesù di far sedere loro al suo fianco nel regno dei cieli. Nella versione di Marco, invece, sono i fratelli stessi ad avanzare la richiesta al Cristo.

Confronti

In una pisside eburnea del Cleveland Museum of Art databile al VI secolo è raffigurato il Cristo seduto sull'asina affiancato da due personaggi che recano delle palme. Anche in una delle placchette d'avorio conservate nel Museo Diocesano di Salerno, databili tra XI e XII secolo, sono raffigurati tre personaggi che porgono dei rami di palma al Cristo. Il senso, rispetto alla colonna D, è dunque invertito poiché non è più il Cristo che offre la palma del martirio a qualcuno. Inoltre i tre personaggi sono integrati nella scena anziché essere di spalle come nel caso della colonna D. Nella placchetta inferiore della copertura eburnea del copertura del evangelionario di Echmiadzin, in Armenia, nella biblioteca del monastero (Ms 229), è raffigurato l'ingresso a Gerusalemme. Dietro, e non davanti, all'asina del Cristo sono visibili due personaggi maschili con lunga tunica che portano due palme.

La scena dei figli di Zebedeo sembra non avere confronti in età paleocristiana, ma in diverse opere d'arte tardoantiche compaiono nella scena dell'Ingresso a Gerusalemme e alla spalle di Gesù due personaggi forse identificabili con i fratelli Giovanni e Giacomo, a cominciare dalla placchetta della Cattedra di Massimiano, dove nell'angolo superiore sinistro due personaggi maschili agitano rami di palma, come anche in un amuleto palestinese in argilla del VI o VII secolo conservato al British Museum (inv. OA.9312). Infine anche nella tavoletta eburnea tardoantica conservata nel Tesoro del Duomo di Milano e databile al V secolo è presente, dietro a Cristo sull'asinella, un personaggio con il ramo di palma. Nella scena dell'Ingresso del *Codex Purpureus Rossanensis*, due discepoli del Cristo camminano alle spalle dell'asina, ma non portano rami, che sono retti invece dalla folla posta davanti all'animale. La scena sembra godere di una sua continuità iconografica anche durante l'era bizantina ma secondo la versione di Matteo dove compare anche la madre dei fratelli. Infatti ritroviamo la scena secondo Matteo nelle miniature di un codice che contiene le Omelie di Gregorio Nazianzeno conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (ms E.49-50 inf., fol. 797) databile al IX secolo, negli affreschi della navata di Sant'Angelo in Formis (1072-1087), ma anche nell'Evangelionario di Ottone III (990-1002) conservato nel Tesoro della cattedrale di Aquisgrana (fol. 58r). Nell'Evangelionario della Biblioteca Nazionale di Francia (ms gr.74 fol. 86v) databile all'XI secolo, la madre dei fratelli è assente.

Il fatto che sia Gesù a porgere il ramo di palma e che tutta l'episodio si svolga alle spalle dell'Ingresso a Gerusalemme avvalorava l'idea che si tratti di una scena indipendente ma immediatamente anteriore, probabilmente quella del promesso martirio e quindi della gloria dei figli di Zebedeo. Gli esempi tardoantichi mostrano una certa somiglianza con la raffigurazione sulla colonna D, in quanto i personaggi che reggono i rami di palma sono spesso due e raffigurati alle spalle del Cristo. L'esempio del IX secolo del manoscritto conservato nella Biblioteca Ambrosiana, dove per la prima volta la scena è raffigurata in modo esplicito, seppur con un'iconografia un po' diversa, dimostra che esisteva già, nel mondo orientale, una certa tradizione iconografica, non molto diffusa a giudicare dai pochi esempi superstiti, nella raffigurazione di questo episodio, che sembra aver avuto un'influenza diretta sull'esempio ottoniano. Non vi è, a mia conoscenza, alcun esempio veneziano medievale di questo soggetto e se l'identificazione della scena è corretta, significa che il *titulus*, che si riferisce ai rami di palma coi i quali la folla riceve il Cristo nel suo ingresso a Gerusalemme, è il frutto dell'incomprensione del soggetto raffigurato.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; GARRUCCI 1880, VI, p. 176; ZORZI 1888, p. 286; VENTURI 1901, I, p. 453; GABELENTZ 1903, pp. 16; COSTANTINI 1915, pp. 235; LUCCHESI PALLI 1942, p. 25; POLACCO 1987, p. 34; WEIGEL 1997, p. 278.

D.I.2

Titulus: *Turba obviam Ih(es)u cum ramis palmarum : Ih(es)us lavat pedes : cena domini*

Varianti: *Iesu cum, Iesus lavat, caena* (COSTANTINI 1915, p. 236), *His* (Iesus) (DA VILLA URBANI 2015, p. 23)

Traduzione: La folla con rami di palme incontra Gesù : Gesù lava i piedi : la cena del signore

Soggetto iconografico: Ingresso a Gerusalemme

Zona o zone che occupa: I

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Un personaggio abbigliato di lunga tunica afferra con la mano destra l'angolo del mantello di cui si vede, tra l'altro, proprio dietro al mignolo, la fibula che doveva servire a chiuderlo. Davanti a lui si trova il Cristo raffigurato sull'asina, la cui testa chiaramente imbrigliata si sovrappone completamente alla colonnina. Manca un frammento della zampa anteriore sinistra dell'animale, che doveva essere raffigurata piegata, nel gesto di avanzare. L'anatomia dell'asina è riprodotta con precisione, come dimostra il livello di dettaglio delle zampe, degli zoccoli e dell'anca. Sopra all'asina siede il Cristo, con entrambe le gambe dal lato dello spettatore, cioè che cavalca all'amazzone. Con la mano destra benedice l'uomo col mantello e con la sinistra tiene, con la mano nascosta sotto il mantello, presso il suo corpo un libro. Nella terza nicchietta è raffigurato frontalmente un apostolo barbato che con la mano destra appoggiata sul petto stringe un rotolo, mentre con la mano sinistra prende con cura un lembo del suo mantello.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 21:1-11; Mc. 11:1-11; Lc. 19:28-40, Gv. 12:12-19;

Commento critico:

Secondo Bisconti l'iconografia dell'Ingresso a Gerusalemme trova la sua più chiara definizione a partire dal IV secolo, quando troviamo la scena raffigurata in numerosi sarcofagi, fra cui quello celeberrimo di Giunio Basso sepolto a Roma nel 359 oggi conservato nei Musei Vaticani¹. L'episodio, così come la sua iconografia, prende le mosse dall'*Adventus* imperiale, ovvero l'ingresso trionfale dell'imperatore nella città al cospetto della folla che lo attende con doni e rami di alloro (vedi per esempio la scena di *Adventus* nei mosaici pavimentali del vestibolo della Villa romana del Casale a Piazza Armerina, databili al IV secolo). L'episodio

¹BISCONTI 2013, pp. 333-335.

evangelico, però, capovolge il significato pagano: Cristo, il re dei re, fa il suo ingresso trionfale su un'umile asinello, come già predetto da Isaia (62:11) e Zaccaria (9:9), e gli vengono offerti non gli allori del trionfo ma i rami delle palme del martirio.

A proposito della raffigurazione sulla colonna D, Zorzi suggerisce che l'apostolo con il rotolo alle spalle del Cristo sull'asina evochi la profezia riportata da Mt. 21:5 "Dite alla figlia di Sion: Ecco il tuo re viene a te, mansueto e montato sopra un'asina, e un asinello, puledro d'asina". Pure Costantini pensa che il personaggio con il rotolo in mano potrebbe essere Zaccaria, che profetizzò l'ingresso di Gesù a Gerusalemme², e nota che il modo di cavalcare di Gesù, a bisdosso, è piuttosto inusuale. Per lo studioso, il particolare dei fanciulli che estendono i rami di palma e mantelli ai piedi dell'asina sulla quale Cristo entra a Gerusalemme, è, come già notato da Weigel, proprio dei Vangeli sinottici, poiché si tratta di un particolare omesso nel Vangelo di Giovanni. Il modo di montare l'asina è associata all'arte orientale, mentre in Occidente Cristo è spesso rappresentato secondo il modo di cavalcare abituale³.

Confronti

Per quanto riguarda l'iconografia della colonna D, esistono plurime testimonianze nell'arte tardoantica del Cristo che cavalca di lato, come per esempio nel dittico eburneo detto delle Cinque Parti conservato al Museo del Duomo di Milano databile al V secolo, nella cattedra di Massimiano del Museo Arcivescovile di Ravenna, nel Tetravangelo di Rabbula, nel *Codex Purpureus Rossanensis* e nella copertura dell'Evangelario di Echmiadzin, conservato nella biblioteca di quel monastero armeno (Ms 229).

Lucchesi Palli constata che la peculiare direzione dell'azione, da destra a sinistra, è inconsueta sia in Occidente che in Oriente ma trova una serie di confronti in opere italiane del XII e XIII secolo, come l'affresco nella chiesa di Sant'Urbano alla Caffarella a Roma, la porta bronzea di Bonnano Pisano a Pisa del 1170-1180 circa e due miniature della seconda metà del XIII secolo, l'Evangelario veronese conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Lat. 39, fol. 19r) e il manoscritto contenente il Vangelo di Nicodemo conservato nella Biblioteca Nacional di Madrid (Cod. 34-42), attribuito a una bottega veneta. Nel caso dell'opera pisana, così come in due esempi tardoantichi ignoti alla studiosa, ovvero due amuleti palestinesi di pellegrinaggio in terracotta l'uno al British Museum e l'altro al Royal Ontario Museum (inv. 986.181.80) databili al VI secolo, la direzione invertita dell'azione potrebbe spiegarsi con l'utilizzazione di stampi per la realizzazione di questi oggetti.

Lucchesi Palli inoltre nota che l'attributo del libro è raro, e trova un confronto soltanto nella scena dell'Ingresso a Gerusalemme raffigurata in uno degli avori conservati nel Museo Diocesano di Salerno databili tra XI e XII secolo. Sebbene l'osservazione della studiosa sia giusta, Cristo sull'asina, raffigurato mentre stringe un rotolo anziché un codice, è una sigla molto comune nell'iconografia bizantina, a partire da esempi tardoantichi come la pisside di avorio del VI secolo conservata nel Cleveland Museum of Art fino agli esempi di icone ortodosse contemporanee. La studiosa nota che la presenza di un solo apostolo nell'Ingresso non è appannaggio esclusivo della colonna D ma è una caratteristica che si riscontra in una serie di raffigurazioni negli affreschi cappadoci delle chiese di El Nazar, Qeledschalr, Qaranleq

² Zaccaria 9:9: "Esulta grandemente, o figlia di Sion, manda grida di gioia, o figlia di Gerusalemme; ecco, il tuo re viene a te; egli è giusto e vittorioso, umile, in groppa a un asino, sopra un puledro, il piccolo dell'asina".

³ RÉAU 1957, vol. II.2, pp. 398-399.

e Çavuş, eppure l'assenza dei bambini che porgono i mantelli sotto gli zoccoli dell'asinella e l'assenza dei consueti anziani alla porta della città fanno affermare a Lucchesi Palli che nella colonna D si verifica un allontanamento dalla tradizione bizantina, senza considerare che potrebbe trattarsi di una scelta dettata da motivi spaziali come nel caso della pisside eburnea di Cleveland o come nell'architrave ligneo proveniente dalla chiesa di Al-Moallaqa del Vecchio Cairo, databile al tardo IV secolo, dove è presente soltanto un uomo adulto che porge il mantello ai piedi dell'asina⁴. Anche nella raffigurazione dell'Ingresso nel Tetravangelo di Rabbula della Biblioteca Medicea Laurenziana (Plut. 1.56, f. 11v) databile al tardo VI secolo, davanti a Cristo, raffigurato però barbato, vi è un uomo adulto che stende il mantello, alle sue spalle, invece, è raffigurato Pietro⁵.

Lucchesi Palli, per sostenere la sua datazione al XIII secolo, insiste sulla mancanza sia delle mura urbiche che del consueto personaggio, a volte un bambino, arrampicato sull'albero nella scena dell'Ingresso, dimostrando di ignorare, per quanto riguarda il secondo, che nella colonna B (B.VI.1) è raffigurato il pubblicano Zaccheo arrampicato sull'albero. I bambini dell'Ingresso e Zaccheo sono elementi di due scene diverse che, a causa della loro somiglianza iconografica e della loro prossimità cronologica nella narrazione evangelica, sono finiti per fondersi. Per quanto riguarda le mura urbiche, esse sono spesso omesse nelle raffigurazioni 'abbreviate' tardoantiche, come dimostrano gli esempi della pisside eburnea di Cleveland, la copertura dell'Evangelario di Echmiadzin, e l'architrave ligneo di Al Moallaqa.

La scena è raffigurata sui mosaici della prima metà del XII secolo della volta Sud della basilica di San Marco, che Demus sospetta ispirati a un Tetravangelo bizantino⁶, dove compaiono alcuni elementi in comune con la raffigurazione sulla colonna D, ovvero il Cristo che cavalca a bisdosso stringendo un rotolo e i personaggi che stendono mantelli – anche se qui si tratta di bambini–. Le stesse caratteristiche sono riscontrabili nella placchetta smaltata della Pala d'Oro della fase corrispondente al dogato di Ordelaaffo Falier (1102-1118).

Le argomentazioni addotte da Lucchesi Palli per una datazione medievale e una provenienza occidentale di questa scena trovano dei seri ostacoli. La scena, nella sua forma 'abbreviata' com'è raffigurata sulla colonna D, con le sole particolarità del Cristo seduto a bisdosso con il rotolo in mano e l'uomo che stende il mantello davanti a lui, si presta a maggiori confronti con l'arte orientale o di ispirazione orientale sia tardoantica che medievale. Dal punto di vista iconografico, quindi, la scena potrebbe appartenere tanto all'arte paleocristiana quanto a quella medievale. Resta insoluto il problema della direzione dell'azione, che non trova alcuna spiegazione nella tecnica esecutiva della colonna.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; GARRUCCI 1880, VI, p. 176; ZORZI 1888, p. 286; GABELENTZ 1903, pp. 16, 44-45 e 55; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, pp. 235; ZACCARINI 1933, p. 128; LUCCHESI PALLI 1942, p. 24-32; RÉAU 1957, vol. II.2, p. 400; POLACCO 1987, p. 34; WEIGEL 1997, p. 278.

⁴KESSLER 1979, cat. 451, p. 502.

⁵BERNABÒ 2008, p. 103

⁶DEMUS 1984, I: *Text*, pp. 107-108.

D.I.3

Titulus: *Turba obviat Ih(es)v cv(m) ramis palmarvm : Ih(esu)s lavat pedes : cena domini*

Varianti: *Iesu cum, Iesus lavat, caena* (COSTANTINI 1915, p. 236), *His* (Iesus) (DA VILLA URBANI 2015, p. 23)

Traduzione: La folla con rami di palme incontra Gesù : Gesù lava i piedi : la cena del signore

Soggetto iconografico: Ultima cena

Zona o zone che occupa: I

Quantità di nicchiette: 4

Descrizione:

Nella prima nicchietta compare il Cristo, abbigliato di lunga tunica e mantello che, chinato, protende entrambe le mani verso un piede di Pietro. Per terra vi è una bacinella a forma di calice decorato con un motivo a petali, in cui è contenuta dell'acqua che in parte cola dalle mani di Cristo. Nella nicchietta seguente Pietro è raffigurato seduto su uno sgabello, di cui possono vedersi una zampa e la traversa, che tende la sua gamba destra, scoperta dalla mano sinistra che scosta la veste, verso il Cristo. Il piede è infatti scolpito sopra la colonnina. La mano destra risulta mutila mentre il sandalo del piede sinistro è ancora riconoscibile. Alle sue spalle è raffigurato il tavolo a forma di *sigma*, sopra al quale sono ancora visibili degli elementi che ricordano delle pagnotte. La parte anteriore del tavolo ha tre aperture decorate da un motivo nastriforme, che ricorda quella del tavolo raffigurato nella scena C.IV.1. Al tavolo sono seduti tre personaggi maschili, due dei quali hanno lo sguardo rivolto verso quello a destra. Alla destra del gruppo un personaggio maschile barbato, dalla lunga tunica e il mantello legato alla vita che scende con due pieghe laterali, si avvicina al tavolo reggendo con la mano sinistra un vassoio dentro al quale vi sono tre oggetti tondeggianti, forse altre pagnotte.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Gv. 13:1-15 (Mt. 26:19-20; Mc. 14:17; Lc. 22:14-18)

Commento critico:

Sebbene tutti e quattro Vangeli riportino l'episodio dell'Ultima Cena, solo quello di Giovanni inserisce il particolare della Lavanda dei piedi. La lavanda era un gesto di cortesia nel mondo antico, eseguita dagli schiavi prima del banchetto. Il senso di questa scena, che chiaramente trascende l'aneddotica, si eleva come simbolo dell'umiltà del ministero del Cristo, e anche come simbolo battesimale per via della presenza dell'acqua che simboleggia il battesimo degli apostoli⁷. Pietro, che inizialmente esprime il suo sgomento per l'umile gesto del Cristo, non si accontenta della Lavanda dei piedi e gli chiede di lavargli anche la testa e le mani. Giovanni non omette il particolare del panno che il Cristo si cinse alla vita per asciugare i piedi dei discepoli (Gv. 13:4). Questi due elementi del racconto, la richiesta di Pietro e il panno, saranno palesati per primo nell'iconografia orientale, in cui vedremo Pietro appoggiare la mano o comunque indicare la sua testa, e Cristo raffigurato con il panno stretto alla vita.

⁷SCHILLER 1971, II, pp. 41-42.

Weigand sostiene che la rappresentazione dell'Ultima Cena col Cristo e due apostoli seduti e un apostolo in piedi non sia tardoantica.

Confronti

Gertrud Schiller individua tre tipologie altomedievali della Lavanda dei piedi⁸. La prima, che chiama ellenistica, è rintracciabile in una serie di sarcofagi del gruppo della Passione della seconda metà del IV secolo (sarcofago del Museo della Romanità di Nîmes, sarcofago del Musée de l'Arles Antique, sarcofago di Pio II nelle Grotte Vaticane e un sarcofago conservato nei Musei Vaticani), dove il Cristo è raffigurato in piedi davanti a Pietro, colto un attimo prima dell'azione, privo del tipico panno avvolto alla vita, mentre Pietro alza una delle gambe e mostra il palmo di una delle mani in un gesto di riverenza. Entrambi i personaggi sono tunicati. Schiller, pur accettando la datazione duecentesca delle colonne del ciborio, mette a confronto la scena sulla colonna D con questo gruppo più antico di opere con l'Ultima Cena, in quanto costituisce l'esempio più vicino. Il secondo gruppo, del quale la miniatura del *Codex Purpureus Rossanensis* (fol. 3r) costituisce il caso più antico, vede il Cristo in azione, chinato verso i piedi di Pietro, con il panno cinto alla vita, mentre l'apostolo, che ha entrambi i piedi dentro la bacinella, protende le braccia per fermare Gesù. Alla stessa tipologia appartiene l'illustrazione dell'episodio dell'Evangelario detto di Agostino conservato al Corpus Christi College di Cambridge ma realizzato in Italia intorno al 600 ca (fol. 125r). Il terzo gruppo individuato da Schiller è quello esemplificato dal Salterio Chludov al Museo Pushkin di Mosca, un manoscritto bizantino della seconda metà del IX secolo, in cui Cristo è a destra di Pietro, che, probabilmente per la prima volta, compare toccandosi la testa e con l'altra regge un lembo del suo mantello. Quest'ultima tipologia corrisponde perfettamente a quella dei mosaici del XII secolo sia del presbiterio del Duomo di Monreale che quelli della volta Sud della Basilica di San Marco, dove è raffigurata la lavanda dei piedi come scena parallela – ma separata – dall'Ultima Cena. Secondo Demus l'iconografia dei mosaici della volta sud, che data alla prima metà del XII secolo, avrebbe tratto ispirazione da un manoscritto bizantino della seconda metà dell'XI o degli inizi del XII secolo⁹.

Una delle raffigurazioni più antiche dell'Ultima Cena di cui abbiamo testimonianza è quella dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna dell'inizio del VI secolo, dove gli apostoli sono sdraiati all'antica intorno a un tavolo a sigma, sopra al quale compare soltanto un vassoio con due pesci. Una simile raffigurazione, ma in modo abbreviato, cioè con soltanto tre apostoli, è costituita dal riquadro con l'Ultima Cena della legatura eburnea del Evangelario delle Cinque Parti del Tesoro del Duomo di Milano. In entrambi i casi Cristo è raffigurato a sinistra e Giuda non è connotato in alcun modo.

Haseloff ha portato a confronto la miniatura del *Codex Purpureus Rossanensis* del VI secolo (fol. 3r) con la scena raffigurata sulla colonna del ciborio. Nella miniatura, come sulla colonna, la bacinella dalla quale Cristo attinge l'acqua per lavare i piedi è a forma di calice. Sulla colonna D, come in tutte le altre scene di banchetto raffigurate sulle quattro colonne del ciborio, i personaggi si appoggiano sul gomito sinistro secondo un'usanza antica riscontrabile nelle scene di banchetto¹⁰.

⁸ SCHILLER 1971, II, pp. 43-44.

⁹ DEMUS 1984, I: *Text*, pp. 106-108.

¹⁰ Cfr. RÉAU 1957, II.2, pp. 412-413.

La mensa a sigma è di nuovo presente in una placchetta di smalto della Pala d'Oro, riconducibile alla prima fase corrispondente al dogato di Ordelafo Falier (1102-1118), finita probabilmente entro il 1105. Sulla placchetta ci sono già tutti gli elementi ricorrenti dell'iconografia bizantina: il Cristo seduto a sinistra e Pietro sul lato opposto, Giovanni appoggiato sul suo petto, Giuda che allunga la mano verso il vassoio che contiene un pesce e il calice eucaristico sul tavolo¹¹. Nessuno di questi elementi è raffigurato nella scena della colonna D.

L'altra raffigurazione dell'Ultima Cena presente a San Marco, quella dei mosaici della volta Sud databile alla prima metà del XII secolo¹², riflette la stessa iconografia mediobizantina dello smalto della Pala d'Oro, con l'eccezione del tavolo che è diventato rettangolare, in linea con le raffigurazioni coeve italiane.

Lucchesi Palli, dal canto suo, ritiene che la posizione seduta dei commensali denoti un'esecuzione medievale, senza considerare che nella scena della Cena a casa di Simone il fariseo (C.IV.1) il Cristo a tavola è chiaramente raffigurato disteso sul lato. Secondo Gabelentz i personaggi sono seduti e non sdraiati perché l'artista non aveva spazio per raffigurarli distesi. Lo stesso motivo potrebbe giustificare la versione ridotta della cena, dove compaiono soltanto due apostoli e non i consueti dodici – come peraltro vediamo nella placchetta d'avorio milanese della seconda metà del V secolo conservata al Museo del Duomo di Milano, dove pure manca il calice sul tavolo¹³ –, a differenza di quanto pensa Lucchelli Palli, che attribuisce questo fatto alla realizzazione in ambito occidentale, presentando il confronto con la miniatura dell'Evangelario carolingio di San Medardo di Soissons (ms. Lat. 8850), databile a prima dell'814, e col folio 90v del Graduale Add. 16950 conservato nella British Library di Londra.

Spesso, secondo una consuetudine risalente all'Antichità, quando la tavola è a *sigma*, Gesù è raffigurato sul lato sinistro, che era il posto d'onore. Lo vediamo in questa posizione nel *Codex Rossanensis* e nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo, dove peraltro, come nota Lucchesi Palli, Giuda compare dal lato opposto della tavola¹⁴. Sembra perciò probabile che il personaggio raffigurato a sinistra nell'Ultima Cena della colonna D sia proprio Cristo: infatti il personaggio centrale ha la barba, quello a sinistra fa un gesto allocutorio, e quello a destra è più piccolo, forse per evidenziare la presenza di Giuda. Per Lucchesi Palli l'esempio più calzante per il tavolo sarebbe una miniatura del libro di preghiere tedesco di Elisabetta d'Ungheria (1207-1231) conservato nel Museo di Cividale del Friuli (ms 137, fol. 20v), dove però, sebbene sia ancora presente la forma a sigma, l'intera scena ha dei caratteri tipicamente occidentali, come Giuda seduto sul lato frontale del tavolo, isolato dagli altri apostoli, e Giovanni addormentato appoggiato sul petto del Cristo in posizione centrale. Inoltre, se nell'iconografia mediobizantina è frequente l'identificazione di Giuda come l'unico apostolo che allunga la mano verso il vassoio al centro della tavola, in Occidente, come dimostra la miniatura posta a confronto da Lucchesi Palli, è il Cristo che dimostra chi è il traditore offrendogli un boccone di cibo¹⁵. Sul tavolo raffigurato nella miniatura di Cividale è raffigurato il calice, un elemento iconografico ricorrente durante il Medioevo che richiama il sacrificio di Cristo e quindi l'Eucarestia.

¹¹ Cfr. VOLBACH 1994, cat 56 p. 29.

¹² DEMUS 1984, I: *Text*, pp. 94-108.

¹³ SCHILLER 1971, II, p. 31.

¹⁴ RÉAU 1957, vol. II.2, p. 411.

¹⁵ SCHILLER 1971, II, p. 34.

Nonostante la versione ridotta della raffigurazione sulla colonna D e la posizione apparentemente eretta dei commensali a tavola, la presenza del tavolo a sigma, tipicamente bizantino, e l'assenza di alcuni elementi standard dell'iconografia medievale matura, come Giovanni addormentato sul Cristo, il calice sul tavolo e Giuda che allunga la mano – tutti elementi riscontrabili nel mosaico di San Marco e sulla placchetta della Pala d'Oro – suggeriscono una vicinanza agli esempi tardoantichi come quello di Rossano, di Sant'Apollinare Nuovo e dell'avorio del Tesoro del Duomo di Milano.

Anche per la Lavanda dei piedi, il fatto stesso che non costituisca una scena a sé, l'assenza del panno avvolto intorno alla vita del Cristo, raffigurato in piedi, e il gesto di Pietro che non si porta la mano alla testa come lo vediamo nei mosaici di San Marco, avvicinano la raffigurazione della colonna, come già capito da Schiller, agli esempi più antichi.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 104; GARRUCCI 1880, VI, p. 176; ZORZI 1888, p. 286; HASELOFF 1898, p. 100; GABELENTZ 1903, pp. 16 e 45; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, pp. 235-236; LOOMIS 1927, p. 76 nota 4; ZACCARINI 1933, p. 128; WEIGAND 1940, p. 444; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 32-43; RÉAU 1957, vol. II.2, p. 408; SCHILLER 1971, II, p. 43; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, pp. 278-279.

D.II.1

Titulus: *ap(osto)li dormiu(n)t : Chr(istu)s orat : Iudas p(rae)cio recepto prodit Ih(esu)m osculo :*

Varianti: *Cristus, Iesum* (COSTANTINI 1915, p. 236), *praetio* (STRINGA 1604, p. 26)

Traduzione: Gli apostoli dormono : Cristo prega : Giuda ricevuto il pagamento tradisce Gesù con un bacio

Soggetto iconografico: Agonia di Gesù

Zona o zone che occupa: II

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Il Cristo è in piedi, rivolto a destra con la mano destra protesa in gesto benedicente. La mano sinistra stringe un lembo di mantello che va a formare un caratteristico piegone a U all'altezza della gamba destra. Davanti a lui, nella seconda nicchietta, tre apostoli, probabilmente Pietro, Giacomo e Giovanni, i figli di Zebedeo, sono raffigurati addormentati. I tre sono barbati e indossano una lunga tunica e mantello. L'apostolo più in basso poggia la sua mano destra sul ginocchio sinistro e la testa sulla mano sinistra. Il secondo, raffigurato di tre quarti leggermente rialzato su una roccia, poggia la testa sulla mano destra e la mano sinistra sul ginocchio sinistro. Il mantello è parzialmente attorcigliato alla vita. Infine, il personaggio più in alto appoggia la testa sul dorso della mano sinistra, a sua volta appoggiata sulla spalla destra. La mano destra posa invece sul ginocchio destro. Nell'ultima nicchietta vediamo il Cristo sul Monte degli Ulivi, simboleggiato dal piccolo ulivo raffigurato nella parte

bassa, riconoscibile dal caratteristico fusto contorto. Sopra ancora è suggerito un frammento di roccia sopra al quale è raffigurato il Cristo in ginocchio, totalmente coperto dal mantello a eccezione della testa e del piede sinistro che spunta in basso. Ciononostante è possibile percepire il braccio sinistro piegato sotto il mantello in segno di preghiera. Rimangono nella parte superiore della nicchietta i resti di qualche elemento non più riconoscibile.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 26:36-40; Mc. 14:32-37; (Lc. 22:41-45)

Commento critico:

I Vangeli sinottici tramandano che dopo l'Ultima Cena il Cristo si recò al Monte degli Ulivi, un giardino alle porte di Gerusalemme, a pregare, consapevole del suo tragico destino. La presenza di soli tre apostoli potrebbe spiegarsi, come già notato da Lucchesi Palli, con la versione dell'episodio secondo Matteo e Marco, dove viene esplicitamente detto che il Cristo si allontanò a pregare solo con Pietro e i figli di Zebedeo, e dove manca l'Angelo, che invece farà la sua irruzione nella versione di Luca. Un altro indizio a favore della versione di Matteo è costituito dal fatto che il Cristo è raffigurato con il viso a terra, come esplicitato dall'evangelista (26:39).

Confronti

Lucchesi Palli capisce che il Cristo in piedi è, come tramandato dai Vangeli, in atto di svegliare i tre apostoli o di parlare con Pietro. È così rappresentato nella Pala d'Oro del Duomo di Aquisgrana del primo quarto del XII secolo, dove Pietro, a differenza degli apostoli della colonna D, è palesemente sveglio, come dimostrano gli occhi aperti e la mano destra gesticolante. Gli apostoli profondamente addormentati li ritroviamo nella miniatura bizantina del fol. 96r del manoscritto greco 74 conservato nella Biblioteca Nazionale di Francia databile al XII secolo. Infatti, come ammette la stessa studiosa, questo *folio* costituisce il confronto più stringente dal punto di vista iconografico, insieme alla scena raffigurata in uno dei riquadri del fol. 125r dell'Evangelario di Cambridge databile al VI secolo, dove pure compaiono gli apostoli nel numero di tre. Eppure Lucchesi Palli trova che il confronto più stringente, per quanto riguarda la composizione, sia con il rilievo sull'ambone annesso al pontile del Duomo di Modena dell'inizio del XIII secolo, dove il Cristo compare al cospetto di due apostoli sovrapposti ancora addormentati, con la testa poggiante su una mano.

Come nota Haseloff, nel *Codex Purpureus Rossanensis* (fol. 4v) la scena è sdoppiata in due momenti: Cristo prega in solitudine nella parte destra del foglio e Cristo sveglia gli apostoli sulla parte sinistra, secondo uno schema analogo a quello della miniatura di Cambridge. A Sant'Apollinare Nuovo, invece, la composizione è diversa, e ciò è forse anche dovuto al fatto che a Ravenna si è scelto di raffigurare il momento in cui gli undici apostoli sono svegli e il Cristo parla con loro. Secondo Haseloff è stato proprio il *Codex Purpureus* a introdurre lo sdoppiamento. Nei mosaici del primo quarto del Duecento del braccio ovest della basilica di San Marco¹⁶ il Cristo è raffigurato cinque volte nella stessa scena, tre volte pregando e due esortando i discepoli a restare svegli. Sono inoltre raffigurati tutti gli apostoli che sfoggiano una ricca varietà di pose¹⁷; solo Pietro è sveglio. La presenza dell'angelo conferma che si tratta

¹⁶ DEMUS 1984, II: *Text*, pp. 19-20.

¹⁷ Le pose sarebbero imparentate con quelle della pittura della tarda arte comnena. DEMUS 1984, II: *Text*, p. 7.

della versione dell'episodio secondo Luca.

La raffigurazione del Cristo prostrato e poi in orazione al cospetto di tre apostoli è piuttosto rara nel Medioevo, ma esiste almeno un esempio, oltre a quello del manoscritto 74, costituito dai mosaici del Katholikon della Nea Moni a Chios databili tra 1040 e 1060. I tre apostoli e il Cristo, invece, li troviamo raffigurati per esempio in una pagina miniata di un salterio proveniente da Sant'Albans in Inghilterra, conservato nella Biblioteca del Duomo di Hildesheim (ms St. Godehard 1 fol. 20v), e in una miniatura di un salterio conservato nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, proveniente da Oxford (Clm.835 fol. 25r) del 1210 circa.

L'autore della colonna D ha scelto di raffigurare la scena dell'Agonia di Gesù nell'orto secondo la versione di Matteo o di Marco, una versione che aveva il vantaggio di offrire un racconto abbreviato, in quanto non era necessario raffigurare gli undici apostoli né l'angelo. Il Cristo prostrato a terra e che parla ai tre discepoli addormentati sono due elementi che troviamo contemporaneamente soltanto nell'Evangelario di Cambridge, nel *Codex Purpureus Rossanensis* e nel manoscritto mediobizantino 74 della Biblioteca Nazionale di Francia. La presenza dei soli tre apostoli ha invece una sua tradizione in Occidente, come dimostrano le pagine miniate di ambito nordeuropeo e la raffigurazione sulla Pala d'oro di Aquisgrana. Nei mosaici veneziani, invece, si è optato per la versione estesa dell'episodio secondo Luca.

Sebbene questi confronti dimostrino una chiara parentela con i moduli iconografici bizantini di ascendenza tardoantica, non sono sufficienti a provare una realizzazione precoce, poiché sia il Cristo prostrato che i tre apostoli sono riscontrabili, seppur separatamente, anche in numerosi esempi occidentali.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, p. 176; ZORZI 1888, p. 286; HASELOFF 1898, p. 106; GABELENTZ 1903, pp. 17, 23, 45-46 e 56; COSTANTINI 1915, p. 236; ZACCARINI 1933, p. 128; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 43-48; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, p. 279.

D.II.2

Titulus: *ap(osto)li dormiu(n)t : Chr(istu)s orat : Iudas p(rae)cio recepto prodit Ih(esu)m osculo :*

Varianti: *Cristus* (COSTANTINI 1915, p. 236), *Iesum* (PASINI 1888, p. 178; COSTANTINI 1915, p. 236), *praetio* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 105), *pretio* (ZATTA 1761, p. 21)

Traduzione: Gli apostoli dormono : il Cristo prega : Giuda ricevuto il pagamento tradisce Gesù con un bacio

Soggetto iconografico: Tradimento di Giuda

Zona o zone che occupa: II

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Giuda è raffigurato in piedi, barbato, in una posizione un po' china. Indossa una lunga tunica, un lungo mantello e i sandali. Ha le mani nascoste sotto il mantello ma protese verso il sacerdote che porge con la mano destra, sovrapposta alla colonnina, i denari. L'uomo è seduto su uno sgabello o un panchetto, che ha un cuscino di cui si vede il lato destro. Pure questo personaggio ha la barba, e indossa una lunga tunica e un mantello attorcigliato alla vita. Il movimento verso destra è espresso dalla posizione delle gambe, quella destra fermamente appoggiata su un basso scalino e quella sinistra che pare essere colta nell'atto di spostarsi. Con la mano destra, più precisamente con le dita medio e anulare, afferra la borsa da dove son stati estratti i denari. Alle sue spalle, nell'ultima nicchietta, due personaggi maschili osservano la scena (altri due sacerdoti?). Il primo, barbato, abbigliato di lunga tunica, mantello e sandali, è seduto. Con la mano destra, molto consunta, punta in basso e con la sinistra stringe un pezzo di stoffa. Dietro di lui, in piedi, un personaggio maschile più piccolo fa capolino sulla sua testa. Il braccio destro di quest'ultimo personaggio risulta mutilo.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 26:14-16; Mc. 14:10-11; (Lc. 22:3-5)

Commento critico:

Nella versione di Matteo si tramanda che Giuda si recò presso i sacerdoti per domandare loro quanto gli avrebbero offerto per la consegna di Gesù, ottenendo dalla trattativa i trenta denari. Marco omette il particolare della quantità dei denari e Luca inserisce il particolare di Satana che si impossessò di Giuda e che lo indusse a recarsi dai sacerdoti. Sulla colonna D quindi, sembra essere raffigurata la versione secondo Matteo o Marco poiché non vi è alcuna traccia del diavolo.

È interessante notare, ad ogni modo, la particolare attenzione e spazio dedicati all'interno del ciclo della Passione della colonna D alla storia di Giuda rappresentata in tutte le sue fasi: Giuda che riceve i denari, il bacio, Giuda che restituisce i denari e infine il suicidio, quando, nella maggior parte delle opere d'arte in cui compare il personaggio, si è scelto uno o due di questi momenti per rappresentare il tutto.

Confronti

Secondo Lucchesi Palli i confronti più calzanti sono quelli con l'Evangelario di Bernward del Duomo di Hildesheim (fol. 118r) del 1020 circa, il sacramentario del vescovo Warmondo dell'anno 1000 circa (Ivrea, Biblioteca Capitolare, cod. CXXXVI) e il rilievo del pontile del Duomo di Modena del 1184 circa o poco dopo. Ma la scena è raffigurata anche in una serie di manoscritti bizantini realizzati intorno realizzati tra IX e XI secolo, dove vediamo Giuda al cospetto di uno o due sacerdoti ricevere la borsa con i denari di argento. Quello più antico è l'esempio del Salterio Chludov (ms gr.129 fol. 40v) del Museo Storico Statale di Mosca, del IX secolo, dove Giuda, riconoscibile dall'iscrizione, compare circondato dagli Ebrei. Mentre in un altro manoscritto bizantino della fine dell'X secolo, conservato nella British Library di Londra, la scena si presenta con un solo sacerdote che porge la borsa con i denari (Add.40731 fol. 68r). In altri due manoscritti bizantini, l'uno conservato nella Biblioteca Nazionale di Francia (ms grec. 74 fol. 52v e 196v), l'altro nella British Library di Londra (Add.19352 fol. 50r), vediamo il traditore davanti ai due sacerdoti mentre afferra il sacco con le monete. Vediamo ancora Giuda davanti a tre sacerdoti in un manoscritto bizantino della Biblioteca Apostolica Vaticana (gr.1927 fol. 60r). La scena è raffigurata anche nel manoscritto bizantino

conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Plut. VI.23 fol. 53v) dell'XI secolo.

Gli esempi medievali menzionati da Lucchesi Palli, cui si potrebbe aggiungere la raffigurazione della scena sul fregio ovest dell'abbazia linguadocana di Saint-Gilles du Gard databile al 1170-1180, e il fregio di Notre Dame-des-Pommiers a Beaucaire, eseguito poco dopo quello di Saint-Gilles nel 1180 circa, tutte opere cioè del XII secolo come le altre opere da lei poste a confronto, che conservano una coerenza sia iconografica che stilistica che dimostra una datazione e una provenienza omogenea. Tuttavia questi esempi, che, come abbiamo visto, trovano un corrispettivo anche nella miniatura bizantina, si allontanano dalla scena della colonna D per quel che riguarda i particolari 'antiquari', a partire dalla *mappula* – quella specie di fazzoletto stretto dai due sacerdoti che già ritroviamo in alcune sculture antiche –, dalle mani velate di Giuda e dall'abbigliamento dei sacerdoti, che nella colonna si presenta del tutto in linea con l'abbigliamento romano antico, a differenza degli esempi medievali occidentali dove in tutti i casi i sacerdoti sono raffigurati con vistosi copricapo che connotano il loro essere ebrei.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, p. 176; ZORZI 1888, p. 286; GABELENTZ 1903, pp. 16-17 e 46; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 236; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 48-51; RÉAU 1957, vol. II.2, p. 416; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, p. 279.

D.II.3

Titulus: *ap(osto)li dormiu(n)t : Chr(istu)s orat : Iudas p(rae)cio recepto prodit Ih(esu)m osculo*
:

Varianti: *Cristus, Iesum* (COSTANTINI 1915, p. 236)

Traduzione: Gli apostoli dormono : Cristo prega : Giuda ricevuto il pagamento tradisce Gesù con un bacio

Soggetto iconografico: Bacio di Giuda

Zona o zone che occupa: II

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Nella prima nicchietta sono raffigurati due personaggi maschili di diverse proporzioni. Quello in primo piano, più piccolo (e che Lucchesi Palli interpreta come un bambino), è abbigliato con una corta tunica e alti calzari. La sua testa e la sua gamba destra sono perduti (rimane infatti un frammento di piede attaccato alla base) ma la sua posizione tesa in avanti è ancora riconoscibile. Con la mano sinistra appoggiata sulla colonnina, il cui palmo è rivolto verso lo spettatore, segnala la scena davanti a sé. Con la destra invece, stringe un oggetto non facilmente identificabile a forma di campana, secondo Garrucci e Zorzi una lanterna. Dietro di lui vi è uno sgherro, vestito da corta tunica e alti calzari, che sembra avere una mazza

appoggiata sulla spalla destra. Il suo mantello svolazzante e le incisioni un po' oblique della parte inferiore della veste, danno conto della concitazione della scena. Le braccia sembrano afferrare un bastone. Nella seconda nicchietta un altro sgherro dal mantello svolazzante, tunica corta e anassidri, prende con la mano sinistra il mantello del Cristo raffigurato davanti a lui. Nell'ultima nicchietta sono raffigurati il Cristo e Giuda, quest'ultimo barbato, con l'orecchio in vista, abbigliato con sandali, lunga tunica e mantello. I due si stringono e avvicinano le loro teste. La mano sinistra di Giuda si posa sul braccio del Cristo, mentre la mano destra del Cristo si posa sotto il gomito di Giuda.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 26:47-49; Mc. 14:43-46; (Lc. 22:47-48)

Commento critico:

La scena raffigurata sulla colonna D sembra essere ispirata ai Vangeli di Matteo o di Marco, in cui si dice esplicitamente che la folla che accompagnò Giuda era munita di spade e bastoni, mentre Luca omette il particolare. Vediamo infatti che uno degli sgherri alle spalle di Gesù stringe a sé un bastone.

Confronti

La scena del bacio di Giuda compare già in alcuni sarcofagi del V secolo, come quello conservato a Verona, nella chiesa di San Giovanni in Valle, dove i due personaggi sono raffigurati di profilo, come li vediamo nella miniatura dell'Evangelario del Corpus Christi College di Cambridge (ms. 286) e analogamente alla colonna D. Nel VI secolo la scena è raffigurata nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo, dove Giuda, però, compare a sinistra e il Cristo, invece, in posizione frontale¹⁸. Tuttavia è analogo il gesto dello sgherro alle spalle del traditore che, allungando un braccio, stringe con la mano sinistra un lembo della veste del Cristo mentre afferra una spada con la destra. Si tratta di un particolare iconografico, quello dello sgherro che prende un lembo della veste o la mano di Gesù, che sopravviverà alla prova dei tempi, dal momento che lo troviamo ancora in altre opere di influenza bizantina come i mosaici del presbiterio del Duomo di Monreale della seconda metà del XII secolo o in quella della volta Ovest della Basilica di San Marco, della prima metà del XII secolo. Il bacio è stato raffigurato anche in una miniatura del Tetravangelo di Rabbula (Plut. 1.56, fol. 12a) conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana, realizzato in Siria e databile al tardo VI secolo. Qui, come sulla colonna D, Giuda è raffigurato a destra mentre appoggia la sua testa sul petto di Cristo, senza baciarlo¹⁹. In secondo piano sono raffigurati due sgherri, l'uno con una fiaccola e l'altro con un bastone appoggiato sulla spalla.

Per Lucchesi Palli l'Evangelario di Matilde di Canossa della fine del XI secolo conservato nella Pierpont Morgan Library di New York (M.492 fol. 100v) costituisce un termine di paragone valido per il fatto che la scena del tradimento e quella di Pietro e Malco si trovano separate, anche se l'iconografia è piuttosto diversa, non solo a causa del fatto che Giuda non bacia Cristo e la scena si svolge al cospetto di una nutrita folla, ma anche a causa del fatto che il Cristo regge due rotoli spiegati in mano. La studiosa, inoltre, afferma che la composizione non centrale sia una caratteristica dell'arte italiana dell'XI, XII e XIII secolo, portando come

¹⁸ Cfr. SCHILLER 1971, II, p. 53.

¹⁹ Cfr. BERNABÒ 2008, p. 104.

esempi la porta lignea del Duomo di Spalato eseguite – come si crede – dall’artista Andrjia Buvina nel 1214 (ma si tratta solo del pittore che l’ha policromata) e il pulpito di Guglielmo nella cattedrale di Cagliari del 1158-1161 proveniente dal Duomo di Pisa. La posizione delle braccia di Giuda e del Cristo è, per Lucchesi Palli, tipicamente medievale nonostante l’esempio della miniatura dell’Evangelionario di Cambridge databile al VI o VII secolo, pur ammettendo che nel mondo bizantino la cifra iconografica è presente, come dimostra il suo stesso confronto con una pagina miniata del Tetravangelo bizantino conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Plut. VI.23 fol. 55) dell’XI o XII secolo. Per il presunto bambino trova un parallelo negli affreschi di Balleq Kilise in Cappadocia, un confronto che non è possibile confermare dal momento che la chiesa è stata scialbata nel 1956²⁰. La studiosa trova infine quel che reputa un buon confronto nel rilievo del pontile della cattedrale di Modena del tardo XII secolo. Nei mosaici dell’ultimo quarto del XII secolo di San Marco la scena è combinata con quella di Pietro che taglia l’orecchio a Malco (vedi D.III.1) con il Cristo perfettamente frontale che, davanti alla folla, osserva lo spettatore del mosaico mentre Giuda bacia la sua guancia destra. La stessa composizione sarà ancora presente nella scena raffigurata nel crocifisso del Museo Civico di San Gimignano della metà del XIII secolo attribuita a Coppo di Marcovaldo.

Nelle raffigurazioni più antiche della scena, come quella del lato destro del sarcofago veronese e nell’Evangelionario del Corpus Christi College di Cambridge i due personaggi sono raffigurati di profilo con il braccio di uno sovrapposto a quello dell’altro, in modo analogo alla colonna D. A partire dalla scena raffigurata nei mosaici teodoriciani di Sant’Apollinare Nuovo, o nella miniatura del Tetravangelo di Rabbula, si diffonde una variante iconografica, decisamente più duratura, sia in Oriente che in Occidente, che è quella del Cristo raffigurato frontale e di Giuda che bacia lateralmente la sua guancia destra o sinistra. Questa sarà la modalità adottata sia nel rilievo del pontile del Duomo di Modena sia nei mosaici di San Marco, dove peraltro Cristo stinge un rotolo tra le mani. Sembra quindi che i confronti più stringenti siano quelli tardoantichi.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, p. 176; ZORZI 1888, p. 286; GABELENTZ 1903, pp. 17 e 46; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 236; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 51-58; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, p. 279.

D.III.1

Titulus: *apmputat aure(m) : ducunt Ih(su)m captum : sciñdit vestem : ancilla Petr(us) :*

Varianti: *apmputaure* (ZORZI 1888, p. 286), *amputat aurem Petrus* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, ZATTA 1761, p. 21; p. 105; GABELENTZ 1903, p. 17, COSTANTINI 1915, p. 236), *Iesum* (STRINGA 1604, p. 26; PASINI 1888, p. 178; COSTANTINI 1915, p. 236), *A{p}mputat* (DA VILLA URBANI 2015, p. 23), *vestimenta* (MESCHINELLO 1753-1754,

²⁰ JOLIVET-LÉVY 2015, I, p. 258.

p. 105; ZATTA 1761, p. 21), *ancilla ad Petrum* (STRINGA 1604, p. 26; PASINI 1888, p. 178)

Traduzione: [Pietro] taglia l'orecchio [a Malco] : Preso Gesù lo conducono [da Caifa] : [Caifa] si lacera le vesti : La serva e Pietro

Soggetto iconografico: Pietro taglia l'orecchio a Malco

Zona o zone che occupa: III

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Nella prima nicchietta vediamo Pietro raffigurato in piedi in un classico contrapposto, vestito di lunga tunica e mantello. Un lembo di questo mantello svolazza sotto il gomito sinistro sovrapponendosi alla colonnina. Il braccio destro innalzato sopra la testa stringe il coltello, mentre la mano sinistra prende con violenza i capelli del personaggio raffigurato nella nicchietta seguente. Purtroppo il volto di Pietro è consumato al punto di aver perso le caratteristiche somatiche. Successivamente è raffigurata la vittima di Pietro, vestito di corta tunica e calzari alti. La testa rivolta indietro, il braccio sinistro proteso in avanti, mentre la mano destra risulta mutila. Dietro a lui fa capolino il busto di un altro personaggio maschile, dai folti ricci e tunica che guarda la scena. Gabelentz associa la concitazione del gesto di Pietro con il gesto di Gesù nella Cacciata dei mercanti dal Tempio (vedi B.V.I) secondo lui realizzata dallo stesso scultore.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 26:51-52; Mc. 14:47; Lc. 22:50-51; Gv. 18:10-11

Commento critico:

L'episodio, tramandato dai quattro Vangeli con leggere varianti, narra che nel momento della Cattura del Cristo uno dei discepoli si affrettò a sfoderare la spada e tagliare l'orecchio a uno degli sgherri. Il detto 'chi di spada ferisce, di spada perisce' è tratto dall'ammonimento di Cristo rivolto al suo discepolo per il suo gesto inconsulto che culmina, secondo l'evangelista Luca, con Cristo che guarì immediatamente il ferito. Nei Vangeli sinottici non viene menzionata l'identità dei personaggi, che è invece rivelata da Giovanni, il quale ci informa che il discepolo di Cristo altro non è che Pietro e che il servo si chiamava Malco.

Confronti

Nell'Evangelario del Corpus Christi College di Cambridge (ms. 286 fol. 125r) la scena, che è raffigurata separatamente dal Bacio di Giuda, mostra Pietro che impugna in alto una vistosa spada. La divisione dei due episodi, ancora presente in una placchetta eburnea bizantina del 900 circa conservata a Londra, tenderà a scomparire in favore di una scena unica. Infatti nell'arte mediobizantina questa scena è unita al Bacio di Giuda (nel caso della miniatura di Cambridge è combinata alla Cattura) e lo sarà anche in seguito, come dimostrano l'Evangelario bizantino della Biblioteca Nazionale di Francia (gr. 74 fol. 55r) dell'XI-XII secolo, gli affreschi di Sant'Angelo in Formis, i mosaici dell'ultimo quarto del XII secolo della volta Ovest di San Marco e i mosaici del presbiterio della cattedrale di Monreale. La fusione delle due scene trova un precedente nei mosaici di sant'Apollinare Nuovo, dove nella scena del Bacio di Giuda, alle spalle di Cristo vediamo Pietro colto nell'atto di sguainare la spada, pronto a tagliare l'orecchio a Malco. In tutti gli esempi orientali, a differenza di quelli

occidentali, l'arma designata per l'amputazione dell'orecchio è un coltello e non una spada.

Lucchesi Palli fa il confronto con la pagina miniata di un codice veronese del XIII secolo (Cod. Lat. 39, fol. 63), dove però Pietro impugna una spada e non un coltello, e dove la scena è fusa con il Bacio di Giuda. Eppure, la studiosa ritiene tipicamente occidentale la raffigurazione separata dei due episodi.

Una particolarità della raffigurazione sulla colonna D è che Pietro impugna l'arma con veemenza con il braccio piegato al di sopra della sua testa. Si tratta di un gesto che è confrontabile soltanto con quello del Pietro della miniatura di Cambridge o con personaggi di scene di combattimento antiche, come quella del guerriero barbarico in alto del sarcofago Ludovisi del III secolo, Roma, Palazzo Altemps, poiché, nel corso del tempo, la raffigurazione dell'aggressione di Pietro diventerà meno concitata. Infatti, nella scena sui mosaici di San Marco come in buona parte delle raffigurazioni bizantine e occidentali, Pietro è alle spalle di Malco e quasi di sottocchi affetta l'orecchio di Malco. Al di là delle particolarità iconografiche, la raffigurazione della scena separatamente da qualunque altra come il Bacio di Giuda o la Cattura, fanno pensare a una realizzazione in un periodo in cui l'iconografia del taglio dell'orecchio di Malco era ancora in fase di gestazione e assestamento.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, p. 176; ZORZI 1888, pp. 286-287; GABELENTZ 1903, pp. 17, 24 e 46-47; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 236; ZACCARINI 1933, pp. 128-130; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 51-58; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, p. 280.

D.III.2

Titulus: *apmputat aure(m) : ducunt Ih(su)m captum : sciñdit vestem : ancilla Petr(us) :*

Varianti: *apmputaure* (ZORZI 1888, p. 286), *amputat* (Gabelentz 1903, p. 17, COSTANTINI 1915, p. 236), *Iesum* (COSTANTINI 1915, p. 236), *A{p}mputat* (DA VILLA URBANI 2015, p. 23)

Traduzione: [Pietro] taglia l'orecchio [a Malco] : Preso Gesù lo conducono [da Caifa] : [Caifa] si lacera le vesti : La serva e Pietro

Soggetto iconografico: Cristo davanti a Caifa

Zona o zone che occupa: III

Quantità di nicchiette: 5

Descrizione:

La scena inizia con un falso testimone, vestito di corta tunica legata alla vita e alti calzari. Ha una posizione china e con entrambe le mani gesticola in avanti. La posizione e il gesto bene esprimono il torto in atto. Davanti, altri due testimoni, l'uno in primo piano con il mantello svolazzante, abbigliato con corta tunica a maniche lunghe legata alla vita, protende le braccia segnalando il Cristo. In secondo piano un altro personaggio, dai folti ricci e abbigliato in modo simile al primo, osserva la scena mentre stringe con la mano destra forse

un *pedum*. Nella terza nicchietta si trova il Cristo in piedi, raffigurato come di consueto con la mano sinistra nascosta sotto il velo e la destra che punta in avanti verso Caifa, seduto su uno sgabello di cui si scorge la zampa sinistra, che rivolge il palmo della mano destra verso Gesù e con la mano sinistra stringe il colletto della sua tunica. Vediamo infatti nell'ultima nicchietta o un altro sacerdote o di nuovo Caifa seduto sullo sgabello che con entrambe le mani portate al petto si strappa le vesti.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 26:57-65; Mc. 14:53-63; (Lc. 22:54; Gv. 18:12)

Commento critico:

Dopo la cattura, il Cristo è portato davanti al sommo sacerdote Caifa, che lo interroga insieme a dei falsi testimoni. Caifa, di fronte al Cristo che si dichiara re dei Giudei, interpretando la risposta come una bestemmia, si strappa le vesti dalla rabbia. Questo particolare non è presente né nel Vangelo di Luca né in Giovanni, ma solo in Matteo e Marco. Secondo Zorzi il primo personaggio, uno dei falsi testimoni, sarebbe il Cristo che chiude l'episodio del Bacio di Giuda (D.II.3), ma l'abbigliamento, con la corta tunica legata alla vita e gli alti calzari, rende questa ipotesi improbabile. Per Garrucci, Zorzi, Costantini e Lucchesi Palli Caifa non sarebbe raffigurato due volte, ma il primo personaggio sarebbe Anna, il sacerdote suocero di Caifa che compare nella versione di Giovanni, e, dietro di lui Caifa, che si strappa le vesti. Se questo fosse vero, la scena qui raffigurata trarrebbe ispirazione tanto dai Vangeli di Matteo e Marco quanto da quello di Giovanni.

Confronti

Nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna la scena è raffigurata secondo un'iconografia del tutto diversa rispetto alla colonna D: il Cristo è accompagnato da Pietro e da un altro personaggio davanti a tre sacerdoti seduti dentro una struttura architettonica. Manca del tutto Caifa che si strappa le vesti, brano assente anche nel coperchio della Lipsanoteca eburnea di Brescia. Tuttavia, nel fol. 125r dell'Evangelario del Corpus Christi di Cambridge Cristo è portato, detenuto da due sgherri, davanti a Caifa che si strappa le vesti con veemenza. La stessa scena la si ritrova nel manoscritto bizantino con le Omelie di Gregorio Nazianzeno dell'ultimo quarto del IX secolo conservato nella Biblioteca Nazionale di Francia (fol. 3r). La furia del sacerdote sarà raffigurata di nuovo nell'Evangelario tedesco conservato nella Bayerische Staatsbibliothek (ms Clm.23338 fol. 82r) del 1035 circa e nell'Evangelario di Enrico III conservato nella Stadtbibliothek di Brema (ms b.21 fol. 49v) del 1040 circa. Secondo Lucchesi Palli sarebbe tipicamente medievale la presenza di più di un sacerdote e il fatto che il Cristo si presenta dal lato sinistro della scena, nonostante l'esempio di Sant'Apollinare Nuovo smentisca questa affermazione. Per Caifa che si strappa le vesti e la presenza di due sacerdoti Lucchesi Palli istituisce il confronto con la croce dipinta del Museo Civico di San Gimignano attribuita a Coppo di Marcovaldo, della metà del XIII secolo, con quella attribuita allo stesso artista conservata agli Uffizi, e con quella della chiesa di Santa Marta a Pisa, della seconda metà del XIII secolo, che ritiene comunque più calzanti dell'esempio di Cambridge, e un affresco cappadoce della chiesa di Kılıçlar, che Catherine Jolivet-Lévy data al secondo quarto

o metà del X secolo²¹, al quale può aggiungersi la miniatura di un manoscritto copto databile tra il 1178 e il 1180 conservato nella Biblioteca Nazionale di Francia (ms copte 13 fol.80r).

Come abbiamo avuto modo di constatare per quel che riguarda l'iconografia delle storie dell'infanzia di Maria (vedi il capitolo 5.2), a partire dalla seconda metà del XIII secolo e con il rinnovato impulso offerto dall'espansione degli ordini mendicanti, si verifica in Italia una rapida evoluzione di certe iconografie che troveranno una salda stabilità a partire dal XIV secolo con i grandi cicli pittorici che fungeranno da illustri modelli. Il particolare iconografico di Caifa che si strappa le vesti, evidentemente già impiegato in età tardoantica come dimostra la pagina miniata di Cambridge, fa il suo ritorno con i pittori toscani attivi durante la seconda metà del XIII secolo dopo una fugace comparsa, probabilmente a causa dell'influsso bizantino, in due manoscritti ottoniani dell'XI secolo. Il fatto di trovare questa raffigurazione in due luoghi periferici rispetto a Bisanzio, cioè in un manoscritto copto e in una chiesa rupestre della Cappadocia, addirittura del X secolo, con iconografia del tipo 'arcaico' secondo la definizione di Jolivet-Lévy²², suggeriscono un'origine antica e orientale della scena qui discussa, che non trova alcun confronto nell'arte veneziana del XIII secolo e che si spiegherebbe meglio con un'origine tardoantica del fusto marciano.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, pp. 176-177; ZORZI 1888, p. 287; GABELENTZ 1903, pp. 17, 24, 25 e 47; COSTANTINI 1915, p. 236; ZACCARINI 1933, p. 130; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 59-63; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, p. 280.

D.III.3

Titulus: *apmputat aure(m) : ducunt Ih(su)m captum : sciñdit vestem : ancilla Petr(us) :*

Varianti: *apmputaure* (ZORZI 1888, p. 286), *amputat* (GABELENTZ 1903, p. 17, COSTANTINI 1915, p. 236 se ne accorge dell'errore), *Iesum* (COSTANTINI 1915, p. 236), *A{p}mputat* (DA VILLA URBANI 2015, p. 23)

Traduzione: [Pietro] taglia l'orecchio [a Malco] : Preso Gesù lo conducono [da Caifa] : [Caifa] si lacera le vesti : La serva e Pietro

Soggetto iconografico: Rinnegamento di Pietro

Zona o zone che occupa: III-IV

Quantità di nicchiette: 4

Descrizione:

III

Nella prima nicchietta compare la serva di Pietro. Ha una lunga tunica legata alla vita, il velo appoggiato sulle spalle e la testa scoperta. La mano destra è mutila, ma rimangono alcuni

²¹ JOLIVET-LÉVY 2015, I, pp. 57-61. Id. 1991, pp. 137-141.

²² JOLIVET-LÉVY 1991, p. 137.

frammenti sulla colonnina, tali da suggerire che il personaggio stesse puntando la mano in avanti, rivolgendosi a Pietro. Con la mano sinistra afferra un pezzo di stoffa, una *mappula*. Pietro è raffigurato seduto a gambe divaricate su uno sgabello a zampe leonine ricoperto di una stoffa. Il volto non è più riconoscibile e le braccia sono mutile.

IV

Nel registro superiore viene raffigurato Pietro seduto sullo sgabello di cui si vede la zampa destra. La sua mano sinistra è nascosta sotto il mantello, mentre con la mano destra si tocca la barba in gesto pensieroso. La seria espressione facciale sottolinea il *pathos* della scena. Alle sue spalle, e sovrapposto alla conchiglia, è scolpito il gallo, in piedi su una mensola. Nella seguente nicchietta Pietro è raffigurato in piedi, il braccio destro piegato, il palmo della mano rivolto in alto e il pollice che sfiora la barba. La mano sinistra è nascosta sotto il mantello, usato per asciugarsi le lacrime, che copre appunto la metà del viso.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 26:29; Mc. 14:66; Lc. 22:56; Gv. 18:17; Vangelo di Nicodemo 1:4m

Commento critico:

Come già notato da Lucchesi Palli, la scena si divide in tre momenti: il dialogo con la serva, Pietro e il gallo e infine il pentimento di Pietro. Secondo Costantini la serva ha sulle spalle un fazzoletto come quello della Samaritana (B.V). Secondo Weigand il pianto di Pietro non sarebbe una scena raffigurata nella tarda Antichità.

Confronti

La scena della serva che rimprovera Pietro compare già in una placchetta di avorio frammentaria del V secolo conservata al Louvre (inv. OA 3860) proveniente forse da Ravenna, dove peraltro è articolato con il secondo e terzo momento, fusi insieme, in cui Pietro piange e il gallo canta. Anche nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo la scena è raffigurata in due momenti diversi. Il primo, molto più simbolico che narrativo, col Cristo che predice il rinnegamento di Pietro, i due personaggi divisi da una colonna sulla quale posa il gallo e il secondo costituito dal rimprovero della serva di Pietro. Anche nella placchetta d'avorio del Louvre del V secolo vediamo la scena divisa in due parti: il rimprovero della serva e Pietro che piange davanti alla cinta di muri sopra la quale canta il gallo (inv. OA 3860). Nella Lipsanoteca di Brescia, forse a causa dello scarso spazio, sono raffigurati almeno i due momenti della discussione con la serva e di Pietro col gallo. Il discepolo pentito ha la mano destra avvicinata al volto, un gesto che farebbe pensare che sia stato raffigurato nell'atto di asciugarsi le lacrime. Pietro che piange portandosi al volto un lembo di veste è un particolare iconografico che ritroveremo insistentemente nei manoscritti mediobizantini, come quello della Biblioteca Nazionale di Francia (ms. gr.74 fol. 159r) dell'XI secolo o quello della Pierpont Morgan Library di New York (ms. M.692 fol. 167v) databile tra 1040 e 1060, e, in Italia, nella parte inferiore della croce dipinta di Rosano (Firenze) della prima metà del XII secolo. Lucchesi Palli trova un altro esempio del pianto di Pietro negli affreschi cappadoci della Kılıçlar Kilise, oggi purtroppo molto danneggiati²³.

Lucchesi Palli invece non reperisce alcun confronto con un'opera che raffiguri i tre momenti

²³ JOLIVET-LÉVY 2015, I, p. 60.

della storia da lei individuati, ma trova un punto di contatto nelle croci dipinte toscane, come quella di Rosano, dove i tre momenti della scena sono condensati in una sola raffigurazione. Ma la stessa fusione è, come abbiamo visto, già presente in una serie di opere e nella placchetta di avorio romana con la Passione di Gesù della metà del V secolo conservato al British Museum di Londra. La studiosa aggiunge che nel manoscritto della Biblioteca Nazionale di Francia la scena è raccontata in cinque parti, come pure nel manoscritto bizantino dell'XI secolo conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana (Plut.VI.23 fol. 56v).

Il Rinnegamento di Pietro è senz'altro uno degli episodi chiave del ciclo della Passione di Cristo, un fatto che ha assicurato alla scena continuità dalla tarda Antichità fino al tardo Medioevo. Eppure, come nel caso della scena del Tradimento di Giuda, si ha la sensazione che in Occidente ci sia stata una tendenza a condensare i vari momenti dell'episodio in una singola scena, in cui pochi elementi ricordano il passo evangelico, una procedura che trova un precedente nell'avorio del British Museum del V secolo, dove gli elementi dei vari momenti – la serva, il gallo e il focolare – sono raffigurati contemporaneamente, oppure di anettere il breve ciclo di Pietro ad altre scene, come farà abilmente Duccio nella Maestà di Siena (1308-1311), dove le varie fasi del Rinnegamento di Pietro sono combinate con i contemporanei episodi del processo al Cristo. Tuttavia, nella tavoletta di avorio del Louvre e nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo l'episodio è diviso in due parti. Anche sulla colonna marciata, come nei manoscritti mediobizantini, la scena trova uno sviluppo in più momenti consecutivi. La dilatazione o condensazione delle parti narrative di un determinato episodio sono dati indiziari per una datazione ma non rappresentano affatto una prova definitiva. Possiamo solo affermare che sia nella tarda Antichità che in età mediobizantina gli episodi relativi al Rinnegamento di Pietro potevano costituire un ciclo autonomo, a due, tre o cinque momenti, un fatto che sembra non avere paragoni nell'arte occidentale almeno fino alla seconda metà del XIII secolo.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, pp. 176-177; ZORZI 1888, p. 287; GABELENTZ 1903, pp. 17, 47 e 48; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 236; ZACCARINI 1933, p. 130; WEIGAND 1940, p. 444; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 63-68; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, p. 280.

D.IV.1

Titulus: IV: *gall(us) cānit : flet Petr(us) : interrogat Iesum Pilatus : reddit Iudas precium :*
V: *laq(ue)us Iude : traditur Ih(esu)s militib(us) flagellatus : lavat Pilatus manus :*

Varianti: IV: *praecium* (COSTANTINI 1915, p. 236), *redit, praetium* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 105), *interrocat, pretium, callus* (ZATTA 1761, p. 21)

V: *Iudae, Iesus* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; COSTANTINI 1915, p. 236), *His* (Iesus) (DA VILLA URBANI 2015, p. 23), *flagellandus* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 105;)

Traduzione: IV: Il gallo canta : Pietro piange : Pilato interroga Gesù : Giuda restituisce

il denaro

V: Il cappio di Giuda : Gesù flagellato dai soldati è condotto (da Pilato) : Pilato si lava le mani

Soggetto iconografico: Gesù davanti a Pilato

Zona o zone che occupa: IV-V

Quantità di nicchiette: 12 (4-8)

Descrizione:

IV

Due personaggi maschili barbati, gli Ebrei che accusano Gesù, occupano una nicchietta. Quello in primo piano, abbigliato di lunga tunica e mantello, è disposto con tutto il corpo teso in avanti. La mano sinistra è nascosta sotto il mantello, la mano destra, che va a sovrapporsi alla colonnina punta in avanti. In secondo piano si affaccia sopra il primo personaggio il busto di un altro uomo, la sua mano destra è ravvisabile sotto il mantello, la cui parte inferiore svolazza sopra la colonnina, creando un forte effetto di concitazione. Nella nicchietta seguente è raffigurato il Cristo in piedi, con la sua lunga tunica e mantello, che con la mano destra si rivolge a Pilato mentre la sinistra rimane nascosta sotto il mantello. Pilato a sua volta è seduto ad un tavolino dalle gambe tornite, ricoperto da una stoffa, sopra al quale vi è un oggetto circolare che secondo Garrucci è il calamaio e secondo Zorzi è l'anello, simbolo della podestà proconsolare, conservato in un contenitore. Indossa una lunga tunica e il mantello fermato alla spalla destra da una vistosa fibula a forma di fiore. Con la mano sinistra afferra un lembo del mantello mentre la destra è alzata verso Gesù. Alle sue spalle si scorgono due scribi in piedi, abbigliati di corta tunica legata alla vita, con mantello fermato alla spalla destra da una fibula e con alti stivali. Quello in primo piano, rivolto a destra, scrive con la mano destra utilizzando un oggetto appuntito; dalla vita spunta un oggetto a forma di contenitore, forse un calamaio o forse l'anello di procuratore. Alle sue spalle, l'altro scriba rivolto a sinistra e con lo sguardo fisso in basso prende con la mano destra il lato superiore della tavoletta. Sopra il lato sinistro della stessa vi è un piccolo oggetto di difficile interpretazione, forse un altro calamaio.

V

La scena prosegue con due personaggi maschili iscritti in una nicchietta. In primo piano ve n'è uno abbigliato di corta tunica a maniche lunghe legata alla vita, con alti calzari. Indossa anche un mantello che svolazza sovrapponendosi alla colonnina precedente. Ha i capelli ricci, l'espressione accigliata e le mani protese, quella sinistra con il palmo appoggiato sulla colonnina, quella destra, più alta rivolta verso il Cristo. Dietro di lui è raffigurato un altro personaggio maschile di cui vediamo il busto e la mano destra a coppetta, dentro alla quale è possibile scorgere un oggetto che potrebbe raffigurare un sasso. Nella seconda nicchietta il Cristo è raffigurato nell'atto di incedere, abbigliato come di consueto con lunga tunica e il mantello che vela la sua mano sinistra mentre la destra denota un gesto allocutorio. Il piede destro del Cristo, raffigurato frontalmente, calpesta il sudario del cursore, che dall'altra parte regge la stoffa con entrambe le mani. La tunica dell'uomo ha una decorazione a forma di M al petto e a una losanga iscritta in un quadrato all'altezza delle spalle. Nella terza nicchietta vediamo di nuovo Pilato seduto a un tavolo coperto di una tovaglia, sopra al quale vi è, come nella zona inferiore, un oggetto a forma di cerchio. Indossa una lunga tunica e un mantello chiuso alla spalla destra da una fibbia a forma di fiore. Il braccio destro è alzato come

nella raffigurazione precedente, ma le dita della mano destra sono mutile. La mano sinistra è appoggiata sul ginocchio, col pugno chiuso a eccezione del dito indice. Alle sue spalle è raffigurato un edificio a grandi conci con una finestra dalla quale spunta una testa velata di donna, la moglie di Pilato. Nella nicchietta seguente compaiono due personaggi maschili. Quello in primo piano, rivolto verso la scena di Pilato, afferra con entrambe le mani un labaro, rotto sul lato destro, che pende in avanti. Sulla spalla sinistra di questo personaggio compare una decorazione a losanga iscritta in un quadrato. In secondo piano compare un altro personaggio maschile, rivolto verso lo spettatore, la cui mano destra stringe l'asta di un altro labaro, pure questo rotto a destra, di cui è riconoscibile in basso la parte appuntita della picca.

L'episodio prosegue con Pilato che si lava le mani. Lo vediamo infatti raffigurato in piedi, riconoscibile dalla sua corta tunica legata alla vita e dal lungo mantello fermato alla spalla destra da una grande fibula. Glabro, con i capelli ricci, la sua espressione severa è bene avvertibile. Protende le sue mani in avanti, con i palmi rivolti in su, verso l'inserviente abbigliato di semplice tunica e sandali, che versa l'acqua da una brocca con la mano destra, mentre con la mano sinistra afferra il manico di un recipiente a forma di padella che raccoglie il liquido. Alle sue spalle vi sono due personaggi maschili dall'aspetto infantile che occupano una sola nicchietta. Quello in primo piano alza la mano destra con il palmo rivolto verso lo spettatore e la sinistra in bella vista all'altezza del bacino. I suoi capelli sono lisci, pettinati in giù. Quello in secondo piano ha dei folti capelli ricci e ha un'espressione seria. La sua mano destra è nascosta sotto la tunica.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 27:1-24; (Mc. 15:2); Lc. 23:3; (Gv. 18-29); Vangelo di Nicodemo 1:2-6; 2-4; 8:2 e 9:4.

Commento critico:

Venturi nota che Pilato ha la clamide fermata alla spalla destra da una grossa fibula chiamata anche 'cornucopia', un attributo tipico nei dittici consolari in avorio del secolo V. Gabelentz nota invece che il Cristo è raffigurato davanti a Pilato due volte, e che solo il Vangelo di Luca conosce questa doppia comparizione, ma la lavanda delle mani è un soggetto che compare solo in Matteo e nell'apocrifo Vangelo di Nicodemo, nella parte delle *Acta Pilati* (vedi capitolo 8.2).

Il messaggero che porge il mantello a Gesù è un personaggio tratto dalle *Acta Pilati* (1:2). Il Cristo è convocato da Pilato e per farlo invia un messaggero, il quale, al momento dell'arrivo di Gesù al Pretorio, si inchina e gli porge il mantello, in un gesto che chiaramente riecheggia quello dell'Ingresso a Gerusalemme (vedi D.I:2). Nella versione greca del testo il verbo impiegato per esprimere le insegne che si piegano è προσκυνέω, che ha un carattere inequivocabile, poiché fa riferimento all'uso, fin dall'età di Diocleziano, del prosternarsi con il mantello di porpora davanti all'imperatore. Nella versione latina, invece, il verbo si trasforma in *adorans* e la stoffa in *fasciale*, ovvero striscia di stoffa, forse un fazzoletto²⁴. Zorzi, non avendo identificato la fonte letteraria dal quale è stato tratto questo personaggio, interpreta la scena come una metafora della Flagellazione appena avvenuta, avendo trovato così l'artista il modo di non raffigurare il Cristo emaciato, anche se ammette che il mantello disteso per terra

²⁴ DAGUET-GAGEY 2005, pp. 22-23.

potrebbe significare reverenza, forse qui in senso derisorio.

Garrucci, ignorando pure lui la fonte, offre una sua lettura dei due personaggi con i labari come coloro che portano dei cartelli sui quali sono leggibili le colpe imputate a Gesù. Zorzi, seguito poi da Zaccarini, però, si rese conto dello sbaglio e collegò le insegne alle effigi degli imperatori. Si tratta invece, come dicevamo, dell'episodio delle *Acta Pilati* (1:5) secondo il quale all'ingresso di Gesù al Pretorio le insegne portate dai soldati *signiferi* si sarebbero piegate al cospetto del Signore. Tali insegne potevano avere la forma ad albero o di un vessillo, ovvero essere costituite da un quadrato di stoffa legato ad una lunga asta che poteva essere piantata per terra, come la vediamo tra le mani del personaggio in secondo piano²⁵. Venturi, però, riconobbe il rapporto del particolare dell'uomo che stende il mantello ai piedi di Gesù e della moglie di Pilato che si affaccia alla finestra con lo stesso testo apocrifio. Gabelentz, raccogliendo l'intuizione di Venturi, ha identificato i due personaggi signiferi con i protagonisti del testo delle *Acta Pilati*, idea che sarà ripresa da Costantini.

Naturalmente l'iscrizione non ha nessuna relazione con quanto raffigurato, poiché, come notato da Venturi, non vi è alcun rapporto con la Flagellazione. Inoltre, come nota lo studioso, secondo i Vangeli Cristo fu deriso dopo – e non prima – che Pilato si lavasse le mani. Per Weigand lo sviluppo delle scene di Pilato, il rapporto con l'apocrifio di Nicodemo (*Acta Pilati*) e soprattutto la presenza della moglie di Pilato alla finestra proverebbero che non si tratta di un'iconografia del V o VI secolo.

Confronti

Arthur Haseloff si è accorto delle similitudini iconografiche tra questa scena e i foll. 8r e 8v del *Codex Purpureus Rossanensis* (fol. 57v) databile al VI secolo, dove l'episodio di Pilato si svolge in due momenti. Nella parte superiore del fol. 8r Pilato, raffigurato barbato, è seduto, con il rotolo in mano e con un gesto dubbioso guarda Gesù; davanti a lui come nella colonna D vi è un piccolo tavolo sopra al quale si trovano tre piume e un calamaio. Alle sue spalle e dietro lo schienale del trono sono in piedi i portatori di insegne che recano un ritratto. La parte superiore del fol. 8v ha una composizione simile ma qui compare, sul lato destro, lo scriba che prende appunti. Si tratta di un personaggio, lo scriba, che, come segnalato da Weigel, vediamo anche nel dittico eburneo di Probianò del 400 circa conservato a Berlino nella Staatsbibliothek e che offre non poche somiglianze stilistiche con quello raffigurato sulla colonna del ciborio, mentre nel dittico eburneo orientale di Anastasio del 517 conservato nella Biblioteca Nazionale di Francia, compaiono nella parte inferiore due insigniferi.

Curiosamente Lucchesi Palli ammette che i due personaggi con le tavole sono i signiferi delle *Acta Pilati*, senza però osservare la discordanza con il *titulus* che recita "Traditur Iesus militibus flagellatus". Si potrebbe dire che il particolare delle insegne che si piegano cadde presto in disuso: ne è la prova l'esempio medievale apportato da Lucchesi Palli, che la studiosa ritiene essere il più prossimo alla raffigurazione della colonna D, del Vangelo di Madrid (Biblioteca Nacional, ms. Vitr. 23-8 (vol. II), fol. 164v), dell'ultimo quarto del XIII o dell'inizio del XIV secolo (ma che Lucchesi Palli data alla metà del XIII) forse eseguito a Lucca e portato in Spagna da una monaca italiana²⁶. È interessante soffermarsi sull'equivoco rilevato da Anne Daguët-Gagey a proposito delle effigi imperiali nel manoscritto madrileno

²⁵ Cfr. DAGUËT-GAGEY 2005, p. 25.

²⁶ GOUNELLE-IZYDORCZYK 1997, p. 15 nota 7 e p. 45 nota 35.

in cui si vedono tre uomini che portano insegne nella cui sommità si scorgono delle teste raffiguranti probabilmente il ritratto dell'imperatore. Il testo latino delle *Acta* parla infatti di *capita signorum*, nel senso di estremità che evidentemente il miniatore ha interpretato come "testa"²⁷.

Lucchesi Palli trova dei confronti per la moglie di Pilato negli affreschi cappadoci delle chiese di Toqale²⁸ e di Kiliçlar, oggi frammentari²⁹, ai quali si può aggiungere quello nella Piccionaia di Cavuşin³⁰ databile tra 963 e 969, che, come è noto, conservano delle iconografie arcaiche. Pure a Sant'Angelo in Formis, i cui affreschi dell'XI secolo riflettono l'iconografia bizantina, è raffigurato Pilato, con la moglie che fa capolino dall'edificio e Cristo che porta la Croce.

A Sant'Apollinare Nuovo, invece, il Cristo compare davanti a Pilato, che è seduto mentre si sta lavando le mani, in un'iconografia priva degli elementi del Vangelo di Nicodemo, in modo analogo alla Lipsanoteca di Brescia. Tuttavia, Pilato indossa, come sulla colonna D, una tunica sopra alla quale c'è la clamide fermata alla spalla destra da una fibula. La spalla della tunica ha una decorazione rettangolare molto simile a quella della tunica del cursore e dei signiferi sulla colonna. Pilato indossa la tunica e la clamide chiusa da una fibula anche nell'avorio del British Museum (Maskell ivories).

Ci sono numerose raffigurazioni di Pilato che si lava le mani fin dalla Tarda Antichità, come nel sarcofago dei due fratelli dei Musei Vaticani (340 circa), dove compare circondato da una schiera di funzionari. Secondo Schiller, il particolare di Pilato che si lava le mani ricompare a Nord delle Alpi a partire dal XIII e XIV, secolo per affermarsi in età tardomedievale³¹, un fatto che potrebbe spiegare l'assenza di questa scena nel ciclo della Passione dei mosaici di San Marco.

Non vi è dubbio che la presenza degli insigniferi, degli scribi e di Pilato davanti a un tavolo trovi il più stretto confronto iconografico con il folio del *Codex Purpureus Rossanensis*. Come già notato da Weigel, il confronto proposto da Lucchesi Palli con il codice miniato di Madrid dimostra in realtà solo l'inconciliabilità dell'iconografia, dello stile e dei dettagli antiquari tra le due opere paragonate, e dove, aggiungo, emerge la profonda incomprendimento della funzione degli insigniferi.

La somiglianza stilistica e formale con gli scribi del dittico eburneo di Anicio Probo (detto anche Onorio), conservato nella Cattedrale di Aosta, del 406 puntano chiaramente a una datazione tardoantica, così come la presenza degli insigniferi, che ricorda, oltre alla miniatura di Rossano, il personaggio raffigurato a sinistra nel.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, p. 177; ZORZI 1888, p. 287; HASELOFF 1898, pp. 76-78, 113-114 e 126-127; VENTURI 1901, I, pp. 444-445 e 451; GABELENTZ 1903, pp. 18-19, 24, 48-50 e 56; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, pp. 236-237; ZACCARINI 1933, p. 130; WEIGAND 1940, p. 444; LUCCHESI

²⁷ DAGUET-GAGEY 2005, pp. 24-26.

²⁸ JOLIVET-LÉVY 1991, pp. 94-96; Id., 2015, I: *Texte*, p. 72.

²⁹ JOLIVET-LÉVY 1991, pp. 137-143; Id., 2015, I: *Texte*, p. 60.

³⁰ JOLIVET-LÉVY 1991, pp. 23-26; Id., 2015, I: *Texte*, p. 132.

³¹ SCHILLER 1971, II, pp. 65-66.

PALLI 1942, pp. 72-83; POLACCO 1987, p. 35; GOUNELLE-IZYDORCZYK 1997, pp. 45-46; WEIGEL 1997, pp. 140-143 e 280-281; CARTLIDGE-ELLIOTT 2001, pp. 122-123; WEIGEL 2015, p. 15.

D.IV.2

Titulus: *gall(us) cānit : flet Petr(us) : interrogat Iesum Pilatus : reddit Iudas precium :*

Varianti: *praecium* (COSTANTINI 1915, p. 236)

Traduzione: Il gallo canta : Pietro piange : Pilato interroga Gesù : Giuda restituisce il denaro

Soggetto iconografico: Rimorso di Giuda

Zona o zone che occupa: IV-V

Quantità di nicchiette: 4

Descrizione:

IV

La scena si apre con l'immagine di Giuda in piedi. È raffigurato barbato, con la sua lunga tunica e mantello, che nel contrapposto disegna una caratteristica piega a U all'altezza dello stinco. L'espressione facciale è di chiara contrizione, il sopracciglio incurvato e le labbra basse. La mano sinistra è nascosta sotto il mantello ma il movimento agita un suo lembo che svolazza sulla colonnina. Con la mano destra lancia i denari che cadono a grappolo sovrapponendosi alla colonnina. Davanti a lui è Caifa seduto su uno sgabello di cui si scorge la zampa destra. In un dettaglio di grande virtuosismo, si riesce a scorgere sotto lo sgabello, il piede destro in posizione arretrata mentre quello sinistro è raffigurato di scorcio in primo piano. Caifa rifiuta i denari di Giuda con la mano destra alzata che si sovrappone alla colonnina. Con la mano sinistra stringe un lembo del mantello che gli passa sopra le gambe. Vediamo di nuovo Caifa (o un altro sacerdote) raffigurato frontalmente in un'espressione pensierosa. Lo sguardo è intenso e accigliato e la testa è retta dal pugno destro. Con la mano sinistra, di nuovo, tira un lembo del mantello verso di sé.

V

Nell'ultima nicchietta vediamo la tragica fine di Giuda suicida, impiccato a un albero. Il suo corpo esanime pende pesantemente – entrambe le braccia in avanti – dal ramo di un albero di cui possono vedersi alcune rigogliose foglie in alto. Intorno al collo si vede con chiarezza la corda. In basso, invece, si scorge il piede sinistro.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 27:3

Commento critico:

Lucchesi Palli nota che la restituzione dei denari da parte di Giuda è una scena poco raffigurata sia nella tarda Antichità che nel Medioevo, un'opinione confermata da Schiller per quel che riguarda il Medioevo³².

³² SCHILLER 1971, II, p. 77.

Confronti

La scena è raffigurata in modo alquanto diverso nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, in cui Giuda si presenta al Tempio, raffigurato come un'architettura a capanna, e porge il sacco di denari al sacerdote che si trova in piedi alla porta dello stesso. Il particolare del sacco di denaro ricorrerà nei manoscritti mediobizantini. Invece, nella parte inferiore del fol. 8r del *Codex Purpureus Rossanensis* vediamo Giuda che compare al cospetto di Caifa con le mani tese in avanti con i soldi, raffigurato insieme ad un altro personaggio seduto su un trono sotto a una specie di baldacchino. Anche se Gabelentz non trova che questo sia un buon confronto, è da notare il particolare dei soldi che cadono drammaticamente a terra in una sorta di pioggia che accomuna le due raffigurazioni. Per Haseloff infatti, questo è il confronto più calzante, anche per la parte inferiore destra della miniatura dove vediamo Giuda impiccato.

La morte tragica del traditore sarà raffigurata anche in uno dei quattro avori da un cofanetto romano datato al V secolo oggi conservato al British Museum di Londra (Maskell ivories), dove pende il corpo possente ma esanime di Giuda dal ramo di un albero, e anche nella Lipsanoteca eburnea conservata a Brescia dove vediamo, in una delle cornici, Giuda impiccato a un albero. Il suicidio di Giuda lo ritroviamo in modo del tutto analogo anche nel Tetravangelo di Rabbula. La scena compare successivamente nella situla Basilewsky del X secolo, conservata nel Victoria and Albert Museum di Londra, realizzata probabilmente a Milano, nel manoscritto bizantino dell'XI secolo della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Plut. VI.23 fol. 57r) e nel Lezionario del monastero Dionysiou del Monte Athos (ms. 587 fol. 91v) della seconda metà dell'XI secolo. Anche nell'arte d'Oltralpe sarà raffigurata l'impiccagione di Giuda, come dimostra la miniatura (ms. Clm 835, fol. 68r) conservata nella Bayerische Staatsbibliothek, proveniente dalla stessa città e databile tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, dove Giuda compare appeso a un albero, con le mani portate al collo, davanti ai sacerdoti e alla folla.

Lucchesi Palli dal suo canto propone due confronti con opere italiane per la presenza dei due sacerdoti (ma potrebbe trattarsi della raffigurazione di due momenti diversi dello stesso sacerdote) con gli affreschi della chiesa della Resurrezione in Via San Sebastianello a Roma e con la porta di Benevento del XII secolo, dove però Giuda compare anche squartato e abbracciato da un diavolo, un'iconografia che aveva già fatto la sua comparsa in un capitello di Saint-Lazare di Autun di Maestro Gislebertus degli anni Trenta del XII secolo o nel mosaico del Battistero di Firenze della seconda metà del XIII secolo, dove uno dei diavoletti è colto mentre tira la corda intorno al collo di Giuda.

I denari che cadono a terra, un particolare che rafforza l'idea della futilità del gesto di Giuda, è un dettaglio che la colonna D ha in comune soltanto con l'analoga scena della miniatura di Rossano. La scena poi, in età medievale, sarà raramente raffigurata, a eccezione dei manoscritti mediobizantini e d'Oltralpe che le garantiranno una certa sopravvivenza. Per quanto riguarda l'impiccagione di Giuda, l'episodio subirà una sua evoluzione in Occidente, dove la malvagità del traditore sarà rafforzata dalla presenza di perfidi diavoletti, anche se, almeno fino al XIV secolo, non si tratterà di un episodio particolarmente rappresentato né indispensabile nel ciclo della Passione del Cristo, come dimostra la sua assenza dei mosaici

della Basilica di San Marco. In contrasto, la scena fu raffigurata in almeno quattro cicli della Passione tardoantichi, ovvero nella Lipsanoteca di Brescia, nell'avorio occidentale del British Museum, nel *Codex Purpureus Rossanensis*, e nel Tetravangelo di Rabbula, che, data l'esiguità di opere tardoantiche sopravvissute rispetto a quelle medievali, suggeriscono una certa diffusione del motivo. Inoltre, la scena della colonna D si avvicina agli esempi più antichi, in quanto Giuda è raffigurato senza il diavolo e a braccia basse, come in tutti gli esempi tardoantichi, e per di più compare barbato, particolare che non trova, a mia conoscenza, alcun confronto né nella tarda Antichità né nel Medioevo.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, p. 177; ZORZI 1888, p. 287; HASELOFF 1898, pp. 111 e 126-127; VENTURI 1901, I, pp. 452-453; GABELENTZ 1903, pp. 18, 47 e 49; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 236; ZACCARINI 1933, p. 130; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 68-71; SCHILLER 1971, II, p. 77; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, p. 280.

D.VI.1

Titulus: *Chr(istu)s ducit(ur) ad crucifige(n)du(m) : agn(us) crucifigit(ur) cu(m) iniq(ui)s : custodit(ur) sepulchru(m)*

Varianti: *sepulcrum* (STRINGA 1604, p. 26; GABELENTZ 1903, p. 19), *crucificendum*, *crucificitur* (ZATTA 1761, p. 21)

Traduzione: Cristo è condotto alla crocifissione : L'Agnello è crocefisso tra due malfattori : (La guardia) custodisce il sepolcro

Soggetto iconografico: Cristo deriso

Zona o zone che occupa: VI

Quantità di nicchiette: 4

Descrizione:

Nella prima nicchietta sono raffigurati due personaggi maschili, dall'aspetto giovanile, rivolti a destra. Sono abbigliati di lunga tunica e mantello, e pettinati con i capelli in avanti. Uno, quello più a destra, è più alto, ma entrambe i personaggi hanno la stessa posa, con il braccio destro piegato a novanta gradi e la mano distesa nell'atto di indicare in avanti. Perfino le pieghe del loro mantello presentano delle pieghe a U molto simili. Il Cristo è raffigurato in piedi, abbigliato con la tunica e il mantello chiuso alla spalla destra da una fibula, la corona di spine in testa e la canna stretta dalla mano destra. Il suo polso è afferrato dallo sgherro raffigurato davanti, che gira la testa verso di lui. Questi ha nella mano sinistra una spada o, più probabilmente la canna con la quale, secondo Matteo, il Cristo fu percosso. Indossa una tunica corta, anassidri e calzari chiusi. Ha un'espressione accigliata e severa e i suoi capelli sono pettinati in avanti a mo' di caschetto. Infine, nell'ultima nicchietta vi sono ancora due personaggi maschili: quello in primo piano ha il corpo rivolto verso destra, la mano sinistra nascosta sotto il mantello e quella destra portata al mento in gesto di preoccupazione. Dirige lo sguardo verso il personaggio in secondo piano, che con la mano destra sovrapposta alla colonnina indica il Cristo, mentre la sinistra spunta da una piega del mantello a pugno

chiuso. Questo personaggio ha dei tratti somatici un po' caricaturali e guarda con le ciglia alzate quello in basso. Entrambi i personaggi sono glabri e ricciuti.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 27:27-30; Mc. 15:15-20; (Lc. 23:11; Gv. 19:1-2; Vangelo di Nicodemo 10:1)

Commento critico:

Per Venturi la scena raffigura il Cristo condotto al Calvario, che veste la corona e la tunica chiusa da una lunga fibula simile a quella indossata da Pilato. Lucchesi Palli, che vaglia l'idea che si tratti della derisione, conclude che il personaggio che prende per mano il Cristo non può che indicare l'andata al Golgota, pur sussistendo elementi della Derisione. La commistione delle due scene fa pensare alla studiosa a una datazione medievale, come dimostrerebbe la fusione dell'Andata al Calvario e della Derisione dei mosaici duecenteschi di San Marco, dove però il Cristo non è preso per mano ma accompagnato da Simone il Cireneo che porta la croce alle spalle. Gabelentz, seguito da Costantini e Weigel, è stato il primo a capire che qui è raffigurata la derisione del Cristo e non il Cristo condotto al martirio. Infatti il Cristo indossa un mantello regale, chiuso da una fibula alla spalla destra, diverso da quello indossato in tutte le altre scene; inoltre ha una canna in mano ed indossa la corona di spine secondo la narrazione dell'evangelista Matteo, che è quello che offre la versione più dettagliata della derisione in cui la regalità del Cristo fu derisa nell'abbigliarlo come un imperatore. Inoltre, i personaggi che lo circondano non sono abbigliati come militari. Questa constatazione significherebbe che l'iscrizione CHRISTUS DUCITUR AD CRUCIFIGENDUM non corrisponde alla scena raffigurata, dal momento che la scena del Cristo condotto al calvario non è affatto raffigurata sulle colonne del ciborio. Tuttavia, Costantini nota che la scena della Derisione è rarissima nella tarda Antichità.

Confronti:

La derisione del Cristo, raffigurata separatamente dal Calvario, si ritrova in un sarcofago con scene della Passione conservato nei Musei Vaticani e databile alla metà del IV secolo, dove vediamo un soldato in atto di incoronare il Cristo. Anche nel fol. 125r dell'Evangelionario di Cambridge la scena è raffigurata separatamente dal Cristo condotto al Calvario. Sebbene sia circondato da quattro personaggi, di cui uno lo prende per il polso, il Cristo non indossa né la clamide né la corona di spine e non afferra una canna. Secondo Lucchesi Palli, la corona di spine è un attributo che comparirà in età medievale, e in Italia solo a partire dal XII secolo, ma il sarcofago vaticano è la prova che si tratta di un'iconografia già esistente. Infatti, ritroviamo la corona di spine già nella tavola con la Crocifissione di Santa Caterina sul Monte Sinai, databile al VI secolo, dove Gesù vesti il *colobium* secondo l'iconografia siriano-palestinese. Secondo Gabelentz non ci sono paralleli nell'arte paleocristiana; vediamo infatti che a Sant'Apollinare Nuovo è raffigurata la scena del Cristo condotto al martirio ma non la derisione; ma la presenza della scena nella pagina miniata dell'Evangelionario del Corpus Christi College di Cambridge dimostra il contrario.

La Derisione del Cristo con tutti gli attributi (corona, canna e clamide) la vedremo raffigurata negli affreschi di Sant'Angelo in Formis e anche sui mosaici della volta Ovest della basilica di San Marco databili al XII secolo, anche se compositivamente e stilisticamente la scena differisce dalla colonna D, per avvicinarsi allo schema compositivo delle miniature

mediobizantine, come quella del salterio della Biblioteca Vaticana (ms gr.1927 fol. 57r) della prima metà del XII secolo, dove compaiono i due personaggi che nella Derisione si inginocchiano ai piedi di Gesù.

Su una croce dipinta conservata al Museo di San Matteo a Pisa (n° 15) di un anonimo pisano, proveniente dalla chiesa di San Sepolcro, databile alla seconda metà del XIII secolo, vediamo il Cristo deriso raffigurato ancora in piedi ma non abbigliato con la clamide all'antica. Nella croce dipinta N° 434 conservata agli Uffizi e databile intorno alla metà del XIII secolo³³, vediamo comparire l'iconografia che diventerà stabile nell'arte toscana come dimostra l'affresco del Beato Angelico di una cella nel Convento di San Marco a Firenze, del Cristo seduto a occhi bendati e deriso.

L'abbigliamento del Cristo e gli attributi dei personaggi circostanti permettono di identificare questa scena con la Derisione, già raffigurata, anche se non in modo identico, nella tarda Antichità. Gli esempi medievali, come quello di Sant'Angelo in Formis e quello dei mosaici di San Marco, riflettono la matura iconografia bizantina con una composizione centrale: il Cristo raffigurato frontalmente, e i due tipici personaggi inginocchiati ai suoi piedi. Si tratta però proprio dei due esempi che hanno in comune con la raffigurazione della colonna l'abbigliamento del Cristo e l'attributo della corona di spine e il bastone, un fatto che potrebbe denotare un'origine comune. Gli esempi duecenteschi toscani, invece, si allontanano dall'iconografia bizantina. La raffigurazione sulla colonna D, che dunque sembra avere una parentela con quella dei mosaici di San Marco, si allontana da essi nell'organizzazione generale della composizione, che non risponde agli schemi bizantini già affermati intorno all'XI secolo e nel minor grado di condensazione iconografica in quanto se nella colonna D lo sgherro che prende per il braccio Cristo potrebbe essere un lontano richiamo alla Salita al Calvario, nel caso dei mosaici di San Marco il riferimento è esplicito, data la presenza di Simone il Cireneo con la croce alle spalle.

Non è possibile dunque inferire una datazione tardoantica a partire da questa scena, ma è possibile affermare che le sue caratteristiche iconografiche la allontanino dagli esempi medievali sia orientali che occidentali più frequenti.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, p. 177; ZORZI 1888, p. 288; VENTURI 1901, I, p. 451; GABELENTZ 1903, pp. 19 e 51; COSTANTINI 1915, pp. 237-238; ZACCARINI 1933, p. 130; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 83-89; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, p. 281-282.

D.VI.2

Titulus: *Chr(istu)s ducit ad crucifige(n)du(m) : agn(us) crucifigit(ur) cu(m) iniq(ui)s : custodit(ur) sepulchru(m)*

³³ Per alcuni si tratta di un'opera di un maestro anonimo, altri invece l'attribuiscono alla fase giovanile di Coppo di Marcovaldo.

Varianti: *sepulcrum* (Gabelentz 1903, p. 19)

Traduzione: Cristo è condotto alla crocifissione : L'Agnello è crocefisso tra due malfattori : (La guardia) custodisce il sepolcro

Soggetto iconografico: Crocifissione

Zona o zone che occupa: VI

Quantità di nicchiette: 3

Descrizione:

Nella prima nicchietta è raffigurato uno dei ladroni crocefisso su una croce dalle estremità svasate, il cui braccio superiore presenta peraltro una decorazione modanata con un cerchio in mezzo. Il volto è raffigurato con gli occhi chiaramente aperti, le pupille realizzate con un colpo di trapano. Il petto del personaggio è scoperto e le mani aperte rivolte verso lo spettatore. Il perizoma si presenta arrotolato alla vita e cade fino alle ginocchia mentre i piedi sono divaricati e sembrano quasi appoggiare su una specie di roccia. Nella seconda nicchietta un'altra croce dalle estremità svasate e decorata da una modanatura contiene all'incrocio dei bracci un tondo con l'agnello raffigurato di profilo. Sopra ai bracci laterali spuntano i busti della personificazione del sole, con la corona a tre punte e il mantello legato alla spalla destra, e probabilmente quello della personificazione della luna, il cui volto risulta danneggiato. La croce poggia nella parte inferiore su una roccia, e ai piedi sono raffigurati i due soldati che si giocano la veste del Cristo. Quello a destra, in piedi, abbigliato di corta tunica e mantello, indica con la destra l'altro personaggio, che va a sovrapporsi al braccio inferiore della croce. Costui, con la mano destra rivolta verso lo spettatore, indica il primo personaggio e con la mano sinistra regge la veste. Nell'ultima nicchietta è raffigurato il secondo ladrone, a petto scoperto e nella stessa foggia in cui è raffigurato il primo.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 27:32-38; Mc. 15:21-30; Lc. 23:26-34; Gv. 19:16; Vangelo di Nicodemo 10-11

Commento critico:

Zorzi sostiene che nell'antica arte cristiana le scene di dolore e di morte del Cristo venivano evitate, per cui si credeva preferibile rappresentare l'agnello di Dio piuttosto che il corpo torturato del Cristo sulla croce. Grabar, invece, mette in discussione l'idea che la raffigurazione del corpo del Cristo sulla croce fosse in qualche modo un tabù durante la tarda Antichità, a causa di numerosi esempi di Crocifissioni, come dimostrano la tavoletta di avorio conservata al British Museum e databile 420-430 circa, la Crocifissione raffigurata – in modo anomalo – sulla porta lignea di Santa Sabina a Roma e nella miniatura del Tetravangelo di Rabbula dove il Cristo è vestito (fol. 13r)³⁴. Eppure, le poche Crocifissioni tardoantiche mostrano un Cristo dalla forte corporatura nel primo caso, coperto da una tunica nel secondo, e privo di croce nel caso di Santa Sabina. Una raffigurazione, quindi, lontana dal Cristo dolente tardomedievale ma anche dal *Christus Triumphans* e che rivela comunque una certa difficoltà nell'affrontare il tema della sofferenza fisica, che molto ha a che fare con le discussioni sulla natura del Cristo particolarmente accese durante la tarda Antichità. Infatti l'ammissione della sofferenza sarebbe servita ad insistere sulla natura umana del Cristo a discapito di quella

³⁴ Cfr. GRABAR 1958, pp. 55-58.

divina. Per Gabelentz la presenza dell'agnello al posto del corpo di Cristo è un chiaro segno di antichità e sono d'accordo Pasini e Leclerq e successivamente Costantini, che sottolineano l'importanza del *terminus ante quem* del Concilio Trullano (692), il cui canone 82 proibiva l'uso dell'agnello al posto del Cristo crocifisso. Lo studioso nota anche che sulla colonna D sono ancora presenti il sole e la luna, raffigurati non come simbolo ma come due personaggi veri e propri. Venturi puntualizzerà che la raffigurazione delle personificazioni del sole e della luna nella parte superiore del braccio orizzontale è un particolare iconografico già impiegato nei monumenti mitraici, e anche in uno dei sarcofagi lateranensi della Passione (oggi ai Musei Vaticani), dove sopra la croce con il monogramma di Cristo compaiono due testine, e nella pagina miniata del codice siriano di Rabbula, anche se qui solo il sole è raffigurato come una persona. Inoltre, lo studioso mette in relazione la raffigurazione del mistico agnello ai bracci della croce con la croce imperiale di Giustino II, una stauroteca donata alla città di Roma da parte dell'imperatore romano di Oriente Giustino II, oggi nei Musei Vaticani, della seconda metà del VI secolo, mentre Garrucci nota che il disco con l'agnello è presente anche in mano al san Giovanni Battista raffigurato sulla cattedra di Massimiano a Ravenna. Una variante del tema è il clipeo con il busto di Cristo al posto dell'agnello, come compare nella croce raffigurata nei mosaici del catino absidale di Sant'Apollinare in Classe, in alcune ampole palestinesi in terracotta conservate a Monza e, nel tardo VI o primo VII secolo, nel mosaico absidale della chiesa di Santo Stefano Rotondo a Roma dove il clipeo col Pantocratore, rifatto modernamente, si trova sopra alla *crux gemmata*, quasi a simboleggiare le due nature del Cristo.

Weigand, invece, pensa che la presenza dell'agnello al posto del crocifisso non sia prova sufficiente per una datazione alta, anzi, essa proverebbe l'origine occidentale in quanto la parte occidentale del impero resistette alle imposizioni della chiesa orientale come quelle del Concilio trullano. Lo studioso offre come prova la croce lapidea eretta al centro del mercato di Treviri, costruito nel 958, in cui vediamo un agnello all'incrocio dei bracci della croce, la croce viaria con agnello (detta dei Martiri) oggi conservata nella navata sinistra della chiesa di San Petronio a Bologna del XII secolo³⁵ e l'agnello su croce raffigurato ad affresco sull'arco trionfale della chiesa romanica di Saint-Martin de Vic.

Confronti

Vediamo la Crocifissione raffigurata su tre ampole di terracotta del Tesoro del Duomo di Monza, di cui una purtroppo molto danneggiata³⁶, in cui, tuttavia, sono distinguibili i due ladroni con le braccia piegate a novanta gradi, come le vediamo sulla porta lignea di Santa Sabina del V secolo. Il Cristo, barbato, è curiosamente raffigurato come un busto iscritto in un tondo. Ai piedi della croce vi sono due piccoli personaggi. Su una delle ampole ai lati del tondo con il busto del Cristo sono raffigurate le personificazioni clipeate del sole con una

³⁵ In realtà il tondo con l'agnello all'intersezione dei bracci della croce è un motivo frequente nelle croci viarie, come dimostra l'analogo esemplare del Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona o quella di Galeata del XII-XIII secolo al Museo Civico Mambrini e naturalmente l'esempio di Treviri. Per le croci viarie vedi DE LUCA 2017, pp. 9-15.

³⁶ GRABAR 1958, pp. 19, 22, 23-25, 26, 27, 28-30, 31 (n° 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15), nella n° 12 il Cristo compare in corpo intero anche se abbigliato. I busti con la personificazione del Sole e la Luna si sono qui trasformati in due segni di Sole e Luna. Anche tra i frammenti di ampolla conservati all'abbazia di San Colombano a Bobbio: Id., pp. 34, 35-36, 40-41 (n° 3, 4, 5, 6, 7, 17, 18)

corona di raggi (a sinistra) e della luna con una corona a mezzaluna (a destra).

Weigel (2015) fa il confronto con l'*Agnus Dei* della chiave di volta del ciborio e constata che la raffigurazione ha poco a che fare, dal punto di vista stilistico, con l'agnello del crocifisso. A quest'ultimo, che è raffigurato con la testa rivolta all'indietro, mancano infatti il nimbo e la croce astata, che ritroviamo in quello della chiave di volta (vedi capitolo 3.3). L'agnello sulla croce, raffigurato di profilo e con le zampe anteriori un po' divaricate, ricorda gli agnelli di alcuni sarcofagi ravennati come uno di quelli del Mausoleo di Galla Placidia o uno di quelli di Sant'Apollinare in Classe. La forma della croce, con le estremità a spatola, è riscontrabile in area ravennate sia in sarcofagi come quello di sant'Apollinare in Classe che nella croce gemmata raffigurata nel catino absidale della stessa chiesa.

Per Lucchesi Palli il confronto più calzante è quello col candelabro pasquale di San Paolo Fuori le Mura, opera di Pietro Vassalotto e Nicolò d'Angelo del 1170, dove è raffigurata la Crocifissione. Il Cristo, abbigliato di tunica come nella miniatura del Tetravangelo di Rabbula, si trova tra i due ladroni che indossano un corto perizoma e sono raffigurati più piccoli. Tuttavia, a differenza della croce della colonna D, ai fianchi della croce sono presenti Maria e Giovanni, due personaggi che diventeranno in seguito canonici, sia in Oriente che in Occidente, già presenti nel folio del Tetravangelo di Rabbula.

La studiosa sostiene che nella Crocifissione della colonna D, la distribuzione dei personaggi nello spazio non sarebbe tipicamente tardoantica, oltre a ritenere che in nessun esempio tardoantico le teste dei ladroni sarebbero "così idealizzate". Lucchesi Palli è dell'opinione che i due soldati addormentati siano una cifra tipicamente occidentale, nonostante la loro presenza ai piedi della croce con *Chrismon* nel sarcofago con scene della Passione dei Musei Vaticani, della metà del IV secolo.

Non si può non accettare il dubbio sul Concilio in Trullo come *terminus ante quem* per la raffigurazione dell'agnello al posto della figura del Cristo, data la chiara sopravvivenza di questo motivo durante tutto il Medioevo occidentale in numerosissimi contesti ma non narrativi, come dimostrano gli esempi avanzati da Weigand. Ciononostante, è possibile avanzare un'obiezione: in nessuno degli esempi presentati dallo studioso la croce è inserita all'interno di un ciclo della Passione. Vediamo infatti l'agnello all'incrocio dei bracci della croce in croci varie, in chiavi di volta, in archi trionfali, nelle legature dei libri o in croci astili, ma mai, a mia conoscenza, al posto della Crocifissione in quanto raffigurazione storica. L'inserimento nella colonna D del medaglione con l'agnello al posto del Cristo – in un contesto che è chiaramente storicizzante, data la presenza dei ladroni e dei soldati che si giocano la veste – è a mio avviso, perfettamente in linea con quella sorta di pudore nella raffigurazione del Cristo crocifisso che, nonostante l'arguta osservazione di Grabar, è una costante della tarda Antichità. È sintomatico il fatto che in varie opere tardoantiche col ciclo della Passione la Crocifissione sia assente, come per esempio nel sarcofago con scene della Passione in Vaticano, nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo, nella pagina miniata di Cambridge (dove il ciclo si conclude con l'andata del Cristo al Calvario), nella Lipsanoteca di Brescia e nel *Codex Purpureus Rossanensis*. Invece, nel ciclo della Passione dei mosaici marziani della seconda metà del XII secolo, come in tutti i cicli medievali, non si è rinunciato alla raffigurazione del Cristo in croce a occhi chiusi, senza i ladroni ma con la presenza di Giovanni, Maria, i soldati, le Pie donne, Longino, l'altro soldato, i due uomini che si giocano la veste ai piedi della croce e una

schiera di angeli piangenti che volano in cielo. Un'iconografia, dunque, che poco ha a che fare con quella della colonna D dove manca la maggior parte di questi personaggi.

Inoltre, il confronto stilistico con l'agnello raffigurato sulla chiave di volta dello stesso ciborio dimostra che quanto meno, non sono stati eseguiti dallo stesso artista né rispecchiano la stessa iconografia.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, p. 177; PASINI 1888, p. 179; ZORZI 1888, p. 288; VENTURI 1901, I, pp. 450-451; GABELENTZ 1903, pp. 19, 51-52, 56 e 60; LECLERQ 1907, col. 896; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 238; ZACCARINI 1933, p. 130; WEIGAND 1940, p. 445-446; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 89-99; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, pp. 121-122 e 282; WEIGEL 2015, pp. 14-15.

D.VI.3

Titulus: *Chr(istu)s ducit ad crucifige(n)du(m) : agn(us) crucifigit(ur) cu(m) iniq(ui)s : custodit(ur) sepulchr(u)m*

Varianti: *sepulcrum* (Gabelentz 1903, p. 19)

Traduzione: Cristo è condotto alla crocifissione : L'Agnello è crocefisso tra due malfattori : (La guardia) custodisce il sepolcro

Soggetto iconografico: Resurrezione

Zona o zone che occupa: VI

Quantità di nicchiette: 2

Descrizione:

Le due nicchiette sono trattate come se fosse una sola. Nella prima, sul lato sinistro, l'angelo, dalle lunghe ali piumate, è rivolto verso le Pie donne del lato destro con la mano alzata in segno benedicente. Ai suoi piedi uno dei soldati è raffigurato barbato, disteso con gli occhi chiusi, il braccio sinistro intorno alla lancia e quello destro sopra la testa. Nella seconda nicchietta sono raffigurate le Pie donne, una più alta, col capo velato e avvolta nel mantello che nasconde la sua mano destra, con la sinistra afferra una *mappula* per asciugarsi le lacrime. Alle sue spalle l'altra donna, parimenti velata, stringe pure lei la stoffa con la mano sinistra. Ai loro piedi l'altro soldato disteso, sovrapposto alla colonnina, regge la sua testa con il braccio destro mentre quello sinistro giace adagiato sul ventre. La gamba sinistra è piegata ed il piede appoggiato alla base dell'altra colonnina. La gamba destra, di cui vediamo solo il ginocchio, è piegata sotto la prima. Stranamente il personaggio è raffigurato ad occhi aperti mentre guarda lo spettatore. Ha una capigliatura liscia pettinata in avanti.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 28:1; Mc. 16:1; Lc. 24:1; Vangelo di Nicodemo 12:3

Commento critico:

Per Gabelentz come per Costantini il soldato addormentato con il braccio sopra la testa è

tipico delle raffigurazioni della Tarda Antichità. Infatti si tratta di una posizione che ricorda il sogno di Giona, come lo vediamo raffigurato nei mosaici pavimentali del Duomo di Aquileia del IV secolo e anche il faraone dormiente nelle storie di Giuseppe ebreo della cattedra di Massimiano a Ravenna.

Lucchesi Palli insiste sull'assenza della tomba, che ritiene un'anomalia, senza considerare che l'artista è stato costretto a raffigurare cinque personaggi in due nicchiette, un fatto che può aver contribuito a scartare un elemento iconografico, la tomba, non determinante per la comprensione della scena.

Confronti

La tavoletta di avorio proveniente da Roma con le Pie donne al sepolcro e l'Ascensione del Museo Nazionale di Baviera a Monaco databile all'inizio del V secolo, seppur differente nella composizione, offre uno straordinario confronto sia stilistico che iconografico con il gruppo delle donne della colonna D.

Vediamo la scena raffigurata in una serie di ampolle di Terrasanta del Tesoro del Duomo di Monza databili al VI secolo, dove l'angelo è però seduto a destra davanti alle due donne, una delle quali agita un incensiere e mancano i soldati³⁷. Nel fol. 13r del Tetravangelo di Rabbula troviamo infatti alcuni di questi elementi, come l'angelo col bastone, le donne che arrivano da sinistra e una di loro, che ha l'aureola, agita l'incensiere. A Sant'Apollinare Nuovo invece, dove mancano i soldati, l'angelo ha già il bastone ma le donne non portano alcun oggetto in mano.

In una delle tavolette d'avorio del British Museum con storie della Passione, forse eseguite a Roma della prima metà del V secolo, sono presenti la tomba, le due donne sedute e i due soldati ma manca l'angelo. Uno dei soldati, quello a destra, riposa con la mano sopra la testa come quello a sinistra della colonna D.

Lucchesi Palli fa il confronto col fol. 30 dell'Evangelario del Tesoro del Duomo di Padova (T4) del 1170 circa dove la scena si svolge all'interno di due arcate alla base di una struttura merlata divise da una colonnina. Le donne arrivano da sinistra portando incensieri; l'angelo, seduto sulla tomba, regge in mano un bastone, e i due soldati sono raffigurati addormentati, ma sopra la scena.

Solo la miniatura padovana addotta a confronto da Lucchesi Palli presenta tutti i personaggi raffigurati sulla colonna D, ovvero le Pie donne, l'angelo e i due soldati. Eppure lo stile, la composizione, la disposizione delle figure nello spazio non hanno assolutamente niente in comune con i fusti marciari. In questo senso risultano più calzanti i confronti con le opere tardoantiche come l'avorio di Monaco o quello di Londra, sia per lo stile che per i gesti e i dettagli come le vesti.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, p. 177 ; ZORZI 1888, p. 288; GABELENTZ 1903, pp. 19, 23 e 52-53; LECLERCQ 1914, col. 1603;

³⁷ GRABAR 1958, p. 20-21, 22-23, 24, 25, 26, 27-30, 31 (n° 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15). Anche tra i frammenti di ampolla conservati all'abbazia di San Colombano a Bobbio: pp. 34-41 (n° 3, 4, 5, 6, 7, 15, 16, 17, 18).

COSTANTINI 1915, p. 238; ZACCARINI 1933, p. 130; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 99-104; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, p. 282.

D.VII.1

Titulus: *sûrgu(n)t corp(or)a s(an)c(t)or(um) . expoliatio i(n)feri : apparitio domini ad discipulos :*

Varianti: *surcunt* (ZATTA 1761, p. 21)

Traduzione: I corpi dei santi risorgono. La vittoria sulla morte : L'apparizione del Signore ai discepoli

Soggetto iconografico: Discesa agli inferi

Zona o zone che occupa: VII

Quantità di nicchiette: 4

Descrizione:

Due personaggi occupano la prima nicchietta. Quello in primo piano è colto mentre è intento a uscire dalla tomba. Con la sua gamba destra scavalca il lato del sarcofago, decorato a scanalature verticali, mentre si aiuta con la mano destra. Si tratta di un personaggio maschile, barbato e avvolto nel sudario. Sul lato destro, appoggiato a terra verticalmente, si trova il coperchio del sarcofago a doppio spiovente che presenta degli acroteri lisci agli angoli. In secondo piano è raffigurata un'altra figura avvolta in un sudario che esce da una struttura arcuata decorata da due bande, retta da due colonnine con capitelli che riecheggia l'arco, le colonnine e i capitellini sono quelli dello spartito architettonico delle colonne del ciborio. Nonostante il poco spazio rimasto, l'artista non ha rinunciato alla decorazione a conchiglia della semicalotta della nicchietta. Nella nicchietta seguente sono raffigurati altri due personaggi mentre escono dai sepolcri. Quello in primo piano, forse una donna avvolta nel sudario, è ancora semi reclinata. Con la mano sinistra è appoggiata sul bordo della cassa del sarcofago decorato a ovali verticali e la destra, che sembra aver appena spostato il coperchio, alzata in aria. La parte destra della mano risulta frammentaria. Il coperchio, pure questo a tetto a doppio spiovente e con acroteri lisci, è decorato da una croce iscritta in un cerchio da cui spuntano due lemnischi che finiscono in una forma a cuore. Alle sue spalle è raffigurata in piedi un'altra figura umana avvolta in un sudario con le mani velate e protese in avanti. Vediamo il suo busto che spunta da una struttura retta da due pilastri ornati di doppio toro sopra al quale si inserisce un elemento a forma di timpano decorato con un nastro perimetrale e un tondo con una croce al suo interno. Nella terza nicchietta è raffigurato Adamo in piedi preso per mano dal Cristo. Adamo ha la barba, lunghi capelli pettinati con la riga in mezzo e gli occhi sbarrati. Ai suoi piedi vi sono due busti maschili, l'uno, quello a sinistra, guarda lo spettatore con aria afflitta, ha la spalla nuda e appoggia il suo mento barbuto sul pugno destro; secondo Garrucci e Zorzi si tratta di Thanatos che si morde la mano. Ha i capelli tirati in avanti. A suo fianco l'altra figura ha anche un'espressione contrita, la lunga barba e la spalla nuda. I lunghi capelli sono trattenuti da una banda o diadema, perciò Garrucci e Zorzi lo identificano con Ade mentre per Gabelentz si tratta delle due figure di Satana e Infero. Il Cristo nella quarta nicchietta è raffigurato sbarbato, vestito di lunga tunica, mantello e sandali, mentre afferra con la mano

destra la destra di Adamo. La mano sinistra del Cristo è nascosta sotto il mantello, il quale si dipana in un lembo svolazzante che va a sovrapporsi con la colonnina di destra.

Fonte letteraria per la raffigurazione: *Vangelo di Nicodemo* 21-36

Commento critico:

Come abbiamo cercato di chiarire nel capitolo relativo al rapporto con le fonti letterarie, questa scena della Discesa agli Inferi fa riferimento al Vangelo di Nicodemo o, più probabilmente, a un qualche testo alla base di questo apocrifo. Gounelle e Izydorczyk suggeriscono, pur senza dirlo esplicitamente, che alcune scene della colonna D (in particolare quella del messaggero e delle insegne che si piegano al cospetto del Cristo) siano contemporanee, o comunque non lontane come datazione, al manoscritto miniato conservato a Madrid (Biblioteca Nacional, ms Vit. 23-8 (vol. II), sia come iconografia che come provenienza, giacché questo manoscritto è stato prodotto in Italia del Nord nel corso del XIII secolo (vedi D.IV.1). Tuttavia i due studiosi aggiungono che la Discesa agli Inferi godette di numerose raffigurazioni a partire dalla fine del VI secolo, che non sempre possono legarsi al Vangelo di Nicodemo, ma forse ad altre tradizioni sulla Discesa, anche se nel loro saggio non è specificato di quali raffigurazioni si tratti. Venturi fu comunque il primo che intuì il rapporto tra la Discesa e il Vangelo di Nicodemo, che ritiene un testo diffusosi nel V secolo. Secondo Costantini, il sarcofago con la croce greca ricorda i sarcofagi ravennati; inoltre nota che il personaggio che identifica come Thanatos ha delle fattezze fisiche simili e si morde la mano come l'indemoniato della scena C.IX.1. Per Weigand questa scena costituirebbe la prova di una realizzazione medievale delle colonne del ciborio, poiché, secondo lo studioso, la rappresentazione della Discesa agli inferi farebbe la sua comparizione all'inizio dell'VIII secolo. Infatti la scena trova la sua consacrazione nel VI concilio ecumenico (680-681) e nel concilio in Trullo (692)³⁸, anche se questa raffigurazione prenderà piede a partire dall'XI secolo³⁹.

Confronti

Garrucci trova un interessante confronto con i mosaici del Sacello di San Zeno a Santa Prassede a Roma, databili tra l'817 e l'824 durante il pontificato di Pasquale I, dove secondo lui è raffigurata, oggi in forma frammentaria, una Discesa con Thanatos e il Diavolo. Anna Kartsonis individua a Roma le prime raffigurazioni dell'*Anastasis* sopravvissute, realizzate durante il pontificato di Giovanni VII (705-707) negli affreschi di Santa Maria Antiqua e nella decorazione musiva del distrutto oratorio dello stesso pontefice a San Pietro, chiarendo però, che si tratta di un'iconografia nata sicuramente in Oriente⁴⁰.

Sebbene vi siano dal punto di vista iconografico alcuni elementi che andranno a costituire la forma canonica della Discesa agli Inferi (Cristo che prende per mano Adamo, la presenza di Ade)⁴¹, vediamo sulla colonna D una composizione del tutto diversa da quella che ritroviamo nella stessa Venezia nei mosaici di San Marco del sottarco ovest della cupola centrale databili

³⁸ KARTSONIS 1986, p. 96.

³⁹ ŻURAWSKI 2007, pp. 162-182.

⁴⁰ KARTSONIS 1986, pp. 70 e 230.

⁴¹ Cfr. KARTSONIS 1986, p. 8.

alla seconda metà del XII secolo⁴² e in quelli di Torcello della seconda metà dell'XI secolo⁴³, che hanno, invece, un'iconografia perfettamente in linea con quella mediobizantina. A Torcello infatti sono presenti tutti gli elementi classici della Discesa: il Cristo in mezzo alla composizione cammina sulle porte spezzate dell'Inferno e sul diavolo stesso. Ai suoi piedi sono inoltre raffigurati chiodi e chiavi, gli elementi per chiudere le porte dell'Inferno. Il Cristo prende per mano Adamo dietro al quale si trovano Eva e i due profeti Davide e Salomone, facilmente identificabili dai loro abbigliamenti regali. Il Cristo regge la croce con la mano sinistra e trova davanti a lui la figura di Giovanni Battista sullo sfondo di altri santi e profeti. Gli stessi elementi si ritrovano, per esempio, nella raffigurazione musiva dell'*Anastasis* della chiesa del monastero bizantino di Dafni del XII secolo.

Sulla colonna D, invece, Cristo non cammina sulle porte degli Inferi né su Ade, infatti, stranamente – ma coerentemente con l'Omelia dello Pseudo Eusebio di Alessandria stilata tra V e VI secolo⁴⁴ – è Adamo a camminare non soltanto su Ade ma anche sulla testa di Satana. Nel testo del Vangelo di Nicodemo compaiono entrambi i personaggi infernali che intrattengono un dialogo sull'arrivo del Cristo agli inferi (4:1-3 recensione greca), invero già presente nelle versioni più antiche dell'episodio come dimostra l'Omelia dello Pseudo Eusebio. I due personaggi, sempre calpestati dal Cristo, compariranno in poche altre opere medievali tutte provenienti da aree distanti da Costantinopoli, e quindi forse conservative dal punto di vista iconografico, in particolare la Cappadocia che, dopo l'occupazione turca nell'XI secolo, affievolisce i contatti con la capitale⁴⁵. Una delle chiese cappadoci medievali nei cui affreschi compaiono i due personaggi ai piedi di Cristo (ma permangono tutti gli altri elementi classici come quelli elencati per la chiesa di Torcello) è la chiesa di Tatlarin, con affreschi databili tra XI e, più probabilmente, XIII secolo⁴⁶. Qui le teste dei due personaggi infernali sono affiancate come sulla colonna D, ma è raffigurato anche il resto del loro corpo, disteso orizzontalmente. I due personaggi compaiono ancora, ma posizionati in modo diverso, nell'*Anastasis* della chiesa di Veljusa (1085-1093) nella Macedonia del Nord e infine nella icona georgiana di Zarzma databile tra XI e XII secolo.

Il fatto che la Discesa sia un episodio raffigurato molto prima della datazione del manoscritto più antico che tramanda il testo del Vangelo di Nicodemo, la versione latina A, è dimostrato dal pendente intagliato in cristallo di rocca conservato nel Sidney and Lois Eskenazi Museum of Art (Burton Y. Berry Collection 76.62.34) dell'Università dell'Indiana, databile tra VI e VII secolo, dove in modo molto schematico sono già presenti gli elementi fondamentali di questa iconografia, con i busti di Davide e Salomone a sinistra e i due personaggi che ritroviamo nella scena dell'*Anastasis* della stauroteca Fieschi Morgan. Nella chiesa rupestre cappadoce di San Giovanni Battista a Çavuşin che Nicole Thierry data alla seconda metà del VI secolo è già raffigurata la Discesa agli Inferi ma con Cristo che calpesta il corpo disteso di Ade⁴⁷. Negli affreschi della chiesa inferiore di San Clemente a Roma databili al IX secolo, e quindi in anni

⁴² DEMUS 1984, I: *Text*, p. 218.

⁴³ ANDREESCU-TREAGOLD 2000, p.238 ma POLACCO (1984, pp. 60-61) li ritiene del XII secolo.

⁴⁴ Vedi qui capitolo 8.2.

⁴⁵ Vedi THIERRY 1993-1994, pp. 59-66.

⁴⁶ JOLIVET-LÉVY 1996, p. 30. La studiosa, che vorrei ringraziare per la segnalazione di questo articolo, ritiene le colonne del ciborio eseguite nel XIII secolo.

⁴⁷ THIERRY 2002, p. 121 e 128. La datazione non è tuttavia unanime, JOLIVET-LÉVY 1991 propone infatti una datazione tra VII e VIII secolo (p. 26).

non lontani dalla fine della dominazione bizantina, la Discesa agli inferi è raffigurata secondo una versione ancora priva degli elementi che poi diverranno caratterizzanti. Vediamo infatti soltanto il Cristo che prende per mano Adamo, il quale si trova davanti a Eva implorante. La scena è di nuovo raffigurata nella stauroteca Fieschi Morgan del Metropolitan Museum of Art di New York dell'800 circa e anche nell'affresco di Santa Maria Antiqua del VII secolo e nei mosaici in parte perduti dell'oratorio di Giovanni VII (705-707) a San Pietro, come pure, in terre remote come negli affreschi della chiesa inferiore di Banganarti (Nubia in Sudan) databili tra IX e XI secolo⁴⁸.

Anche se i primi esempi sopravvissuti dell'iconografia della Discesa agli inferi risalgono alla fine del VI o all'inizio dell'VII secolo, vi sono numerose testimonianze della comparizione della narrazione in ambito liturgico già a partire dal IV secolo. Grabar ha dimostrato che alla base dell'iconografia della Discesa, ovvero Cristo che calpesta Satana, c'è l'immagine dell'imperatore che calpesta i popoli vinti, come dimostrano le monete di Onorio (393-423), di Valentiniano III (425-455), e di Arcadio (383-408)⁴⁹. La raffigurazione sulla colonna D presenta una serie di discordanze iconografiche rispetto agli esempi bizantini medievali, sia a quelli precoci che quelli più tardi, come l'assenza dei profeti, delle porte degli Inferi e di san Giovanni Battista, la presenza della raffigurazione dettagliata delle tombe, del Cristo che impugna la croce o un bastone e Adamo che calpesta i personaggi infernali, che potrebbero far pensare a una fase sperimentale di questa iconografia. Infatti, anche i dettagli archeologici come la forma dei sarcofagi dai quali fuoriescono i morti, suggeriscono una datazione alla Tarda Antichità.

Lucchesi Palli riconosce che nella raffigurazione della Discesa vengono sviluppati elementi ritrovabili nelle raffigurazioni antiche romane, come negli affreschi di Santa Maria Antiqua, e nota la distanza che intercorre con l'iconografia mediobizantina, senza però considerare che la causa potrebbe essere legata a una realizzazione nell'Oriente tardoantico.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, pp. 177-178; GARRUCCI 1881, I, p. 300; DE WAAL 1887, pp. 194-195; ZORZI 1888, p. 288; VENTURI 1901, I, pp. 445-446; GABELENTZ 1903, pp. 19-20 e p. 53; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 238; ZACCARINI 1933, p. 130; WEIGAND 1940, p. 444; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 105-113; GOUNELLE - IZYDORCZYK 1997, pp. 45-46; KARTSONIS 1986, p. 11; POLACCO 1987, p. 35; THIERRY 1994, p. 65; WEIGEL 1997, p. 283; CARLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 128; ŻURAWSKI 2007, pp. 176-177.

D.VII.2

Titulus: *sûrgu(n)t corp(or)a s(an)c(t)or(um) : expoliatio i(n)feri : apparitio domini ad discipulos :*

⁴⁸ ŻURAWSKI 2007, p. 165.

⁴⁹ GRABAR 1936, p. 245-249.

Traduzione: I corpi dei santi risorgono. La vittoria sulla morte : L'apparizione del Signore ai discepoli

Soggetto iconografico: Cristo incontra i discepoli

Zona o zone che occupa: VII

Quantità di nicchiette: 5

Descrizione:

Due personaggi occupano la prima nicchietta. Entrambi sono abbigliati di lunga tunica, mantello e sandali e hanno una posizione identica, rivolti a destra con il braccio destro piegato e il ginocchio leggermente flesso sotto al quale si disegna una piega a forma di U. Il personaggio a destra è barbato e ha il braccio coperto dal mantello; quello alle sue spalle è glabro e ha un'espressione facciale accigliata. Davanti a loro altri due discepoli, questa volta entrambi barbati. Quello in primo piano è colto in atto di inginocchiarsi: ha le gambe flesse e le braccia protese con i palmi rivolti in alto. Parte della mano sinistra è oggi mancante. Quello in secondo piano, invece, è raffigurato in piedi mentre stringe con entrambe le mani un rotolo. Davanti a loro il Cristo è rivolto a destra con il braccio destro piegato e le dita indice e medio stese verso Pietro. La mano sinistra è, come di consueto, nascosta sotto il mantello. Nella seguente nicchietta vediamo Pietro, barbato, riconoscibile dalle due chiavi che pendono dalla sua mano sinistra, con il braccio destro avvolto nel mantello e la mano appoggiata sopra la spalla sinistra, rivolto verso il Cristo. Alle sue spalle, con la testa rivolta all'indietro c'è un altro apostolo barbato che stringe fra le mani un rotolo legato a metà. Nell'ultima nicchietta sono raffigurati altri due apostoli barbati rivolti verso sinistra. Il primo ha la mano destra alzata, lo sguardo rivolto verso lo spettatore e la testa un po' reclinata, quasi ad ascoltare ciò che il personaggio alle sue spalle sembra sussurrargli. Infatti questo personaggio, più basso di statura, ha la testa rivolta in alto mentre sembra sfiorare il primo con la mano sinistra nascosta sotto il mantello.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mt. 28:16-20; (Mc. 16:9-15; Lc. 24:13-30; Gv. 20:19-30); Vangelo di Nicodemo 14

Commento critico:

Sulla colonna sembra essere raffigurato l'episodio secondo la versione di Matteo, nella quale si tramanda che Cristo si rivelò in Galilea ai suoi discepoli, alcuni dei quali lo adorarono – come il personaggio in atto di prostrarsi – e altri dubitarono. In Marco e Luca il Cristo compare prima a due discepoli per poi rivelarsi a tutti quando questi furono riuniti a mensa. Giovanni, invece, riporta l'episodio dell'incredulità di Tommaso.

Per Costantini i personaggi con i rotoli sono Matteo e Giovanni con i loro Vangeli, anche se non vi sono elementi per poter confermare questa ipotesi.

Confronti

Lucchesi Palli sostiene che l'Apparizione del Cristo sarebbe una scena confrontabile solo con opere medievali, in quanto nella tarda Antichità era ben più frequente la raffigurazione dell'Incredulità di san Tommaso. Infatti è questa la scena raffigurata nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo e in alcune ampolle palestinesi conservate nel Tesoro del Duomo di Monza, e come vedremo, nell'avvenimento raffigurato nei mosaici della seconda metà del XII

secolo della volta Ovest di San Marco⁵⁰.

Questa opinione, però, non prende in considerazione i numerosi sarcofagi non narrativi che raffigurano il Cristo tra gli apostoli, a cominciare da quello di Sant'Apollinare in Classe, con la *Traditio legis* e gli apostoli che in varie pose adorano Gesù, o il sarcofago di Probo, della fine del IV secolo conservato nei Musei Vaticani, dove alcuni apostoli – sistemati a due a due in ogni nicchietta – sembrano dialogare mentre altri ripetono lo stesso gesto. Nel Museo Archeologico di Istanbul (inv. 5423) è conservato un sarcofago ad arcate con acroteri databile tra V e VI secolo, dove il Cristo, seduto in cattedra con il libro aperto in mano, è fiancheggiato da quattro apostoli, tre dei quali con i rotoli in mano, e dalle espressioni e posizioni diversificate.

Quella del Cristo fiancheggiato dai discepoli è un'iconografia che, come abbiamo visto, è molto diffusa nella Tarda Antichità, soprattutto nei sarcofagi ad arcate in tutto il territorio imperiale, e ai quali sembra collegarsi la raffigurazione sulla colonna D e come ancora lo vediamo raffigurato nel mosaico del Triclinio Lateranense dell'inizio del IX secolo commissionato da papa Leone III, rifatto nel XVIII secolo. Successivamente la scena dell'incontro di Gesù con i discepoli assunse la forma più frequente nel Medioevo, ovvero quella che include l'incredulità di San Tommaso, così come la vediamo raffigurata sui mosaici di San Marco.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, p. 178; ZORZI 1888, p. 288; GABELENTZ 1903, pp. 20 e 53; LECLERCQ 1914, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 238; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 113-118; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, p. 283.

D.VIII.1

Titulus: + *ascensio Christi ad celos apostolis cu(m) miratione aspicientibus*

Varianti: *Christi* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; ZATTA 1761, p. 21; PASINI 1888, p. 179; GABELENTZ 1903, p. 20, COSTANTINI 1915, p. 238), *caelos, apostoli* (COSTANTINI 1915, p. 238), *caelos* (STRINGA 1604, p. 26; MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; PASINI 1888, p. 179), *caelos* (ZATTA 1761, p. 21)

Traduzione: + L'ascensione di Cristo in cielo mentre gli apostoli lo osservano con meraviglia

Soggetto iconografico: Ascensione

Zona o zone che occupa: VIII

Quantità di nicchiette: 9

Descrizione:

La scena dell'Ascensione occupa tutta l'ottava zona. Vediamo un apostolo barbato, rivolto a destra, vestito di lunga tunica che regge con entrambe le mani un rotolo legato in mezzo da una cordicella. I suoi occhi sono grandi e ben aperti, l'espressione un po' accigliata, anche se

⁵⁰ DEMUS 1984, I: *Text*, p. 196.

il lato destro del volto è danneggiato. Davanti a lui si trova un altro apostolo barbato con il corpo rivolto leggermente a destra e la testa girata indietro. Pure lui ha l'espressione accigliata e gli occhi ben aperti; il braccio destro, la cui mano risulta mutila, puntava verso destra; la mano sinistra è nascosta sotto il mantello. Un terzo apostolo barbato è raffigurato con la mano destra appoggiata sopra la testa, in un gesto di stupore. Con la sinistra, velata sotto il mantello, stringe al suo corpo un codice. Nella quarta nicchietta è raffigurato in orizzontale un angelo in volo che con entrambe le mani regge il tondo nel quale è seduto il Cristo. Le ali hanno delle vistose penne e sotto il mantello, all'altezza delle caviglie, spunta il lembo inferiore della tunica che si mostra in folte pieghe. I piedi divaricati sottolineano il movimento in atto. L'angelo indossa una fascia ai capelli. Nella parte inferiore della nicchietta rimangono tracce di un elemento decorativo, forse un elemento vegetale. Nella nicchietta seguente è raffigurato il Cristo seduto frontalmente su una specie di tondo, la cui superficie a segni concentrici evoca una materia soffice. La mano destra è alzata con il palmo rivolto verso lo spettatore, la sinistra regge un codice sopra al quale è raffigurata una croce. Dal gomito sinistro scende un lembo di stoffa che disegna morbide pieghe. Da notare che il Cristo è ancora raffigurato sbarbato. L'angelo di destra, anche se danneggiato nella parte superiore della testa, ha ali e spalla identici a quelli dell'angelo di sinistra. Nella parte inferiore della nicchietta, invece, si è conservato l'elemento vegetale decorativo che probabilmente era presente nella nicchietta dell'angelo di sinistra. In modo speculare all'apostolo di sinistra, un altro apostolo barbato porta la sua mano destra alla testa, come proteggendosi gli occhi, mentre con la mano sinistra regge un codice con una croce disegnata sopra. Un lembo del suo mantello, che pende dal gomito sinistro, sembra essere mosso dal vento provocato dalla Ascensione. Alle sue spalle un altro apostolo è colto nell'atto di camminare, con il corpo rivolto a sinistra e la testa rivolta all'indietro. Da una piega del mantello spunta la mano destra, di cui possiamo vedere il palmo, mentre con la sinistra regge una croce astile dalle estremità patenti il cui braccio sinistro risulta mutilo. L'ultimo dei sei apostoli è raffigurato in piedi, con la mano destra avvolta nel mantello che sembra essersi appena mosso, a giudicare dal lembo svolazzante. Con questa mano stringe a sé un codice, mentre l'altra mano risulta posata sul petto. L'espressione del personaggio è di una grande intensità. Oltre al Cristo, tre personaggi reggono un codice e uno un rotolo, che forse sono identificabili con i quattro evangelisti.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Mc. 16:19; Lc. 24:50; Gv. 20:17; Atti 1:3 (discepoli guardano l'ascensione); *Vangelo di Nicodemo* 14

Commento critico:

Alcuni personaggi con degli attributi come il codice hanno stimolato, la critica a cercare una possibile identificazione. Zorzi sostiene che l'apostolo alla sinistra di Cristo con il libro in mano simile a quello di Gesù, sia san Pietro, in quanto depositario della dottrina del Cristo mentre quello a destra potrebbe essere san Paolo, calvo, prima che comparisse il suo classico attributo della spada. Da parte sua Garrucci trova un interessante collegamento con la forma della nuvola sulla quale siede Cristo nelle parole di Cirillo di Alessandria (Catech. XIV, 25): "che colui il quale sta sulla nuvola ascende per propria virtù essendo egli assai più potente di quell'Angelo che trasportò Abacuc".

Venturi, invece, nota che anche questa scena potrebbe trarre elementi dal Vangelo di Nicodemo dove, nell'episodio dell'Ascensione, sono presenti i due profeti dell'Antico

Testamento, Enoc ed Elia, che ascesero in cielo senza conoscere la morte e che lo studioso identifica nei due personaggi a destra e a sinistra di Cristo, entrambi con un codice in mano. Costantini, che accoglie questa ipotesi, precisa che la presenza di Enoc ed Elia indicherebbe che questa scena raffigurerebbe il Cristo in gloria e non l'Ascensione, come d'altronde si vede nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo e di San Vitale a Ravenna e nel Dittico Barberini. Forse l'assenza di Maria avvalorava questa ipotesi, giacché la madre del Signore è, fin dall'iconografia del VI secolo, largamente attestata nella scena d'Ascensione⁵¹, anche se la concitazione degli angeli a fianco di Cristo farebbe più plausibilmente pensare all'Ascensione.

Venturi, seguito da Zaccarini, aggiunge che pure il personaggio con la croce permetterebbe una connessione con il Vangelo di Nicodemo, poiché si tratterebbe del ladrone di cui si dice nell'apocrifo:

[1]Mentre Enoc ed Elia parlavano con i santi, sopraggiunse un altro uomo dall'aspetto miserabile, portando sulle sue spalle il segno della croce. Alla sua vista tutti i santi gli dissero: "Chi sei tu? Il tuo aspetto infatti è quello di un ladro. E perché porti sulle spalle il segno della croce?". Egli rispose loro e disse: "Avete detto bene! Poiché sono stato un ladro e sulla terra ho fatto ogni genere di mali. Gli Ebrei mi crocifissero con Gesù, vidi le cose mirabili che avvennero nel creato quando Gesù fu crocifisso, credetti che egli era il creatore di tutte le creature e il re onnipotente, e lo supplicai dicendo: Ricordati di me, Signore, quando giungerai nel tuo Regno. [2] Subito egli accolse la mia supplica e mi disse: 'in verità ti dico, oggi sarai con me in paradiso. Mi diede poi questo segno della croce dicendo: Portalo camminando in paradiso e, qualora l'angelo che custodisce il paradiso non ti permettesse di entrare, mostragli questo segno della croce e digli: mi ha mandato Gesù Cristo, figlio di Dio, che ora è crocifisso. Io feci così e dissi all'angelo che custodisce il paradiso tutte queste cose. Udito ciò da me, egli subito aprì, mi fece entrare e mi pose alla destra del paradiso, dicendo: ecco, aspetta un poco, fino all'ingresso del padre di tutto il genere umano, Adamo, con tutti i suoi figli santi e giusti, dopo il trionfo e la gloria dell'ascensione di Cristo Signore crocifisso. (10:1-2).

Il personaggio con la croce sarebbe invece per Gabelentz il simbolo del Cristo crocifisso che lava i peccati, mentre gli uomini che portano la mano alla testa, un gesto ricorrente nelle Ascensioni bizantine, sarebbero due discepoli e non i due profeti che vi aveva individuato Venturi.

Confronti

Per quanto riguarda la figura seduta del Cristo tra angeli, che spesso è servita come termine di paragone con gli Evangelisti sopra al tetto del ciborio come abbiamo potuto vedere nella Fortuna Critica, si tratta di uno schema iconografico, che risale a quello dell'imperatore tra Vittorie alate, ripreso nella scultura veneziana del Duecento, come dimostrano il rilievo della Cappella del Tesoro di San Marco, i cammei di Monaco e Parigi variamente datati anche a età paleocristiana ma eseguiti forse a Venezia nel XIII secolo⁵², e la fronte del sarcofago del doge Ranieri Zen nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, morto nel 1268, opera di Giovanni

⁵¹ CARTLIDGE-ELLIOTT 2001, p. 42.

⁵² Cfr. COCHE DE LA FERTÉ 1960, pp. 257-280.

Bonvicini⁵³.

Garrucci confronta la scena con la celeberrima miniatura del Tetravangelo di Rabbula (fol. 13v) e con quella che è forse una delle più belle ampolle del Tesoro del Duomo di Monza, databile alla metà del VI secolo⁵⁴. Vediamo sull'ampolla la scena dell'Ascensione secondo un modulo iconografico molto vicino a quello del Tetravangelo, dove compare Maria in gesto orante, in asse con la mandorla elevata da quattro angeli, dentro la quale è raffigurato Cristo in trono benedicente con il libro sorretto dalla sua sinistra. Il libro, sulla cui legatura compare una croce circondata da quattro punti nelle zone vuote, assomiglia a quello di un'altra ampolla di Monza con la raffigurazione dell'Incredulità di Santo Tommaso, dove il libro si presenta nella stessa foggia e, naturalmente, a quello sorretto dal Cristo nella colonna D⁵⁵. Anche se Maria è assente nella scena dell'Ascensione della colonna del ciborio, la raffigurazione degli apostoli trova punti in comune con le opere appena descritte. La ricerca di varietà nei gesti e il *topos* dell'apostolo che si copre gli occhi per il bagliore è denominatore comune di queste opere, così come lo è la raffigurazione del Cristo in mandorla con il libro o il rotolo in mano. Nel Tetravangelo di Rabbula compare alla destra il personaggio con la croce astile, forse sant'Andrea come crede Weigel, la cui presenza è, secondo Grabar, tipica nell'arte costantinopolitana, trattandosi del santo patrono di Costantinopoli. Il personaggio con la croce compare anche nella parte frontale della tomba Morosini dell'atrio Nord della basilica di San Marco, databile al V o VI secolo, dove Debra Pincus lo identifica con Pietro⁵⁶.

La somiglianza del tipo di Ascensione col Cristo seduto anziché in piedi, come nella miniatura del Tetravangelo, così come l'idea stessa di una scena che si sviluppa davanti a un colonnato, come la vediamo nell'architrave ligneo proveniente forse dalla chiesa di Al Moallaqa del Cairo vecchio, conservato oggi al Museo Copto del Cairo, fanno pensare a Joseph Stryzgowski che le due opere, architrave e colonna D possano in qualche modo essere imparentate. Nello stesso rilievo ligneo è raffigurato sotto alla mandorla di Cristo una piccola testa di leone che forse può fornire un indizio sui lacerti di materiali ancora presenti sotto la mandorla del Cristo della colonna D. Lo stile agitato dell'architrave, invece, fa pensare a Lucchesi Palli che, per quanto vi sia una somiglianza compositiva, non ci sia alcun rapporto tra le due opere, mentre trova convincente il confronto con l'Ascensione del candelabro di San Paolo Fuori le Mura a Roma del 1170.

Un'altra opera egiziana databile tra VIII e X secolo – quantunque del tutto distante dal punto di vista stilistico – presenta delle somiglianze compositive con la raffigurazione sulla colonna D. Si tratta di un frammento di zanna di elefante scolpita a due livelli oggi al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 17.190.46), dove nella parte superiore è raffigurato il Cristo seduto in mandorla che regge con la mano sinistra un codice. Nel livello inferiore, in asse, è raffigurata Maria nel gesto di orante circondata da sei apostoli, tre per lato, che puntano col dito indice al codice decorato da una croce che reggono con la mano sinistra. Il Cristo con il codice in mano entro una mandorla sorretta da angeli in volo lo ritroviamo in un altro avorio copto del Metropolitan Museum of Art, databile tra IX e XI secolo (inv.

⁵³ TIGLER 2019, p. 136. Cfr. DEMUS 1960, p. 172.

⁵⁴ GRABAR 1958, pp. 16-17 (n° 1), ma anche in altre ampolle in modo semplificato: Ibid., pp. 20, 26-27, 28, 30-31 (n°2, 10, 11, 14, 15, 16). Anche tra i frammenti di ampolla conservati all'abbazia di San Colombano a Bobbio: Id., pp. 33-34, 38, 40-41 (n° 2, 13, 14, 17, 18)

⁵⁵ GRABAR 1958, pp. 25-26 (n° 9).

⁵⁶ PINCUS 2000, p. 39.

17.190.48).

Lucchesi Palli avverte che l'iconografia dell'Ascensione, dove gli apostoli compaiono in una fila orizzontale come sulla colonna D, è quella bizantina, ma, secondo la studiosa, l'assenza di Maria potrebbe spiegarsi con l'influsso occidentale. Questo fatto, il numero ridotto degli apostoli e la loro mancata connotazione fisiognomica inducono la studiosa a identificare come confronto più calzante il candelabro romanico di San Paolo fuori le Mura e il mosaico duecentesco della facciata della chiesa di San Frediano a Lucca dove è raffigurata l'Ascensione.

David Cartlidge e Keith Elliot, notano che nella letteratura più antica non vi è alcuna menzione della presenza di Maria e che proprio la sua assenza dalle raffigurazioni artistiche denota l'antichità dei manufatti, come per esempio nel caso della tavoletta d'avorio del Bayerisches National Museum databile tra IV e V secolo⁵⁷.

Per quanto riguarda Venezia, l'Ascensione è raffigurata nei mosaici della cupola centrale nella basilica di San Marco, realizzati durante l'ultimo quarto del XII secolo, dove la scena si presenta a quattro livelli concentrici: il Cristo siede in cielo al centro, circondato da quattro angeli. In asse si trova Maria in gesto orante affiancata da due angeli e dai dodici apostoli, ciascuno dei quali è separato dall'altro da un alberello. Nell'ultimo cerchio e tra le finestre si trovano le Virtù e le Beatitudini. Ritroviamo la scena anche tra gli smalti della Pala d'Oro portati da Costantinopoli tra il 1204 e il 1209⁵⁸, la cui composizione è perfettamente in linea con quella delle coeve miniature bizantine, ovvero il Cristo benedicente e con il rolo in mano, in una mandorla sorretta da due angeli. Nel livello inferiore, come nella cupola, vediamo Maria in asse con la mandorla, fiancheggiata da due angeli e accompagnata dai dodici apostoli. Tra gli apostoli e la mandorla si stagliano sullo sfondo oro una serie di alberelli.

È significativo il confronto con i singoli apostoli raffigurati sull'architrave della Porta di Sant'Alipio, databili al V secolo, che sembrano appartenere alla stessa cultura artistica di quelli raffigurati sulla nostra colonna.

Lucchesi Palli non dedica molta attenzione alle opere marciane in cui è raffigurata l'Ascensione – mosaici della cupola centrale e smalti della Pala d'Oro – e preferisce avanzare confronti con opere del centro Italia, il candelabro di San Paolo fuori le Mura, con il quale la colonna D non ha niente a che spartire né dal punto di vista stilistico né dal punto di vista iconografico (infatti qui, per esempio, gli angeli che reggono la mandorla sono quattro), e i mosaici berlinghiereschi della facciata di San Frediano a Lucca, per l'assenza di Maria. Come abbiamo visto, però, l'assenza di Maria – un elemento inesistente nelle due opere veneziane – potrebbe parimenti corrispondere a una datazione alta. I sei apostoli al posto dei dodici, una scelta che sembra essere dettata da motivi spaziali, compaiono non a caso nella zanna d'avorio del Metropolitan Museum. I tre elementi fitomorfi sotto al Cristo e i due angeli sembrano invece essere l'evocazione dei tipici alberelli che separano la schiera di apostoli dalla mandorla nelle miniature bizantine. L'iconografia delle opere veneziane, dunque, si dimostra in linea con la coeva iconografia bizantina in cui il Cristo è barbato, e in cui sono presenti Maria e anche i due angeli che l'accompagnano. In nessun caso compare l'apostolo che segnala il libro né l'apostolo con la croce anche se sono presenti gli apostoli che si coprono gli occhi.

⁵⁷ CARTLIDGE, ELLIOT 2001, p. 133.

⁵⁸ VOLBACH 1965, pp. 3 e 42-43 cat. 83.

Gli elementi fin qui raccolti non sono determinanti per una datazione, ma l'assenza di Maria e dei due angeli allontanano l'iconografia della colonna D dagli esempi veneziani, che, secondo la visione dei sostenitori di una datazione duecentesca, dovrebbero essere quelli più vicini cronologicamente.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, p. 178; GARRUCCI 1880, I, p. 393; ZORZI 1888, pp. 288-289; STRYZGOWSKI 1898, pp. 21-22; VENTURI 1901, I, p. 446; GABELENTZ 1903, pp. 20, 23, 24, 53-55 e 56; LECLERCQ 1914, I, 2931 e col. 1603; COSTANTINI 1915, pp. 238-239; ZACCARINI 1933, p. 130; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 118-130; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, pp. 283-284.

D.IX.1

Titulus: + *Ih(esu)s sedet in gloria celesti adstantibus ordinibus angel<or>r(um)*

Varianti: *angelis* (ZORZI 1888, p. 289), *Iesus, caelesti* (ZATTA 1761, p. 21; COSTANTINI 1915, p. 240), *Iesus, coelesti* (STRINGA 1604, p. 26); *angel(orum)* (DA VILLA URBANI 2015, p. 23), *sedens, coelesti* (MESCHINELLO 1753-1754, p. 105), *ancelorum* (ZATTA 1761, p. 21)

Traduzione: + Gesù siede in gloria del cielo alla presenza degli ordini angelici

Soggetto iconografico: Antico dei giorni in gloria

Zona o zone che occupa: IX

Quantità di nicchiette: 9

Descrizione:

Fulcro della composizione è l'Antico dei giorni raffigurato frontalmente seduto su un trono a decorazioni tornite e fornito di una pedana, di cui vediamo le parti laterali della spalliera un po' rigonfia. Ha i capelli lunghi e la barba lunga, i suoi piedi sono scalzi e indossa una lunga tunica e mantello che va a ripiegarsi sopra il ginocchio sinistro. Con un dito della mano destra indica il volume afferrato dalla mano sinistra, nascosta sotto il mantello. Ai suoi lati sono raffigurati due cherubini identici in piedi, avvolti da quattro ali dalle quali spuntano due mani che rimangono aderite al corpo e altre due ali che incorniciano la testa e che vanno ad incrociarsi sopra di essa. Ai piedi sono ben visibili due ruote, una per lato, mentre la testa è ornata da folti ricci e una coroncina sopra alla quale è possibile scorgere un minuscolo tetramorfo. Integrano la fascia sei angeli, tre per lato, rivolti verso il trono, in atto di chinarsi a mani velate. Questi angeli alati sono abbigliati con una lunga tunica e mantello che formano morbide e pesanti pieghe, sandali e una coroncina.

Fonte letteraria per la raffigurazione: Dan. 7:9-10, 13 e 22; Ez. 1 (cherubini); Apocalisse 4; De Caeleste Hierarchia

Commento critico:

È interessante constatare che sulla colonna D il ciclo non finisce con l'Ascensione ma con

l'Antico dei giorni⁵⁹, che è l'espressione che utilizza il profeta Daniele (7:9.10) per descrivere il vegliardo dai capelli bianchi che siede in cielo il cui trono ha delle ruote di fuoco, oggetto della sua visione profetica. L'identificazione trova una sua conferma nelle ruote raffigurate ai piedi dei cherubini, che, peraltro sono realizzati precisamente secondo la descrizione che fornisce Ezechiele (1) della sua visione: gli angeli con le ruote ai piedi, dotati di quattro ali. Lucchesi Palli sostiene che la raffigurazione della gerarchia angelica che circonda il Cristo in trono sia una scena tipicamente medievale poiché, spiega, nessuno dei cicli paleocristiani sulla vita di Gesù della Passione finisce con una simile rappresentazione. A smentire questa affermazione concorre il ciclo dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, che si conclude, per l'appunto, col Cristo/Dio in trono circondato da angeli. Le somiglianze, però, non si fermano qui, poiché il Cristo è raffigurato, come sulla colonna D, barbato e seduto su un trono che somiglia quello su cui sede il Cristo a Venezia, mentre nelle scene di miracoli il Cristo compare come un giovane glabro. Stessa oscillazione tra il Cristo glabro e barbato la ritroviamo nel dittico d'avorio di San Lupicino conservato nel gabinetto delle medaglie della Biblioteca Nazionale, databile al VI secolo, dove nella parte centrale compare l'Antico dei giorni dai lunghi e fluenti capelli e dalla folta barba che, come sulla colonna D, segnala il suo libro. Cartlidge ed Elliot hanno individuato una pagina miniata del manoscritto greco 74 della Biblioteca Nazionale di Francia (fol. 167r) del XII secolo, dove Cristo è raffigurato tre volte come indicano i *tituli*, la prima come *Pantocrator*, la seconda come Antico dei Giorni e la terza come Emanuele, come prova che, almeno in età medio bizantina c'era una consapevole distinzione tra le tre iconografie del Cristo⁶⁰. Il trono sul quale siede il Cristo nella colonna D è per Weigand, seguito da Lucchesi Palli, segno di una realizzazione posteriore al IX secolo, in quanto afferma che quella forma comparirebbe per la prima volta nelle monete di Basilio I (867-886) e in quelle dei suoi successori, come in quelle di Leone VI (morto nel 911) e anche in molti esempi bizantini o di influsso bizantino.

Per quanto riguarda gli angeli, Venturi fa il collegamento con il *De coelesti hierarchia* dello pseudo Dionigi, probabilmente un alessandrino del VI secolo, che offrì agli artisti lo spunto per raffigurare gli angeli e gli enti celesti. Da questo libro apprendiamo che gli angeli circondano Dio, e sono investiti dalla sua luce, che a mano a mano, allontanandosi dalla fonte, scema d'intensità e di calore. Venturi avverte che nella colonna D non si trovano ancora tutte le forme indicate dallo pseudo Dionigi per gli angeli, ma vediamo accanto alla Divinità i cherubini, coperti da ali e con ai piedi le ruote alate di Ezechiele, mentre gli altri angeli, come i santi e come gli apostoli, tengono le mani velate in segno di adorazioni.

Costantini capisce chiaramente che la figura del Cristo in trono è l'Antico dei giorni circondato dalla sua corte celeste. Anche per questo studioso l'aquila posta in maggior evidenza sopra la testa dei cherubini sarebbe un riferimento allo pseudo Dionigi, autore che paragonò l'aquila che contempla il sole agli angeli che possiedono la visione profonda e continua della luce di Dio (15). Questo concetto lo ritroviamo anche nel *Physiologus*, un'altra opera alessandrina realizzata tra II e IV secolo.

Un particolare interessante è costituito dal fatto che il Cristo regge il codice con la mano sinistra velata. Questo dettaglio iconografico, che riscontriamo già nel Cristo giovane dei mosaici della Cappella Arcivescovile di Ravenna dell'inizio del VI secolo, in un codice siriano

⁵⁹ Cfr. CARTLIDGE, ELLIOT 2001, pp. 69-73.

⁶⁰ CARTLIDGE, ELLIOT 2001, pp. 70-71.

della fine del VI e inizio VII secolo (Libro di Proverbi conservato a Parigi B.N.F., ms siriano 341, fol. 118r) e nel mosaico col Cristo giovane di San Michele in Afrisco della metà del VI secolo oggi al Museo Bizantino di Berlino ma proveniente da Ravenna, e che poi vedremo espandersi anche in Occidente durante l'Alto Medioevo, tende a scomparire nel Basso Medioevo. Infatti nei mosaici della basilica di San Marco soltanto due o tre santi reggono il codice con le mani velate, trattato come vera e propria reliquia della scrittura divina⁶¹.

Un particolare interessante del mosaico ravennate conservato a Berlino è che nel catino absidale il Cristo giovane e glabro, e in asse con il Cristo barbato in trono che regge il codice chiuso affiancato da una schiera di sette angeli che suonano il corno e due che portano lo scettro, cosa che farebbe pensare che anche qui si sia mantenuto l'uso di distinguere iconograficamente le due nature del Cristo.

Confronti

Considerato uno dei primi esempi di raffigurazione di ciò che Crista Ihm chiama "liturgische Maiestas"⁶², il mosaico della chiesa di San Davide del monastero di Latmos (Hosios David) di Salonico databile fra IV e V secolo⁶³, presenta solo alcune affinità con la colonna D. Il Cristo è sbarbato e seduto sull'arcobaleno (come lo ritroveremo nei mosaici di San Marco), circondato dal Tetramorfo raffigurato con ali da cherubino dotate di occhi e con il libro in mano (mentre il Cristo regge il rotolo con la profezia di Isaia 24:9), ci sono anche i due profeti, ai loro piedi scorrono i quattro fiumi e tra le onde dell'acqua troviamo la personificazione del Giordano.

Nella straordinaria serie di dipinti murali conservati nel monastero di Bawit in Egitto databili tra il V e il IX secolo, l'Ascensione, secondo la visione di Ezechiele, è raffigurata sull'abside di diverse cappelle⁶⁴. Lo schema compositivo e iconografico sembra però essere rimasto lo stesso con poche varianti: nel registro inferiore i dodici apostoli circondano Maria orante o Maria in trono col bambino. Nel registro superiore, a occupare la calotta, troviamo il Cristo in trono benedicente con il libro aperto entro una 'mandorla' tonda munita di due ruote, dalla quale si irradiano quattro elementi che contengono le quattro piccole teste del Tetramorfo. Non mancano ai fianchi della mandorla i due angeli e due clipei con le personificazioni del giorno e della notte. Grabar osserva che in Oriente, a partire dalla Palestina, la fonte scritta per raffigurare la Teofania o l'Ascensione, a differenza dell'Occidente, non era unicamente l'Apocalisse, ma un insieme di testi (come per esempio la visione di Ezechiele) fedeli alla tradizione, da una parte biblica dall'altra teologica con una prevalenza della visione dei profeti dell'Antico Testamento forse a causa della vicinanza e dell'influenza di modelli ebraici ellenizzati⁶⁵.

Ritroveremo l'Antico dei giorni in altre due pagine miniate bizantine dell'XI secolo con l'uomo barbuto seduto in una mandorla, fiancheggiato da due cherubini che nascondono tra le ali i simboli del Tetramorfo e le ruote come sulla colonna D nel Salterio Barberini della Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.gr.372 fol. 6r e nel ms Add.19352 fol. 1r della British Library di Londra. Tra X e XI secolo compariranno in Spagna una serie di miniature fra le

⁶¹ KENDRICK 1999, pp. 111-112.

⁶² IHM 1960, pp. 42-51.

⁶³ GRABAR 1946, v. II, pp. 198-202.

⁶⁴ Cappelle XXVI e XVII, e sale 20 e 6. Cfr. ZIBAWI 2003, pp. 72-84.

⁶⁵ GRABAR 1943, pp. 231 e 234.

illustrazioni dei codici del *Beatus di Liebana* con l'Antico dei giorni in trono circondato da una ruota di angeli e ai piedi da quattro animali feroci (vedi per esempio ms Vit.14-2 fol. 287r della Biblioteca Nacional de Madrid ma proveniente da León e ms M.644 fol. 261v della Morgan Library di New York).

Il Cristo in trono affiancato da due cherubini col Tetramorfo su ruote e da due angeli lo vediamo negli affreschi cappadoci del catino absidale della Tokalı Kilise di Gorëme databili al X secolo e nel *flabellum* del tesoro di Riha (Siria) del 577, conservato nella collezione dell'Istituto Dumbarton Oaks di Washington.

Per Lucchesi Palli i confronti più stringenti sono con le porte bronzee del Duomo di Pisa e di Monreale, opere di Bonanno Pisano degli anni Settanta-Ottanta del XII secolo. Il cherubino col Tetramorfo a quattro ali compare anche negli smalti della Pala d'Oro, ma è privo di ruote.

La comparsa del Cristo barbato, unica volta in tutte e quattro le colonne, affiancato dai cherubini che recano il simbolo del Tetramorfo e da una schiera di angeli, rimanda alla visione di Daniele dell'Antico dei giorni, che almeno in età mediobizantina risulta chiaramente distinto dal Cristo in gloria. Sono rari gli esempi del Cristo/Antico dei giorni in trono fiancheggiato da cherubini e angeli dalle mani velate, a eccezione delle porte bronzee indicate da Lucchesi Palli, dove però i cherubini sono quattro, privi di ruote ai piedi e dei simboli del Tetramorfo. Sebbene nessun esempio né medievale né tardoantico riporti tutti gli elementi presenti sulla raffigurazione finale della colonna D – e quindi dell'intero ciclo –, diversi dettagli punterebbero verso Bisanzio, non da ultimo quello delle mani velate della schiera angelica che riflette un'iconografia frequente della tarda Antichità orientale come dimostra lo stesso particolare nella schiera di apostoli dei mosaici delle cupole del Battistero degli Ortodossi (metà V secolo) e di quello degli Ariani (inizio VI secolo) di Ravenna, così come la schiera di santi della basilica di Sant'Apollinare Nuovo della seconda metà del VI secolo. La differenziazione tra Cristo barbato e sbarbato e il fatto di essere fiancheggiato da due angeli con scettro, diversi dagli altri sette angeli suonatori, dei mosaici provenienti da San Michele in Africisco fanno di quest'opera della metà del VI secolo l'esempio più vicino a quello della colonna D, più dal punto di vista compositivo che iconografico. Bisogna ricordare che la chiesa e i mosaici di San Michele furono commissionati da Giuliano Argentario, banchiere costantinopolitano al quale si deve pure la commissione dei mosaici di San Vitale e Sant'Apollinare in Classe. Per quanto riguarda i Cherubini col Tetramorfo a quattro ali su ruote, essi sembrano appartenere alla tradizione bizantina, come indica il confronto con la Pala d'Oro (ma senza le ruote), con le due miniature bizantine in cui essi affiancano l'Antico dei giorni e con gli affreschi cappadoci.

Bibliografia specifica: MESCHINELLO 1753-1754, p. 105; GARRUCCI 1880, VI, p. 178; ZORZI 1888, p. 289; VENTURI 1901, I, pp. 448-450; GABELENTZ 1903, pp. 20-21 e 55; LECLERCQ 1907, I, coll. 2931-2932, fig. 990; LECLERCQ 1914, III, col. 1603; COSTANTINI 1915, p. 240; ZACCARINI 1933, p. 130; WEIGAND 1940, p. 443; LUCCHESI PALLI 1942, pp. 130-138; POLACCO 1987, p. 35; WEIGEL 1997, p. 284.

Bibliografia

1500

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, ed. cons. Torino 1991.

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia 1581.

1600

G. STRINGA, *Venetia città nobilissima e singolare descritta in XIII libri da F. Sansovino con molta diligenza, corretta et ampliata da Giovanni Stringa*, Venezia 1604.

G. STRINGA, *La chiesa di San Marco*, Venezia 1610.

D.G. MARTINIONI, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri da F. Sansovino, con aggiunta di tutte le cose notabili ed accorse dall'anno 1580 fino al presente 1663*, Venezia 1663.

1700

G. B. ALBRIZZI, *Forestiero illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia 1740.

G.A. MESCHINELLO, *La chiesa ducale di S. Marco colle notizie del suo innalzamento, spiegazione delli mosaici e delle iscrizioni, un dettaglio della preziosità delli marmi, con tutto ciò che di fuori e di dentro vi si contiene, e con varie riflessioni e scoperte*, Venezia 1753-1754.

G. F. ZANETTI, *Dell'origine di alcune arti principali appresso i Viniziani*, Venezia 1758.

A. ZATTA, *L'Augusta ducale basilica dell'evangelista San Marco nell'inclita dominante di Venezia colle notizie : del suo innalzamento, sua architettura mosaici, reliquie, e preziosità che in essa si contengono, arricchite di alcune annotazioni, e adornate di varie tavole in rame disegnate da celebre architetto, ed incise da perito artefice*, Venezia 1761.

1800

G. A. MOSCHINI, *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines*, Venezia 1819.

L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, prima ed. 3 voll, Venezia 1813-1818 e seconda ediz., 7 voll, Prato 1823-1825.

G. A. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, 2 voll., Venezia 1815.

E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia 1824-1853.

- G. A. MOSCHINI, *Nuova guida per Venezia con XLV oggetti di arti incisi*, Venezia 1828.
- G. MORONI ROMANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia 1840-1879.
- P. KANDLER, *Cenni al forestiero che visita Pola*, Trieste 1845.
- G. A. MOSCHINI, *Nuova guida di Venezia*, Venezia 1847.
- P. E. SELVATICO, *Sull'architettura e sulla scultura a Venezia dal Medio Evo ai nostri giorni*, Milano 1847.
- P. E. SELVATICO, V. LAZARI, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia 1852.
- C. VON TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, Leipzig 1853.
- G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856.
- F. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle sue isole*, Venezia 1856.
- C. CANTÙ, *Grande Illustrazione del Lombardo-Veneto*, 5 voll., Milano 1857-1861.
- O. MOTHEs, *Geschichte der Baukunst und Bilhauerei Venedigs*, Leipzig 1859.
- J. DURAND, *Trésor de l'église de S. Marc à Venise*, Paris 1862.
- F. PREDARI, *Guida topografica, storica, artistica di Venezia ed isole circonvicine*, Trieste Venezia 1867.
- J. VALENTINELLI, *Bibliotheca manuscripta ad S. Marci Venetiarum. Codices manuscripti latini*, Venezia 1868-1873.
- E. DOBBERT, *Über den Styl Niccolò Pisanos und dessen Ursprung*, München 1873.
- R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa: corredata della Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura incisi in rame su cinquecento tavole ed illustrate*, 6 voll., Prato 1873-1881.
- Regesta Pontificum Romanorum inde ab A. post Christum natum MCXCVIII ad A. MCCCIV*, a cura di A. Potthast, 2 voll., Berolini 1873.
- Monumenta Germaniae historica, Scriptores rerum Longobardicarum et italicarum Saec. VI-IX*, Hannoverae 1878.
- Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, a cura di Charles du Fresne signore Du Cange, Niort 1883-1887.
- J. STRZYGOWSKI, *Drei Miscellen, III: Die Maria-Orans in der byzantinischen Kunst*, in *Römische Quartalschrift für christliche Alterhumskunde und für Kirchengeschichte*, Rom 1883, pp. 1-10.
- P. TEDESCHI, *Ancora delle colonne istoriate nella Basilica di S. Marco*, "Arte e Storia", V (1886), 33, pp. XXX.
- A. PASINI, *Guide de la basilique St. Marc a Venise*, Schio 1888.
- J. STRYGOWSKI, *Das Echmiadzin Evangeliar*, Vienna 1891.
- A. RIEGL, *Stilfrage: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.
- C. WEYMANN, *Omonoia*, "Hermes: Zeitschrift für klassische Philologie", XXIX (1894), pp. 626-627.

- P. SACCARDO, *Les mosaïques de Saint-Marc a Venise*, Venise 1896.
- A. LUDWICH, *Eudociae Augustae Procli Lycii Gaudiani carminum Graecorum reliquiae*, Lipsiae 1897.
- J. STRYZGOWSKI, *Die christlichen Denkmäler Ägyptens*, "Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte", XII (1898), pp. 1-43.
- The Testament of Solomon*, a cura di F.C. Conybeare, "The Jewish Quarterly Review", ottobre 1898, pp. 1-46.
- A.P. ZORZI, *Colonne storiatoe che sostengono il ciborio dell'altar maggiore*, in *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito. Parte terza*, a cura di C. Boito, Venezia 1888-1892.
- J.J. TIKKANEN, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel*, Helsingfors 1889.
- E. DOBBERT, *Zur byzantinischen Frage die Wandgemälde in S. Angelo in Formis*, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XV (1894), pp. 125-160, 211-229.
- J.J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors 1895.
- E. RUPIN, *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Paris 1897.
- A. HASELOFF, *Codex purpureus rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelienhandschrift in Rossano*, Berlin-Leipzig 1898.
- J.H. RENDEL, *The Homeric Centones and the Acts of Pilate*, London 1898.
- J. STRYZGOWSKI, *Die Christlicher Denkmäler Aegyptens*, "Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte", I-II (1898), pp. 1-41.
- E. BRATKE, *Das sogenannte Religionsgespräch am Hof der Sassaniden. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur* 19, 3, Leipzig 1899.
- E. A. WALLIS BUDGE, *The History of the Blessed Virgin Mary and the History of the Likeness of Christ, which the Jews of Tiberias made to mock at*, London 1899.

1900

- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, I: *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*, Milano 1901.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, II: *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902.
- H. VON DER GABELNTZ, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903.
- G. SWARZENSKI, *Hans von der Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig*, "Kunstgeschichtliche Anzeigen, Beiblatt der Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung", II (1904), pp. 41-45.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III: *Arte romanica*, Milano 1904.
- H.D. DELEHAYE, *Catalogus codicum hagiographicorum graecorum bibliothecae D. Marci Venetiarum*, in "Analecta Bollandiana", XXIV (1905), pp. 169-256.

- A. DEISSMANN, *Der Name Panthera*, in *Orientalische Studien Theodor Nöldeke zum siebenzigsten Geburtstag (2 März, 1906): gewidmet von Freunden und Schülern*, a cura di C. Bezold, Giessen 1906, vol. II, pp. 871-875.
- H. Leclercq, voce *Agneau*, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, a cura di F. Cabrol, H. Leclercq, Paris 1907-1953, vol. I (1907).
- H. LECLERCQ, voce *Ciborium*, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, a cura di F. Cabrol, H. Leclercq, Paris 1907-1953, vol I (1907).
- L. TRAUBE, *Nomina sacra. Versucht einer Geschichte der Christlichen Kürzung*, München 1907.
- E. AMANN, *Le protévangile de Jacques*, Paris 1910.
- O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archeology*, Oxford 1911.
- J. STRZYGOWSKI, *Der algerische Danielkamm*, "Oriens Christianus", I (1911), pp. 83-87.
- A. MUÑOZ, *Pièces de choix de la collection du comte Stroganoff*, Roma 1912.
- P. PEETERS, *Évangiles Apocryphes, II: L'Évangile de l'Enfance*, Paris 1914, pp. 143-144.
- O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, 3 voll., Berlin 1914-1923.
- G. COSTANTINI, *Le colonne del ciborio di San Marco a Venezia, Storia e iconografia: nuova interpretazione desunta dalla letteratura canonica e apocrifa*, "Arte Cristiana", III (1915), pp. 8-17; 166-175; 235-243.
- N.P. KONDAKOV, *Ikonoğrafija Bogomateri*, San Pietroburgo 1915, ed. it. cons. *Iconografia della Madre di Dio*, a cura di I. Folletti, Roma 2014.
- L. PLANISCIG, *Geschichte der Venezianischen Skulptur im 14. Jahrhundert*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", XXXVIII (1915), pp. 31-212.
- L. PATTERSON, *Origin of the name Panthera*, "The Journal of Theological Studies", XIX (1917), pp. 79-80.
- J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg 1917.
- E. BALDWIN SMITH, *Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence*, London 1918.
- G.B. PRIEß, *Der Alabaster-Baldachin aus dem Grabmale Theoderichs des Großen*, "Zeitschrift für Bauwesen", LXXII (1922), pp. 238-248.
- A. WARBURG, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte (Roma 1912), Roma 1922, pp. 180-193. Ed. it. cons. *Arte e astrologia nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, a cura di E. Cantimori, Milano 2006.
- J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, ed. it. cons., *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1996.
- O.M. DALTON, *East Christian Art: A Survey of the Monuments*, Oxford 1925.
- G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin, les églises rupestres de Cappadoce*,

- Paris 1925-1942.
- A. MUÑOZ, *Il restauro del tempio della "Fortuna Virile"*, Roma 1925.
- L.H. LOOMIS, *The Table of the Last Supper in religious and secular Iconography*, "Art Studies", V (1927), pp. 71-88.
- P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Torino 1927.
- A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928.
- A. BOECKLER, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Leipzig 1930.
- F. CUMONT, *L'adoration des Mages et l'art triomphal de Rome*, "Memorie della Pontificia Accademia Romana di archeologia", III (1932), pp. 81-105.
- C. CECHELLI, *S. Maria in Trastevere*, Roma s.a. ma 1933.
- G. MESSINA, *I magi a Betlemme e una predizione di Zoroastro*, Roma 1933.
- A. RAES, *Le consentement matrimonial dans les rites orientaux*, Rome 1933.
- M. G. ZACCARINI, *Le colonne del ciborio di San Marco in Venezia*, "Rivista di Venezia", XII (1933), 3, pp. 123-136.
- A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936.
- H. LECLERCQ, voce *orant, orante*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, a cura di F. Cabrol-H. Leclercq, Paris 1924-1953, vol. XII (1936), coll. 2291-2324.
- V. LASAREFF, *Studies in the iconography of the Virgin*, "The Art Bulletin", XX (1938), 1, pp.26-65.
- H. BUCHTAL, *The painting of the syrian jacobites*, "Syria. Archéologie, Art et histoire", XX (1939), 2, pp. 136-150.
- G.W. ELDERKIN, *The sarcophagus of Sidamara*, "Hesperia", VIII (1939), 2, pp. 101-115.
- E. WEIGAND, *Zur Datierung der Ciboriumssäulen von S. Marco in Venedig*, in *Atti del V congresso di studi bizantini (Roma 20-26 settembre 1936)*, vol. II, Roma 1940, pp. 440-451.
- J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin 1941, p. 184.
- M.J. KISPAUGH, *The feast of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple: an Historical and Literary Study*, Washington D.C. 1942, pp. 36-37.
- K. LEHMANN-HARTLEBEN, C. OLSEN, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, Baltimore 1942.
- E. LUCCHESI PALLI, *Die Passions und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*, Prag 1942.
- C.R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton 1942, II ed. 1953.
- S. BETTINI, *La scultura bizantina (Novissima Enciclopedia Monografica Illustrata)*, Firenze (s. a., ma 1944).
- F. KIESLINGER, *Le transenne della Basilica di San Marco del secolo XIII*, "Ateneo veneto", CXXXV (1944), pp. 57-61.
- O. DEMUS, *The Ciborium Mosaics of Parenzo*, "The Burlington magazine for connoisseurs",

LXXXVII (1945), pp. 238-245.

A. GRABAR, *Martyrium. Recherche sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, II: *Iconographie*, Paris 1946, ed. cons. London 1972.

F. GERKE, *Christus in der spätantiken Plastik*, Mainz 1948.

W. BRAUNFELS, *Die Verkündigung*, Düsseldorf 1949.

E.B. GARRISON, *Simeone and Machilone Spoletenses*, "Gazette des Beaux-Arts", XXXV (1949), pp. 53-58.

1950

Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia, vol. LXXVII (Venezia - Marciana. Mss Italiani - Classe VI), a cura di P. Zorzanello, Firenze 1950.

M. THIBOUT, *Les peintures murales de l'église du Vieux-Pouzauges en Vendée*, "Bulletin Monumental", CVIII (1950), pp. 181-186.

G. VEZIN, *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Paris 1950, p. 96.

H. R. WILLOUGHBY, *Representational Biblical Cycles: Antiochian and Constantinopolitan*, "Journal of Biblical Literature", LXIX, 1950, 2, pp. 129-136.

G. BECATTI, *Rilievo con la nascita di Dioniso e aspetti mistici di Ostia pagana*, "Bollettino d'Arte", XXXVI (1951), n.s. 4, 1, pp. 1-14.

O. DEMUS, *Frühmittelalterliche Reminiszenzen in San Marco*, Venedig, in Atti del II congresso internazionale di Studi dell'Alto Medioevo, Grado, Aquileia, Gorizia, Cividale, Udine (7-11 Settembre 1952), Spoleto 1953, pp.181-187.

C. ANTI, *La tomba del doge Marino Morosini nell'atrio di S. Marco*, "Arte Veneta", VIII, 1954, pp. 17-21.

O. DEMUS, *Oriente e Occidente nell'arte veneta del Duecento*, in *La civiltà veneziana del secolo di Marco Polo*, Firenze 1955, pp. 109-126.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Scènes de l'enfance de la Vierge dans le temple dit de la Fortune Virile a Roma*, "Byzantion", XXV-XVII (1955-1957), 2, pp. 623-630.

V. LAZAREV, *Un nuovo capolavoro della pittura fiorentina duecentesca*, "Rivista d'arte", n.s. 3, XXX (1955), 5, pp. 3-63.

L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955-1959.

A.A. BARB, *Mensa Sacra. The round Table and the Holy Grail*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XIX (1956), 1-2, pp. 40-67.

F. FLOËRI-P. NAUTIN, *Homélies pascales*, vol. III, Paris 1957.

M.E. GÖSSMANN, *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen verständnis des Mittelalters*, München 1957.

J. BECKWITH, *The Werden Casket reconsidered*, "The Art Bulletin", XL (1958), pp. 1-11.

- L. BUDDE, *Göreme. Höhlenkirche in Kappadokien*, Düsseldorf 1958.
- A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958.
- P. SINGELENBERG, *The Iconography of the Echmiadzin Diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe*, "The Art Bulletin", XL (1958), 2, pp. 105-112.
- N. THIERRY, M. THIERRY, *Église de Kizil-Tchoukour, chapelle iconoclaste, chapelle de Joachim et d'Anne*, in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Paris 1958.
- A. KATZENELLENBOGEN, *The sculptural Programs of Chartres Cathedral. Christ. Mary. Ecclesia*, Baltimore 1959.
- J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles-Rome 1959.
- É. COCHE DE LA FERTÉ, *Deux camées de Bourges et de Munich, le doge Ranieri Zeno et la Renaissance paléochrétienne à Venise au XIIIe siècle*, "Gazette des Beaux-Arts", LV (1960), pp. 257-280.
- O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington 1960.
- C. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960.
- E. H. KANTOROWICZ, *On the Golden Marriage Belt and the Marriage Rings of the Dumbarton Oaks Collection*, "Dumbarton Oaks Papers", XIV (1960), pp. 1-16.
- LAFONTAINE-DOSOGNE, *Les fresques médiévales du temple dit de la Fortune Virile à Rome*, in *Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses* (München 1958), München 1960, pp. 289-294.
- A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, Palermo 1961.
- G. BABIĆ, *Sur l'iconographie de la composition "Nativité de la Vierge"*, "Zbornik radova Vizantološkog Instituta", VII (1961), pp. 169-175.
- C. BERTELLI, voce *Maria*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. IV, Roma 1961, p. 842.
- A. BOECKLER, *Ikographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Malerei der Reichenau*, München 1961.
- É. DE STRYCKER, *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques. Recherches sur le Papyrus Bodmer V avec une édition critique du texte grec et une traduction annotée*, Bruxelles 1961.
- J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Sarica Kilise en Cappadoce*, "Cahiers Achéologiques", XII (1962), pp. 263-284.
- C. DELVOYE, *Mistra*, in *XI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna 8-21 marzo 1964), Ravenna 1964, pp. 115-132.
- F. BAR, voce *Raoul de Cambrai*, in *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le moyen Age*, a cura di R. Bossuat, L. Pichard e G.R. de Lage, Paris 1964 pp. 11231-1235.
- H. BUCHWALD, *The Carved Stone Ornament of the High Miggle Ages in San Marco, Venice*, "Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft", XIII (1964), pp. 137-170.

- J. LAFONTAINE-DOSOGNE¹, *Iconographie de la colonne A du Ciborium de Saint-Marc à Venise*, Actes du XII^e congrès international d'études Byzantines (Ocrida 10-16 settembre 1961), a cura del Comité Yougoslave des études Byzantines, Beograd 1963-1964.
- R. KLIBANSKY, E. PANOFKY, F. SAXL, *Saturn and Melancholy studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, New York 1964, ed. it. cons., Torino 1983.
- J. LAFONTAINE-DOSOGNE², *Iconographie de l'Infance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles 1964, 2 voll., ed. cons. Bruxelles 1992.
- J.P. MARTIN, voce *Geste des Lorrains*, in *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le moyen Age*, a cura di R. Bossuat, L. Pichard e G.R. de Lage, Paris 1964, pp. 525-529.
- É. DE STRYCKER, *Une ancienne version latine du Protévangile de Jacques avec des extraits de la Vulgate de Matthieu 1-2 et Luc 1-2*, "Analecta Bollandiana", LXXXIII (1965), 3-4, pp. 365-410.
- E. HUBALA, *Venedig: Stadt und Umgebung*, in *Oberitalien Ost (Reclams Kunstführer Italien, 2)*, Stuttgart 1965, ed. cons. Stuttgart 1974.
- W. KÖHLER, voce *pietas*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, a cura di R. Bianchi Bandinelli, Roma 1958-1984, vol. III (1965), p. 160.
- G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo*, Roma 1965-1966.
- R. ROCA-PUIG, *Himne a la Verge Maria. "Psalmus responsorius" papir llatí del segle IV*, Barcelona 1965.
- H. BUCHTAL, *Byzantium and Reichenau*, in *Byzantine art, a European art*, Atene 1966, pp. 43-60.
- O. DEMUS, *Bisanzio e la scultura del Duecento a Venezia*, in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. Pertusi, Venezia 1966, pp. 141-158.
- A. MICHA, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève 1966.
- G. SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966, ed. cons. in inglese, London 1971.
- Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Erster Band. Rom und Ostia*, a cura di W. Deichmann, Wiesbaden 1967.
- R. GALLO, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venezia-Roma 1967.
- C. PERROT, *Les récits de l'enfance dans la Haggada*, "Recherches de science religieuse", LV (1967) 4, pp. 481-518.
- T. GASPARRINI LEPORACE, E. MIONI, in *Cento codici Bessarionei. Biblioteca nazionale Marciana nel V^o centenario della fondazione 1468-1968*, catalogo della mostra, Venezia 1968, pp. 22-24.
- A. HEIMANN, *The capital Frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXI (1968), pp. 73-102.
- N. HUSE, *Über ein Hauptwerk der venezianischen Plastik im 13. Jahrhundert*, "Pantheon", XXVI (1968), pp. 95-103.
- M. MORETTI, *Museo nazionale dell'Abruzzo nel castello cinquecentesco dell'Aquila*, L'Aquila

1968.

S. TSUJI, *The study of the Byzantine Gospel Illustrations in Florence, Laur. Plut. VI 23 and Paris, Bibl. Nat. Cod. Gr. 74*, New Jersey 1968.

M. CRAVERI, *I vangeli apocrifi*, Torino 1969, ed. cons. Torino 2005.

F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin 1969.

S. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.

H.G. SEVERIN, *Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius I.*, "Jahrbuch der Berliner Museum", XII (1970), 2, pp. 211-252.

K. WEITZMANN, *Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton 1970.

R.O. FARIOLI, *Il cratere marmoreo d'età paleocristiana del Museo Nazionale Romano*, in *Atti del II° congresso nazionale di archeologia cristiana* (Matera, 21-31 maggio 1969), Roma 1971, pp. 355-366.

A. GRABAR, in *Il tesoro di San Marco*, a cura di H.R. Hahnloser, Venezia 1971, cat. 92, pp. 81-82.

L. MORALDI, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, vol. I, Torino 1971.

A. ŠONJE, *Sarcofagi paleocristiani dell'Istria*, in *VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*, Atti del convegno (Barcellona, 5-11 ottobre 1969), Città del Vaticano-Barcelona 1972, pp. 485-499.

S. ĆURČIĆ, *The Nemanjić family tree in the light of the ancestral cult in the church of Joachim and Anna at Studenica*, "Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines, XIV/XV (1973), pp. 191-196.

L. LETOURNEAU, *Mythe ou réalité? La descente du Christ aux enfers aux 2e et 3e siècles*, "Studies in Religion/Sciences Religieuses", III (1973), 3, pp. 249-259.

J.P. CALLU, *Pietas Romana: les monnaies de l'impératrice Theodora*, "Publications de l'École française de Rome", XXII (1974), 1, pp. 141-151.

C.H. KIM, *The papyrus invitation*, "Journal of biblical literature", XCIV (1975), pp. 391-402.

J. LAFONTAINE DOSOGNE¹, *Le cycle des Mages dans l'évangile arabe de l'Enfance du Christ a Florence*, in *Melanges d'Islamologie dédiés à la mémoire de A. Abel*, Bruxelles 1975, II, pp. 287-294.

J. LAFONTAINE DOSOGNE², *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in *The Kariye Djami. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, a cura di P. Underwood, London 1975, IV, pp. 197-241.

P.A. UNDERWOOD, *Some problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, in *The Kariye Djami. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, a cura di P. Underwood, London 1975, vol. IV, pp. 245-302.

A. CAMPANA, *Le iscrizioni medievali di Sangemini*, in *San Gemini e Carsulae*, Milano-roma 1976, pp. 81-116.

- W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976.
- K. WEITZMANN, *The ode pictures of the aristocratic psalter recension*, "Dumbarton Oaks Papers", XXX (1976), pp. 67-84.
- W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300-1460*, Vicenza 1976.
- M. BONANNO, in *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, a cura di R. Calza, Roma 1977, pp. 241-242, cat. 291.
- D. DENNY, *The Annunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, New York-London 1977.
- P. LAZARIDES, *Monastery of Dafni*, Milano 1977.
- M. TRIMARCHI, *Per una revisione iconografica del ciclo di affreschi nel Tempio della «Fortuna Virile»*, "Studi Medievali", terza serie, XIX (1978), 2, pp. 653-680.
- S. WOOD, *Alcestis on Roman Sarcophagi*, "American Journal of Archaeology", LXXXII (1978), 4, pp. 499-510.
- S.A. BOYD, in *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 - 12 febbraio 1978), a cura di K. Weitzman, New York 1979, cat. 476, pp. 531-532.
- O. DEMUS, *Der skulpturale Fassadenschmuck des 13. Jahrhunderts*, in *Die Skulpturen von San Marco in Venedig, di figürlichen Skulpturen der Außenfassaden bis zum 14. Jahrhundert*, a cura di W. Wolters, Venezia 1979, pp. 1-16.
- R. FAVREAU, *Les inscriptions médiévales*, Turnhout 1979.
- A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen Age*, Paris 1979.
- H.L. KESSLER, catt. 459-460, in *Age of spirituality. Late Antinque and Early Christian Art. Third to Seventh century*, catalogo della mostra a cura di K. Weitzmann (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977 - 12 febbraio 1978), New York 1979, pp. 510-512.
- T. MALMQUIST, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Uppsala 1979.
- E.S. GRZELAK, *The Christological Cycle of the Codex Egberti. A Study in Western New Testament Iconography*, Tesi di Dottorato dell'Università di Lovanio, Giugno 1976, riassunto pubblicato in "Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain", XIII (1980), pp. 174-175.
- F.W. DEICHMANN, *Corpus der Kapitelle der Kirche von San Marco zu Venedig*, Wiesbaden 1981.
- A. GUERREAU-JALABERT, *La «Renaissance carolingienne»: modèles culturels, usages linguistiques et structures sociales*, "Bibliothèque de l'École des chartes", CXXXIX (1981), 1, p. 5-35.
- L. LAZZARINI, *I materiali lapidei delle vere da pozzo veneziane e la loro conservazione*, in *Vere da Pozzo di Venezia*, a cura di A. Rizzi, Venezia 1981, pp. 374-385.
- G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München 1982.

- A. CAMPANA, *La testimonianza delle iscrizioni*, in *Lafranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 363-373.
- A. CUTLER, *The aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.
- O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Washington D.C. 1984.
- M.E. FRAZER, in *The treasury of San Marco Venice*, Milan 1984, cat. 8, p. 123.
- R.M. KLOOS, *The paleography of the Inscriptions of San Marco*, in O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice, I: The Eleventh and Twelfth Centuries. Text*, Chicago-London 1984, pp. 295-307.
- R. POLACCO, *La cattedrale di Torcello*, Venezia 1984.
- W.D. WIXON, cat. 40, in *The treasury of San Marco Venice*, catalogo della mostra, Milan 1984, pp. 278-281.
- X. BARRAL I ALTET, *Les mosaïques de pavement medievales de Venise, Murano, Torcello*, Paris 1985.
- M. GOSEBRUCH, *Zur spätantiken Entstehung der Skulpturen an der Porta di Sant'Alipio [sic] von San Marco in Venedig*, in *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, a cura di F. Büttner, C. Lenz, München 1985, pp. 15-20.
- A. QUACQUARELLI, *La conoscenza della Natività dalla iconografia dei primi secoli attraverso gli apocrifi*, in *Sponsa, Mater, Virgo, la donna nel mondo biblico e patristico*, a cura di A. Ceresa Gastaldo, Genova 1985, pp. 41-68.
- P. ANGIOLINI MARTINELLI, *Nota sull'iconografia della mensa circolare nella raffigurazione dell'ultima cena della chiesa della Vergine Peribleptos di Ocrida*, in *XXXIII corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su 'La Macedonia iugoslava'* (Ravenna 15-22 marzo 1986), Ravenna 1986, pp. 83-105.
- H.M. HERZOG, *Untersuchungen zur Plastik der venezianischen 'Protorenaissance'*, München 1986.
- L.S.B. MAC COULL, *Redating the Inscription of El-Moallaqa*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", LXIV (1986), pp. 230-234.
- A.D. KARTSONIS, *Anastasis. The making of an image*, Princeton 1986.
- C. WALTER, *Christological themes in the byzantine marginal psalters from the ninth to the eleventh century*, "Révue des études byzantines", XLIV (1986), pp. 269-288.
- A. CUTLER, *The Cult of Galaktotrophousa in Byzantium and Italy*, "Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", XXXVII (1987), pp. 335-350.
- J. LAFONTAINE DOSOGNE, *L'illustration du cycle des Mages suivant l'Homélie sur la Nativité attribué à Jean Damascène*, "Le museon", I-IV (1987), pp. 211-224.
- J. LAFONTAINE DOSOGNE, *Pour une problématique de la peinture d'église byzantine à l'époque iconoclaste*, "Dumbarton Oaks Papers", XLI (1987), pp. 321-337.
- R. LUCIANI, *Santa Maria in Trastevere*, Roma 1987.
- A. RIZZI, *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle Sculture Erratiche all'aperto di Venezia e della*

sua Laguna, Venezia 1987, ed. cons. Venezia 2014.

W. SEIBT, *Die Darstellung der Theotokos auf byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11. Jahrhundert*, "Studies in the Byzantine Sigillography", I (1987), pp. 35-56.

E. COTHENET, *Le protévangile de Jacques: origine, genre et signification d'un premier midrash chrétien sur la Nativité de Marie*, in *Aufstieg und Niedergang der römische Welt*, II, 25, 6, Berlin-New York 1988, pp. 425-429.

M.P. DI DARIO GUIDA, *L'icona della «Madonna del Pilerio» nella cattedrale di Cosenza*, "Rivista Storica Calabrese", IX (1988), 1-4, pp. 333-359.

C.P.E. SPRINGER, *The Gospel as Epic in Late Antiquity: The Paschale Carmen of Sedulius*, Leiden 1988, pp. 61-62.

A. CUTLER, *The End of Antiquity in two illuminated Manuscripts*, "Journal of Roman Archaeology", II (1989), pp. 401-409.

F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 1989.

W. KOCH, *Zur stadtrömische Epigraphik des 13. Jahrhunderts*, in *Epigraphik 1988*, Atti del convegno (Graz, 10-14 maggio 1988), a cura di W. Koch, Wien 1990, pp. 271-280.

J. MEYENDORFF, *Christian Marriage in Byzantium: the canonical and liturgical Tradition*, "Dumbarton Oaks Papers", XLIV (1990), pp. 99-107.

P. SEVRUGIAN, *Der Rossano-Codex und die Sinope-Fragmente. Miniaturen und Theologie*. Worms 1990.

A. TARTUFERI, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990.

B. BOUCHER, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven, London 1991.

G. CUSCITO, *Le epigrafi medievali dei patriarchi tra Aquileia e Grado*, "Aquileia nostra", LXII, 1, (1991), pp. 142-188.

S. DE ANGELI, *Problemi di iconografia romana: dalle Moire alle Parche*, "Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité", I (1991), pp. 105-128.

E. CHALKIA, *Le mense paleocristiane. Tipologia e funzioni delle mense secondarie nel culto paleocristiano* (Studi di Antichità Cristiana XLVI), Città del Vaticano 1991.

I. FAVARETTO, *Raccolte di antichità a Venezia al tramonto della Serenissima: la collezione Nani di San Trovaso*, "Xenia: Semestrale di Antichità", XXI (1991), pp. 77-92.

C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce: le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

R. POLACCO, *La scultura nel secolo XIII*, in *San Marco. La basilica d'oro*, a cura di R. Polacco, Milano 1991, pp. 83-133.

E. RUSSO, *Sculture del complesso eufrasiano di Parenzo*, Napoli 1991.

Catalogo delle fotografie dell'archivio Naya-Böhm della basilica e del tesoro di S. Marco a Venezia, Venezia 1992.

G. CAVALLO, *Codex purpureus rossanensis*, Roma [s.a ma 1992].

- J. HERRIN, "Femina Byzantina": *The Council in Trullo on Women*, "Dumbarton Oaks Papers" XLVI (1992), pp. 97-105.
- F. CARDINI, *La stella e i Re Mito e Storia dei Magi*, Firenze 1993.
- K.M.D. DUNBABIN, *Wine and water at the Roman convivium*, "Journal of Roman Archaeology", VI (1993), pp. 116-141.
- R. FAVREAU, *Les inscriptions du calice et de la patène de l'abbé Pélagé au Louvre*, "Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", CXXXVII (1993), 1, pp. 31-48.
- J.D. KAESTLI -P. CHERIX, *L'évangile de Barthélemy d'après deux écrits apocryphes*, Turnhout 1993.
- T. MATHEWS, *The Clash of Gods*, Princeton 1993.
- P. PENSABENE, *Elementi architettonici di Alessandria e di altri siti egiziani* (Repertorio d'arte dell'Egitto Greco-Romano serie C - volume III), Roma 1993.
- P. SAENGER, *The Separation of Words in Italy*, "Scrittura e civiltà", XVII (1993), pp. 5-41.
- N. THIERRY, *Le thème de la Descente du Christ aux Enfers en Cappadoce*, "Deltion tes christianikes archaiologikes hetaireias", XVII (1993-1994), pp. 59-66.
- R. WARLAND, *Frühbyzantinische Vorlage und mittelalterlichen Adaptation. Die Szenenfolge zur Kindheitsgeschichte Christi auf einer der Ciboriumssäulen von San Marco in Venedig*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LVI, 1993, pp. 173-182.
- B. BERG, *Alcestis and Hercules in the Catacomb of via Latina*, "Vigiliae Christianae", XLVIII (1994), 3, pp. 219-234.
- M. CAMILLE, *Word, Text, Image and the Early Church Fathers in the Egino Codex*, in *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, Atti delle Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo XLI (Spoleto, 15-21 aprile 1993), Spoleto 1994, I, pp. 65-94.
- G. CAVALLO, *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, Atti delle Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo XLI (Spoleto, 15-21 aprile 1993), Spoleto 1994, I, pp. 31-63.
- A. PETRUCCI, *Scrittura e figura nella memoria funeraria*, in *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, Atti delle Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo XLI (Spoleto, 15-21 aprile 1993), Spoleto 1994, I, pp. 277-300.
- A. PETRUCCI, voce *Epigrafe*, Enciclopedia dell'arte medievale, V, Roma 1994, pp. 819-825.
- N. THIERRY, *Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, Paris 1994.
- W.F. VOLBACH, *Gli smalti della Pala d'Oro*, in *La Pala d'Oro*, a cura di H.R. Hahnloser e R. Polacco, Venezia 1994, pp. 1-72.
- S.B. BONANI, *Maria Lactans*, Roma 1995.
- I. BENTCHEV, *Zu den georgischen Gottesmutterikonen von Chachuli, Zarzma und Cilkani*, in *Studien zur Byzantinischen Kunstgeschichte*, Amsterdam 1995, pp. 237-247.
- G.M. CANOVA, *Le miniature medievali*, in *I libri di San Marco. I manoscritti della basilica*

marciana, catalogo della mostra (Venezia, Libreria Sansoviniana, 22 aprile - 30 giugno 1995), a cura di S. Marcon, Venezia 1995, pp. 54-64.

D. JACOBY, *Les Italiens en Egypte aux XII^e et XIII^e siècles du comptoir à la colonie?*, in *Coloniser au Moyen Age*, a cura di M. Balard, A. Ducellier, Paris 1995, pp. 76-89.

O. DEMUS, *La decorazione scultorea duecentesca delle facciate*, in G. TIGLER, O. DEMUS e L. LAZZARINI, *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995, pp. 12-23.

G.P. MAGGIONI, *Ricerche sulla composizione e sulla trasmissione della "Legenda Aurea"*, Spoleto 1995.

S. MARCON, cat. 8, in *I libri di San Marco. I manoscritti della basilica marciana*, catalogo della mostra (Venezia, Libreria Sansoviniana, 22 aprile - 30 giugno 1995), a cura di S. Marcon, Venezia 1995, pp. 105-106.

P. SKUBIESZEWSKI, *Le décor de la "Vie de Radegonde" de Poitiers*, in *La vie de Sainte Radegonde par Fortunat. Poitiers, Bibliothèque Municipale, Manuscrit 250 (136)*, a cura di R. Favreau, Paris 1995, pp. 127-192.

G. TIGLER¹, *Catalogo delle sculture*, in G. TIGLER, O. DEMUS e L. LAZZARINI, *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995.

G. TIGLER², *Il portale maggiore di San Marco a Venezia: aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995.

C.M.M. BAYER, *Essai sur la disposition des inscriptions par rapport à l'image. Proposition d'une typologie basée sur des pièces de l'orfèvrerie rhéno-mosane*, in *Épigraphie et iconographie*, atti del convegno (Poitiers, 5-8 ottobre 1995), Poitiers 1996, pp. 1-25.

A.M. BEVILACQUA, *Proposte per una ridiscussione cronologica su alcune importanti sculture torcellane*, "Terra incognita", I (1996), pp. 41-65.

M. CAMILLE, *The gregorian definition revisited: writing in the medieval image*, in *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6ème International workshop on Medieval Societies* (Erice, 17-23 ottobre 1992), Paris 1996, pp. 89-101.

M. DA VILLA URBANI, *Le iscrizioni nei mosaici di San Marco: alcune novità nei testi e proposte di lettura*, in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, a cura di A. Niero, Venezia 1996, pp. 334-342.

C. DAVY, *Les peintures murales romanes de l'église Notre-Dame de Vieux-Pouzauges*, in *Congrès Archéologique de France*, atti del congresso (Vendée 1993), Paris 1996, pp. 93-100.

R. FAVREAU, *Épigraphie et théologie*, in *Épigraphie et iconographie*, atti del convegno (Poitiers, 5-8 ottobre 1995), Poitiers 1996, pp. 37-56.

R. FAVREAU, *Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca*, "Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", CXL-CXLII (1996), pp. 535-560.

D. IOGNA-PRAT, *Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve*, in *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, a cura di D. Iogna-Prat, E. Palazzo, D. Russo, Paris 1996, pp. 65-98.

J.D. KAESTLI, *Le Protévangile de Jacques en latin. État de la question et perspectives nouvelles*,

“Revue d’histoire des textes”, XXVI (1996) pp. 41-102.

E. PALAZZO, *Tituli et enluminures dans le haut Moyen Âge IXe-XIe siècles): fonctions liturgiques et spirituelles*, in *Épigraphie et iconographie*, atti del convegno (Poitiers 5-8 ottobre 1995), Poitiers 1996, pp. 167-198.

E. PALAZZO- A.K. JAHANSSON, *Jalons liturgiques pour une histoire du culte de la Vierge, in Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, a cura di D. Iogna-Prat, E. Palazzo, D. Russo, Paris 1996, pp. 15-43.

L. FORNASSARI, in *Mater Christi. Altissime testimonianze del culto della vergine nel territorio aretino*, catalogo della mostra a cura di A.M. Maetzke (Arezzo, Sottocchia di San Francesco, 25 maggio - 25 luglio 1996), Cinisello Balsamo 1996, pp. 35-36, cat. 2.

C. JOLIVET-LÉVY, N. LEMAIGRE DEMESNIL, *Nouvelles églises à Tatlarin, Cappadoce*, “Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot”, LXXV (1996). pp. 21-63.

K. KAVAN, voce *Screen: 2. Early Christian and Byzantine*, in *The Dictionary of Art*, London 1996, vol. XXVIII, p. 291.

J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Le rappresentazioni della vita della Vergine e dell’Infanzia di Cristo nelle sculture e nei mosaici di San Marco*, in *San Marco: aspetti storici e agiografici*, a cura di A. Niero, Venezia 1996, pp. 343-369.

J.N. LUPA, voce *Screen: 3. Medieval*, in *The Dictionary of Art*, London 1996, vol. XXVIII, pp. 291-293.

V. PACE, *Gli affreschi della grotta di Sant’Angelo di Monte Bove. Un programma devozionale del Duecento abruzzese*, in *Bisanzio e l’Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de’ Maffei*, Roma 1996, pp. 493-504.

L. ROSSETTI, *Annotazioni su Giovanni Antonio Fumiani*, “Arte documento”, IX (1996), pp. 143-151.

N. THIERRY, *L’iconographie cappadocienne de l’affront à Anne d’après le Protévangile de Jacques*, “Apocrypha”, VII (1996), pp. 261-272.

J. VON BEHR, *Die Pisaner Marien tafel des Meisters von San Martino und die zyklischen Darstellungen der Annenlegende in Italien von 700 bis 1350*, Frankfurt am Main 1996.

M. COLLARETA, *La scrittura ‘arte figurativa’ materiali per la storia di un’idea*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di C. Ciociola, Napoli 1997, pp. 135-145.

G. DALLI REGOLI, “Parola dipinta” note per l’identificazione di una casistica, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di C. Ciociola, Napoli 1997, pp. 425-432.

A. DIETER, *New Evidence for liliiform Capitals in Egypt*, in *Chief of Seers*, a cura di E. Goring, N. Reeves, J. Ruffle, London 1997, pp. 20-28.

M.M. DONATO, *Immagini e iscrizioni nell’arte ‘politica’ fra Tre e Quattrocento*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di C. Ciociola, Napoli 1997, pp. 341-396.

- R. FARIOLI CAMPANATI, *Il pavimento di San Marco a Venezia e i suoi rapporti con l'Oriente*, in *Storia dell'arte marciana: i mosaici*, Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia 11-14 ottobre 1994, Venezia 1997, pp. 11-19.
- Z. GOLDMANN, *The Sign of the Lily its Roots. Significance and History in Antiquity*, "Shnaton: An Annual for Biblical and Ancient Near Eastern Studies", XI (1997), pp. 197-221.
- R. GOUNELLE - Z. IZYDORCZYK, *L'évangile de Nicodème ou Les Actes faits sous Ponce Pilate (recension latine A)*, Turnhout 1997.
- Z. IZYDORCZYK, *The Gospel Nicodemi in the Latin Middle Ages*, in *The Medieval Gospel of Nicodemus. Texts, Intertexts and Contexts in Western Europe*, Tempe 1997.
- G. KADZIOCH, *Il ministro del sacramento del matrimonio nella tradizione e nel diritto canonico latino e orientale*, Roma 1997.
- J. LIEBRICH, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Köln-Weimar-Wien 1997.
- A. MONCIATTI, *La 'Vergine orante' dell'Accademia Etrusca di Cortona. Nuovi dati e considerazioni su un mosaico toscano del Duecento*, "Prospettiva", LXXXVII-LXXXVIII (1997), pp. 107-111.
- A. PETRUCCI, *Il volgare esposto: problemi e prospettive*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di C. Ciociola, Napoli 1997, pp. 45-58.
- A. M. SCHULZ, *La statua del Cristo risorto sul ciborio di San Marco*, in *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 235-246.
- T. WEIGEL, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*, Münster 1997.
- B. BRENK, *Il ciborio esagonale di San Marco a Venezia*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, a cura di A. Iacobini, M. della Valle, Roma 1999, pp. 143-158.
- L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano 1998.
- M. SAPELLI, cat. 14, in *Arte tardoantica in Palazzo Massimo alle Terme*, Milano 1998, p. 34.
- M.D. USHER, *The Homeric Centos of the Empress Eudocia*, Lanham-Boulder-New York-Oxford 1998.
- F. ZULIANI, *Le strade italiane del "Gotico": appunti per una revisione storiografica*, "Hortus artium medievalium", IV (1998), pp. 145-154.
- C. MARTELLI, *Nuove proposte per il Maestro di San Martino*, "Paragone", n.s. 3, XLVIII (1998), 14, pp. 77-84.
- G.S. ALDRETE, *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, Baltimore-London, 1999.
- M. CENTANNI, M. MOLteni, *Dall'Adorazione dei Magi, alla figura della Maestà: l'intreccio delle fonti letterarie e iconografiche*, in *I tre saggi e la stella mito e realtà dei Re Magi*, Rimini 1999, pp. 93-118.
- L. KENDRICK, *Animating the Letter. The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*, Ohio 1999.
- O.F.A. MEINARDUS, *Ten Thousand Years of Coptic Christianity*, Cairo, New York 1999.

A. PANAINO, *I magi e la ricerca del Salvatore*, in *I Tre Saggi e la Stella. Mito e realtà dei Re Magi*, a cura di A. Morganti, Rimini 1999 pp. 31-60.

A. PIRAS, *I Magi persiani*, in *I tre saggi e la stella mito e realtà dei re Magi*, Rimini 1999, pp. 7-30.

A. SARI, *Iconografia dell'Annunciazione dai primi secoli del cristianesimo al tardogotico*, "Biblioteca Franceseana sarda", VIII (1999), pp. 111-193.

C. DI THIENE, F. GUERRA, L. PILOT, *Il ciborio di S. Marco immagini digitali e modelli analitici, in Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 16 - 19 maggio 1995), Venezia 1999, I, pp. 375-391.

2000

I. ANDREESCU-TREAGOLD, *Les mosaïques de Torcello et de Saint-Marc, problèmes d'ateliers et d'iconographie*, in *Mosaïque trésor de la latinité des origines à nos jours*, a cura di H. Lavagne, É. de Balanda, A. Uribe Echeverría, Paris 2000, pp. 235-238.

E. CANCELLI, *La chiesa romanica di Santa Maria Maggiore a Pianella*, Pescara 2000.

M. FÉLIX, *I re Magi*, Milano 2000.

G. KOCH, *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000, pp. 21-22.

S. MINGUZZI, *Catalogo delle tipologie di capitelli e plutei*, in *Marmi della basilica di San Marco. Capitelli, plutei, rivestimenti, arredi*, a cura di I. Favaretto, E. Vio, S. Minguzzi e M. da Villa Urbani, Milano 2000, pp. 123-169.

D. PINCUS, *The Tombs of the Doges of Venice*, Cambridge 2000.

G. TREVISAN, *L'architettura della chiesa di San Fermo Maggiore a Verona (Secolo XI)*, Tesi di Dottorato, XII ciclo, Università degli Studi di Udine 2000.

R. WARLAND, [Recensione di] *Weigel, Thomas: Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig : Studien zu einer spätantiken Werkgruppe. - Münster: Rhema: 1997*, "Byzantinische Zeitschrift", XCIII, 2000, pp. 248-251.

T. WEIGEL, *Le colonne del ciborio dell'altare maggiore di San Marco a Venezia nuovi argomenti a favore di una datazione in epoca protobizantina*, Venezia 2000.

D.R. CARTLIDGE, J.K. ELLIOTT, *Art and the Christian Apocrypha*, London 2001.

M.F. CONNELL, *Descensus Christi ad Inferos: Christ's descent to the dead*, "Theological Studies", LXII (2001), pp. 262-282.

M.V. FONTANA, *I caratteri pseudo epigrafici dall'alafabeto arabo*, in *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti, M. Seidel, Firenze 2001, pp. 217-221.

R. HALFEN, *Chartres. Schöpfungsbau und Ideenwelt im Herzen Europas*, Stuttgart-Berlin, 2001-2011.

K. RODDY, *Politics and Religion in late Antiquity: The Roman Imperial Adventus Ceremony and the Christian Myth of the Harrowing of Hell*, "Apocrypha", 11 (2001), pp. 147-180.

- S. ŠTEFANAC, in *Tesori della Croazia restaurati da Venetian Heritage Inc.*, catalogo della mostra (Venezia, Chiesa di San Barnaba, 9 giugno - 4 novembre 2001), a cura di J. Belamarić, Venezia 2001, cat. 1, pp. 30-31.
- G. TIGLER, in *Tesori della Croazia restaurati da Venetian Heritage Inc.*, catalogo della mostra (Venezia, Chiesa di San Barnaba, 9 giugno - 4 novembre 2001), a cura di J. Belamarić, Venezia 2001, cat. 2, pp. 32-33.
- Inscriptiones Medii Aevi Italiae*, a cura di G. Cavallo-L. Ermini Pani, 4 voll., Spoleto 2002-2017.
- O.F.A. MEINARDUS, *Ten Thousand Years of Coptic Christianity*, Cairo, New York 1999, ed. cons., 2002.
- A. MIDDELDORF KOSEGARTEN, *Zur liturgischen Ausstattung von San Marco in Venedig im 13. Jahrhundert. Kanzeln und Altarzuborien*, "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", XXIX (2002), pp. 7-77.
- A. PETRUCCI, *Prima lezione di paleografia*, Roma-Bari 2002.
- N. THIERRY, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout 2002.
- G. TIGLER, *La scultura romanica e gotica a Venezia e in Dalmazia nel quadro delle relazioni artistiche fra Bisanzio e le regioni adriatiche*, in *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo 19 agosto - 29 dicembre 2002), a cura di F. F. d'Arcais e G. Gentili, Cinisello Balsamo 2002, pp. 80-91.
- V. TSAMAKDA, *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leiden 2002.
- A. BIANCHI, *I dipinti*, in *Il restauro della cripta di Anagni*, a cura di A. Bianchi, Roma 2003, pp. 79-182.
- G. KREHLING MCKAY, *Polymorphism in Jerusalem, Taphou 14: An Examination of Text and Image*, "Apocrypha", XIV (2003), pp. 177-191.
- G. LETTIERI, *Il sacrificio del Logos*, in *Omellerie sul Levitico. Lettura origeniana*, a cura di M. Maritano, E. dal Covolo, Roma 2003, pp. 15-49.
- R. POLACCO, *Altre note sulle quattro colonne del ciborio di San Marco a Venezia*, "Arte documento", XVII/XIX, 2003, pp. 134-137.
- D.E. SMITH, *From Symposium to Eucharist. The Banquet in the Early Christian World*, Minneapolis 2003.
- M. ZIBAWI, *Images de l'Égypte chrétienne. Iconologie copte*, Milano-Parigi 2003.
- B. BAERT, *The image beyond the water. Christ and the Samaritan woman in Sant'Angelo in Formis (1072-1087)*, "Arte Cristiana", XCII (2004), 823, pp. 237-247.
- Iconografia e arte cristiana*, a cura di L. Castelfranchi, M. A. Crippa, Milano 2004.
- K. LINARDOU, *Reading two Byzantine illustrated books: the Kokkinobaphos manuscripts (Vaticanus Graecus 1162 and Parisinus graecus 1208) and their illustration*, tesi di dottorato presentata presso l'Università di Birmingham, Maggio 2004.
- L.J. SAILS, *Giotto's Cleansing of the Temple and Pact of Judas: Iconography and Meaning in the*

- Scrovegni Chapel, tesi di laurea de l'Università del Maryland, relatore Don Denny, 2004.
- R. SCHEMBRA, *La prima redazione dei centoni omerici. Traduzione e commento*, Alessandria 2004.
- G. TIGLER, in *Le sculture raccontano. Nuove acquisizioni dal XII al XV secolo al Museo di Pordenone*, catalogo della mostra a cura di G. Ganzer (Pordenone 22 di maggio - 31 dicembre 2004), Pordenone 2004, pp. 36-43.
- E. BOLMAN, *The enigmatic Coptic Galaktotrophousa and the cult of the Virgin Mary in Egypt*, in *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a cura di M. Vassilaki, Aldershot - Burlington 2005, pp. 13-22.
- P. BOURGAIN-M.C.HUBERT, *Le latin médiéval [L'atelier du médiéviste 10]*, Turnhout 2005.
- L. CARLETTI, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra a cura di M. Burrelli e A. Caleca (Pisa, Museo nazionale di San Matteo 25 marzo - 25 giugno 2005), Ospedaletto 2005.
- A. DAGUET-GAGEY, *Le procès du Christ dans les Acta Pilati. Étude des termes et realia institutionnels, juridiques et administratifs*, "Apocrypha", XVI (2005), pp. 9-34.
- P. FILACCHIONE, *L'orante cristiana tra simbologia e iconologia del reale*, "Salesianum", LXVII (2005), pp. 157-159.
- C.T. LITTLE, *Kingship and Justice: Reflections on an Italian Gothic Sculpture*, "Arte Medievale", IV (2005), 1, pp. 91-108.
- T.F. MATHEWS, N. MULLER, *Isis and Mary in early icons*, in *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, a cura di M. Vassilaki, Aldershot - Burlington 2005, pp. 3-12.
- J.D. MÜLLER, *Writing-speech-image: the competition of signs*, in *Visual culture and the German Middle Ages*, a cura di K. Starje-H.Wenzel, New York 2005, pp. 35-52.
- N.H. OTT, *Word and image as a field of research: sound methodologies or just a fashionable trend? a polemic from a European perspective*, in *Visual culture and the German Middle Ages*, a cura di K. Starje-H.Wenzel, New York 2005, pp. 13-32.
- P. BERRUTI, *La sacralità umanizzata*, in *Madonna del Latte. La sacralità umanizzata*, a cura di P. Berruti, Firenze 2006, pp. 23-50.
- K. CIGGAAR, *Byzantine spolia in Egypt: sultan Malik al-Adil and Byzantium's cultural heritage*, in *Quarta crociata. Venezia-Bisanzio-Impero Latino*, a cura di G. Ortalli, G. Ravegnani e P. Schreiner, Venezia 2006, vol. II, pp. 663-681.
- C. DAVIS, *Byzantine Relief Icons in Venice and along the Adriatic Coast: Orants and other images of the Mother of God*, München 2006.
- G. CUSCITO, *Epigrafia medievale in Friuli e in Istria (secc. VI-XIII)*, "Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria", n.s. LIV (2006), pp. 9-71.
- A. EFFENBERGER, *Die Relieffikonen der Theotokos und des Erzengels Michael im Museum für Byzantinische Kunst, Berlin*, "Jahrbuch der Berliner Museen", XLVIII (2006), pp. 9-45.

- C. REINSBERG, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben*, Berlin 2006.
- F. CODEN, *Una particolare tipologia di monumenti funebri fra XI e XIII secolo: l'arca di San Vigilio a Trento ed altre illustri sepolture*, in *L'Officina dell'arte. Esperienze della Soprintendenza per i Beni Storico-artistici*, atti della giornata di studio (Trento 27 maggio 2004), Trento 2007 (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 13), pp. 9-29.
- W. KOCH, *Inchriftenpaläographie des abendländischen Mittelalters und der früheren Neuzeit. Früh- und Hochmittelalter*, Wien-München 2007, pp. 148-216.
- K. LINARDOU, *The Kokkinobaphos manuscripts revisited: the internal evidence of the books*, "Scriptorium", LXI (2007), 2, pp. 384-407.
- M. NAVONI, *I dittici eburnei nella liturgia*, in *Eburnea dypticha: i dittici di avorio tra antichità e Medioevo*, a cura di M. David, Bari 2007, pp. 297-319.
- G. NOGA-BANAI, *Loca sancta and the Bethesda sarcophagi*, in *Salute e guarigione nella tarda antichità*, Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma, 20 Maggio 2004), a cura di H. Brandenburg, S. Heid, C. Marksches, Città del Vaticano 2007, pp. 107-123.
- H. PAPASTAVROU, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle l'Annonciation*, Venise 2007.
- G. TIGLER, *Giovanni Pisano e le sculture della parte bassa della facciata*, in *La facciata del duomo di Siena*, Cinisello Balsamo 2007, pp. 131-145.
- T. VERDON, *Il Duomo come libro aperto. I messaggi della facciata*, in *La facciata del Duomo di Siena. Iconografia, stile, indagini storiche e scientifiche*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2007, pp. 17-75.
- T. WEIGEL, *Frühbyzantinische Spolien oder mittelalterliche Adaptationen?*, "Das Münster", LX (2007), pp. 10-22.
- B. ŻURAWSKI, *The Anastasis Scene from the Lower Church III at Baganarti (Upper Nubia)*, "Études et travaux" (Centre d'archéologie méditerranéenne de l'académie polonaise des sciences), XXI (2007), pp. 162-182.
- M. BERNABÒ, *Miniature e decorazione*, in *Il tetravangelo di Rabbula. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 1.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, a cura di M. Bernabò, Roma 2008, pp. 79-113.
- F. DE RUBEIS, *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile*, "Scripta", I (2008), pp. 33-43.
- R. GOUNELLE, *Les recensions byzantines de l'Évangile de Nicodème*, Turnhout 2008.
- S. RICCONI, *Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage*, "Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre", 12 (2008), consultabile on-line: <http://cem.revues.org/7132> (consultato il 10/01/2019).
- S. RICCONI, *L'Epiconografia: l'opera d'arte medievale come sintesi visiva di scrittura e immagine*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno internazionale di studi di Parma (18-22 settembre

- 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 465-480.
- G. TREVISAN, *Santa Maria Assunta e Santa Fosca a Torcello*, in *Veneto Romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano 2008, pp. 66-90.
- R. BUCOLO, *La Samaritana al pozzo nel cubicolo A3 della catacomba di S. Callisto tra funzione iconografica e interpretazione patristica*, "Rivista di archeologia cristiana", LXXXV (2009), pp. 107-124.
- F. CRADDOCK, *Luke*, Louisville 2009.
- A. DE MARCHI, «*Cum dictum opus sit magnum*». *Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Parma-Milano 2009, pp. 603-621.
- A. DE MARCHI, *La posterité du devant-d'autel à Venise: retables orfévres et retables peints*, in *The Altar and its Environment 1150-1400 (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages)*, a cura di J.E.A. Kroesen e V.M. Schmidt, Turnhout 2009, pp. 57-86.
- L.V. GEYMONAT, *Un 'Erode' veneziano al Metropolitan*, in *Per Giovanni Romano*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello, G.G. Garrone, Savigliano 2009, pp. 90-91.
- R. GOUNELLE, *La collectio sermonum d'Eusèbe d'Alexandrie*, "Analecta Bollandiana", CXXVII (2009), 2, pp. 249-272.
- F. KAMMERZELL, *Defining Non-Textual Marking Systems, Writing, and Other Systems of Graphic Information Processing*, in *Non-Textual Marking Systems. Writing and Pseudo Script from Prehistory to Modern Times*, a cura di P. Andrassy, J. Budka e Kammerzell, Göttingen 2009, pp. 277-308.
- D. JACOBY, *Venetian Commercial expansion in the eastern Mediterranean, 8th-11th centuries*, in *Byzantine trade, 4th-12th centuries: the archaeology of local, regional and international exchange*, atti del 33° Spring Symposium of Byzantine Studies (St John's College, University of Oxford, marzo 2004), Burlington, Vt, Farnham, Surrey 2009, pp. 371-391.
- S. PICHI, in *Cronologia e tendenze stilistiche della prima scultura veneziana*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Diocesano 29 agosto 2009 - 10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo e G. Gentili, Venezia 2009, cat. 88, p. 180.
- G. TIGLER, in *Cronologia e tendenze stilistiche della prima scultura veneziana*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Diocesano 29 agosto 2009 - 10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo e G. Gentili, Venezia 2009, pp. 132-147.
- V. TSAMAKDA, *Der Einfluss von Tatians Diatessaron auf die frühe Evangelienillustration, in Syrien und seine Nachbarn von der Spätantike bis in die islamische Zeit*, a cura di I. Eichner, V. Tsamakda, Wiesbaden 2009, pp. 167-196.
- L. ARBACE, in *Antiche Madonne d'Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell'Aquila*, catalogo della mostra a cura di L. Arbace (Trento, Castello del Buonconsiglio 4 dicembre 2010 - 1° maggio 2011), Torino 2010, pp. 56-59, cat. 4 e pp. 74-75, cat. 8.

- L. CASTELNUOVO-TEDESCO, *Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and the Cloisters*, New York 2010, pp. 120-125.
- B. CROSTINI, *Riflessi del contrasto con l'Occidente nei manoscritti studiati miniati del dopo-scisma (1054)*, "Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici", n.s. LXVII (2010), pp. 265-284.
- C. DENOËL, *Texte et image dans les Vies de saints à l'époque romane: le rôle des tituli et des légendes descriptives*, in *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, a cura di C. Heck, atti del convegno RILMA (Parigi, 17-18 ottobre 2008), Turnhout 2010, pp. 111-123.
- C. HECK, *Un nouveau statut de la parole? L'image légendée entre énoncé, commentaire, et parole émise*, in *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Actes du Colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 17-18 ottobre 2008), a cura di C. Heck, Turnhout 2010, pp. 7-28.
- K.K. HERSCH, *The Roman Wedding. Ritual and Meaning in Antiquity*, New York 2010.
- G. KRESS, *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*, London 2010.
- P.H. POIRIER, *Gnostic Sources and the Prehistory of the Descensus ad Inferos*, "Apocrypha", XXI (2010), pp. 73-85.
- D. RUSSO, *Des lettres sur l'image dans l'art du Moyen Âge. Pour une nouvelle articulation du textuel et du visuel*, in *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, a cura di C. Heck, atti del convegno RILMA (Parigi, 17-18 ottobre 2008), Turnhout 2010, pp. 127-144.
- G. VALENZANO, "Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus laudibus non parvis est sua digna manus". *L'attività di Marco Romano a Venezia*, in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, Catalogo della mostra (Casole d'Elsa 2010), a cura di R. Bagnoli, Cinisello Balsamo 2010, pp. 132-139.
- E. VIO, *Il pavimento della Basilica di San Marco: indagini e restauri*, in *Pavimenti lapidei del Rinascimento a Venezia*, a cura di L. Lazzarini e W. Wolters, Venezia 2010, pp. 89-110.
- B. BAERT, *Touching the Hem: The Thread between Garment and Blood in the Story of the Woman with the Haemorrhage (Mark 5:24b-34parr)*, "Textile. The Journal of Cloth and Culture", IX (2011), 3, pp. 308-351.
- M. BOSKOVITS, *Considerazioni sulla Maestà del Museo Puškin*, in *Gli albori della pittura fiorentina. La Maestà del Museo Puškin di Mosca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi 18 ottobre 2011-7 gennaio 2012), a cura di A. Tartuferi, Firenze-Milano 2011, pp. 40-55.
- F. CARDINI, *Il giglio, la stella, le tre corone, I Re Magi una leggenda cristiana e una festa fiorentina*, Firenze 2011.
- A. DE MARCHI, *La diffusione della pittura su tavola nel Duecento e la ricostruzione del tramezzo perduto del Duomo di Pistoia*, in *Il Museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi dalla metà del XII secolo alla fine del Duecento*, Pistoia 2011, pp. 60-85.

- F. DE RUBEIS, *Veneto - Belluno, Treviso, Vicenza (Inscriptiones Medii Aevi Italiae (Saec. VI-XII), 3)*, Spoleto 2011.
- R. M. JENSEN, *Living water: Images, Symbols and Settings of Early Christian Baptism*, Leiden 2011.
- J.D. KAESTLI, *Mapping an Unexplored Second Century Apocryphal Gospel: the Liber de Nativitate Salvatoris*, in *Infancy Gospels. Stories and Identities*, in *Infancy Gospels, Stories and Identities* (WUNT.1 281), a cura di C. Clivaz, A. Dettwiler, L. Devillers e E. Norelli, Tübingen 2011, p. 506-559.
- S. RICCIONI, *Rewriting Antiquity, Renewing Rome. The Identity of the Eternal City through Visual Art, Monumental Inscriptions and the Mirabilia*, "Medieval Encounters", XVII (2011), pp. 439-463.
- D.H. SICK, *The Architriklinos at Cana*, "Journal of Biblical Literature", CXXX (2011), 3, pp. 513-526.
- A. TARTUFERI, *L'icona mariana del Museo Puškin a Mosca. Un capolavoro della pittura fiorentina del Duecento*, in *Gli albori della pittura fiorentina. La Maestà del Museo Puškin di Mosca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi 18 ottobre 2011-7 gennaio 2012), a cura di A. Tartuferi, Firenze-Milano 2011, pp. 26-39.
- M. VITTORINI, in *Antiche Madonne d'Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell'Aquila*, catalogo della mostra a cura di L. Arbace (Trento, Castello del Buonconsiglio 4 dicembre 2010 - 1° maggio 2011), Torino 2010, pp. 51-55, cat. 3.
- D. CASCIANELLI, *La pesca miracolosa di un frammentario coperchio. Note e novità sull'iconografia paleocristiana della pesca miracolosa*, "Rivista di archeologia cristiana", LXXXVII-LXXXVIII (2011-2012), pp. 71-100.
- S. AUDANO, *Le molte strade del centone virgiliano cristiano: in margine a tre recenti edizioni*, "Sileno", XXXVIII (2012), 1-2, pp. 55-88.
- R. BEYERS, *The transmission of Marian Apocrypha in the Latin Middle Ages*, "Apocrypha", XXIII (2012), pp. 117-140.
- M. BOTTAZZI, *Italia medievale epigrafica. L'alto medioevo attraverso le scritte incise (secc. IX-XI)*, Trieste 2012.
- F. CODEN, *La scultura dal quinto secolo al Duecento*, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012, cat. 3 *Annunciazione*, pp. 52-64.
- F. COPELLI, *La Madonna del latte del Museo Marciano di Venezia*, "Arte Medievale", n.s. 4, II (2012), pp. 187-200.
- L. LAZZARINI, *I marmi e le pietre del pavimento marciano*, in *Il manto di pietra della basilica di San Marco a Venezia. Storia, restauri, geometrie del pavimento* (Quaderni speciali della Procuratoria), a cura di E. Vio, Venezia 2012, pp. 51-69.
- M. MIGNOZZI, *Su un tema iconografico: l'Adorazione dei due, quattro, sei Magi*, "Vetera Christianorum", XLIX (2012), 1, pp. 65-100.

- L. MOR, in *I bambini e il cielo*, catalogo della mostra a cura di A. Geretti, S. Castri (Illegio, Casa delle Esposizioni 28 aprile - 30 settembre 2012), Torino 2012, pp. 211-214, cat. 35.
- F. RINALDI, V. GOBBO, G.M. SANDRINI, *Tappi d'anfora da un intervento di archeologia urban apud horrea a Iulia Concordia*, "Quaderni Friulani di Archeologia", XXII/XXIII (2012-2013), pp. 67-75.
- G. TIGLER, *Il portale esterno*, "Quaderni della Procuratoria" (2012), pp. 26-34.
- L. URBAN, *La chapela di Nostra Dona*, "Quaderni della Procuratoria" (2012), pp. 10-15.
- E. VIO, *Le trasformazioni architettoniche della facciata sud e la "Porta da Mar"*, "Quaderni della Procuratoria" (2012), pp. 17-25.
- F. BISCONTI, *Primi Cristiani: le storie, i monumenti, le figure*, Città del Vaticano 2013.
- E. CATRA, *L'altare maggiore della Basilica di San Marco a Venezia e la fortuna della scultura del Quattrocento veneziano negli anni di Bartolomeo Ferrari*, in *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, Atti del convegno (Venezia, Ateneo Veneto, 5-6 novembre 2012), Venezia 2013, pp. 216-225.
- B. DASKAS, *Nicola Mesarite, descrizione della chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli. Introduzione, traduzione e commento*, tesi di dottorato, tutor: G. Fiaccadori, Milano Università degli studi di Milano 2013.
- G.P. MAGGIONE, *Introduzione*, in JEAN DE MAILLY, *Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum. Supplementum hagiographicum*, a cura di G.P. Maggione, Firenze 2013, pp. IX-LXXV.
- E. PANOU, *Mary's Parents in Homilies Before and After James Kokkinobaphos*, in *Wonderful Things: Byzantium through its Art*, atti del convegno (Londra 20-22 marzo 2009), a cura di A. Eastmond e L. James, Farnham-Burlington 2013, pp. 283-294.
- M. PONTISSO, in *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*, catalogo della mostra a cura di C. Gasparri e R. Paris, Milano 2013, pp. 358-359, cat. 261.
- A. M. RAMIERI, *Caratteri iconografici del sepolcro di Lazzaro nelle incisioni romane, in Incisioni figurate della tarda antichità*, pp. 247-260, Atti del Convegno (Roma Palazzo Massimo, 22-23 marzo 2012), a cura di F. Bisconti, M. Braconi, Città del Vaticano 2013, pp. 247-260.
- G. TIGLER, *Scultura e pittura del Medioevo a Treviso, I: Le sculture dell'Alto Medioevo (dal VI secolo al 1141) a Treviso, nel suo territorio e in aree che con esso ebbero rapporti. Tentativo di contestualizzazione storica*, Trieste 2013.
- The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, a cura di C. Jewitt, London 2014.
- L. BORIELLO, A. CALISI, *Un tema iconografico comune tra Oriente e Occidente. La Vergine orante del Segno*, "Arte Cristiana", CII (2014), 883, pp. 299-310.
- E. CATRA, *Bartolomeo (1780-1844) e Luigi (1810-1894) Ferrari, in Abitare il museo. Le case degli scultori*, Atti del terzo convegno internazionale sulle gipsoteche (Possagno 4-5 maggio 2012), a cura di Mario Guderzo, Crocetta del Montello 2014, pp. 61-73.
- F. CODEN, *Dall'Oriente all'Occidente: un caso esemplare di capitelli ad incrostazione di mastice a nord di Venezia*, "Hortus Artium Medievalium", XX (2014), 2, pp. 830-841.

- L. DI LENARDO, *La collezione epigrafica del Seminario Patriarcale di Venezia. Catalogo (secoli XII-XV)*, Venezia 2014.
- M. EVANGELATOU, *Threads of Power. Clothing Symbolism, Human Salvation, and Female Identity in the Illustrated Homilies by Iakobos of Kokkinobaphos*, "Dumbarton Oaks Papers", LXVIII (2014), pp. 241-224.
- C. MARTIN-COCHER, *Présentation et traduction de cinq homélies du pseudo-Eusèbe d'Alexandrie*. Tesi di Laurea, Université Grenoble Alpes 2014, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01025288>, consultata l'11/01/2019.
- V. POLETTI, *Oro e pittura a Venezia attorno all'anno 1300: consuetudini di bottega tra incisione e granitura*, "Arte Veneta", LXXI (2014), pp. 62-93.
- G. POLLIO, *Alcuni suggerimenti sull'aspetto della chiesa di Santa Maria in Pallara nel Medioevo attraverso le fonti*, in *Un Medioevo in lungo e in largo. Da Bisanzio all'Occidente (VI-XVI secolo) studi per Valentino Pace*, a cura di V. Camelliti e A. Trivellone, Pisa 2014, pp. 51-58.
- C. JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion*, Paris 2015.
- P. PENSABENE, *Reimpieghi e percezione dell'antico, recuperi e trasformazioni*, in *Pietre di Venezia. Spolia in se spolia in re*, atti del convegno internazionale (Venezia, 17-18 ottobre 2013) (Venetia/Venezia. Quaderni adriatici di storia e archeologia lagunare) a cura di M. Centanni, L. Sperti, Roma 2015, pp.15-60.
- A.M. SCHULZ, *"Sopra questo ciborio...": il Cristo Risorto di Antonio Lombardo*, "Quaderni della Procuratoria", Le colonne del ciborio (2015), pp. 24-31.
- F. TASSO, *Modelli mediterranei per gli avori di Salerno: la 'cattedra' di Grado*, in *Gli avori medievali di Amalfi e Salerno*, a cura di F. Dell'Acqua, A. Cupolo, P. Pirrone, Amalfi 2015, pp. 43-50.
- T. WEIGEL, *Le colonne istoriate del ciborio dell'altar maggiore*, "Quaderni della Procuratoria", Le colonne del ciborio (2015), pp. 11-19.
- F. ZULIANI, *Il "Cristo" e gli "Evangelisti" del ciborio di San Marco*, "Arte Veneta", 72 (2015), pp. 9-29.
- A. BRZOZOWSKA-JAWORNICKA, *Reconstruction of a façade of the House of Aion, Nea Paphos, Cyprus*, "Studies in Ancient Art and Civilization", XX (2016), pp. 151-172.
- M. BUORA, *Nuove osservazioni sull'arredo lapideo della chiesa di Monastero di Aquileia dal periodo dei Goti e dei Bizantini all'età di Popone*, in *Neue Ergebnisse zum frühen Kirchenbau im Alpenraum*, atti del convegno (Klagenfurt 6-7 Dicembre 2013), a cura di K. Strobel e H. Dolenz, Graz 2016, pp. 233-250.
- S. DE LUCA, *Quando Assisi non era serafica. La facciata della cattedrale di San Rufino nel contesto storico-artistico di una città-stato del XIII secolo*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2016.
- J. KRAMER, *Kapitelle des 11.-13. Jahrhunderts im Veneto als Nachgestaltungen antiker und spätantik/frühbyzantinischer Modelle und das "revival" im Kirchbau*, Wiesbaden 2016.
- E. INGRAND-VARENNE, *Trois petits points. L'«interponctuation» dans les inscriptions médiévales*,

- in *Ponctuer l'œuvre médiévale. Des signes au sens*, Paris 2016, pp. 215-232.
- C. LUPANT, *Conception des images et réflexion sensorielle. Approche exploratoire du Ms. de la vie de Sainte Radegonde*. in *Les cinq sens au Moyen Âge*, a cura di E. Palazzo, Paris 2016.
- G. MORELLO, in *Maria Mater Misericordiae. L'iconografia mariana nell'arte dal Duecento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Morello e S. Papetti (Senigallia, Palazzo del Duca 27 ottobre 2016 - 29 gennaio 2017), Cinisello Balsamo 2016, pp. 90-91, cat. 20.
- G. MUOLLO, in *Maria Mater Misericordiae. L'iconografia mariana nell'arte dal Duecento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Morello e S. Papetti (Senigallia, Palazzo del Duca 27 ottobre 2016-29 gennaio 2017), Cinisello Balsamo 2016, pp. 90-91, cat. 12.
- E.F. CASTAGNINO BERLINGHIERI, *Archeologia e cultura del vino in Sicilia*, "Engramma", CXLIII (marzo 2017), pubblicato online: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3106.
- V. DEBIAIS, *La croisée des signes*, Paris 2017.
- S. DE LUCA, *Una croce viaria a Montefollonico*, "Torrita. Storia, arte, paesaggio", VII (2017), pp. 9-15.
- I. MARCHESIN, *L'arbre & la colonne. La porte de bronze d'Hildesheim*, Paris 2017.
- M.A. VILLANO, *Note di storiografia sulle colonne del ciborio di San Marco*, in *Minima Medievalia*, a cura di F. Coden, "Atti dell'Accademia roveretana degli agiati", ser. IX, VII (2017), pp. 98-103.
- M. AGAZZI, *Questioni marciane: architettura e scultura*, in *San Marco. La basilica di Venezia. Storia, arte e conservazione*, Venezia 2019, I, pp. 91-109.
- V. AVERY, E. JONES, *The Bronzes of San Marco*, in *La basilica di Venezia. Arte, storia e conservazione*, Venezia 2019, II, pp. 116-143.
- X. BARRAL I ALTET, *Il pavimento (lastre e mosaico) della Basilica nel XII secolo: nuove considerazioni e una proposta di lettura*, in *San Marco. La basilica di Venezia. Storia, arte e conservazione*, Venezia 2019, II, pp. 146-159.
- T. DALE, *Epiphany at San Marco: the sculptural program of the Porta da Mar in the Dugento*, in *La basilica di Venezia. Arte, storia e conservazione*, Venezia 2019, II, pp. 38-55.
- A. HOPKINS, *Taking in San Marco with John Talman: from the ground up*, in *La basilica di Venezia. Arte, storia e conservazione*, Venezia 2019, I, pp. 150-163.
- L. LAZZARINI, *I marmi dell'edicola nota come "capitello del Crocifisso"*, in *La basilica di Venezia. Arte, storia e conservazione*, Venezia 2019, I, pp. 177-185.
- M. MASON, *I primi mosaici della basilica e l'elaborazione della leggenda marciana. Considerazioni sullo stile e l'iconografia*, in *La basilica di Venezia. Arte, storia e conservazione*, Venezia 2019, vol. I, pp. 226-247.
- G. TIGLER, *Circolazione di modelli artistici: l'incontro tra l'arte classica del bacino del Mediterraneo con le arti delle civiltà dell'Oriente e quelle dei 'barbari' del Nord germanico nelle teorie della Scuola di Vienna*, in *Le vie della comunicazione nel medioevo. Livelli, soggetti e spazi d'intervento nei cambiamenti sociali e politici*, Atti delle giornate di studio (Roma, 20-21 ottobre 2016), a

cura di M. Bottazzi, P. Buffo, C. Ciccopiedi, Fano 2019, pp. 101-159.

G. TIGLER, *Trofei della Quarta Crociata? Punti fermi per la datazione delle facciate marmoree di San Marco*, in *San Marco. La Basilica di Venezia. Arte, storia, conservazione*, a cura di E. Vio, Venezia 2019, vol. I, pp. 131-143.

K. UETZ, R. DELLERMANN, *Nordquerhaus und Nordnarthex von San Marco Bau - und Restaurierungsgeschichte*, in *San Marco in La basilica di Venezia. Arte, storia e conservazione*, a cura di E. Vio, Venezia 2019, vol. I, pp. 110-121.

T. WEIGEL, *Ipotesi sul ruolo delle colonne protobizantine del ciborio di San Marco nel quadro delle lotte di potere a Costantinopoli dopo il 1204*, in *San Marco. La Basilica di Venezia. Arte, storia, conservazione*, a cura di E. Vio, Venezia 2019, vol. I, pp. 11-19.

Estratto

Studente: Maria Aimé Villano

matricola: 956321

Dottorato: Storia delle Arti

Ciclo: XXII

Le colonne del ciborio della Basilica di San Marco a Venezia

Le quattro colonne scolpite e correate di iscrizioni che si ergono sull'altare maggiore della basilica di San Marco sono state l'oggetto di un annoso dibattito sulla loro datazione e provenienza che sembra ancora lontano dall'aver portato a una soluzione largamente condivisa. L'indagine tesa al chiarimento della questione e al consolidamento di una delle ipotesi in campo offre, a quello che è uno dei più ampi repertori di scene mariane e cristologiche, lo statuto di corpus iconografico di riferimento per molte altre ricerche. Oltre a una particolareggiata analisi e catalogazione di ogni scena scolpita, si è proceduto allo studio delle epigrafi e del contesto nel quale è immersa l'opera anche in relazione alle fonti letterarie che possono averla ispirato.

Abstract

Entirely covered with 92 sculpted stories about the infancy of the Virgin Mary and the life of Christ – displayed over 36 strips and 324 nichettes –, the columns have been the object of a long-standing scholar controversy regarding their dating, which has been placed both as early as the 6th century, due to iconography and style, and as late as the 13th, due to the palaeographical features of the inscriptions carved as tituli above the scenes. Although what seems more plausible is that the columns were sculpted in Late Antiquity and taken to Venice – where the Latin inscriptions were carved – as part of the booty of the sack of Constantinople in 1204, the complex entanglements of this whole operation were yet to be explored. Deeply connected to the problem of dating are in fact the series of relationships between the parts of the work (image-text), between the columns and the artistic context, namely the Late Antique art and the Venetian art (influences and exchanges), and between the columns and the architectural frame of the St. Mark's Basilica. Not secondary is the problem of the symbolic implications linked to the sack of Constantinople and the practices of reutilizations of the booty in the St. Mark's Basilica, the church that best embodies the political aspirations of the Venetian Republic. In order to analyse this complex net of relationships I was compelled to carry out interdisciplinary strategies, whose core were, however, the images. It was necessary to master the vast literature regarding the columns of the St. Mark's Basilica, from their first mention in 1581 until today. Being conscious of the lack of neutrality of the Historian due to their position in time and space, the review of the literature was accompanied by a consistent effort of understanding the influences and the currents of thought that crossed our discipline throughout history and how these were reflected in the analysis of the columns. The methodology of analysis employed for the scenes (style, composition, content) was also applied to the inscriptions, in an attempt of breaking the boundaries between text and image.

Also the form of letters convey a message, namely the message of who thought the four columns of the ciborium were worthy of occupying the most prestigious area of St. Mark's Basilica. The elegant and well-ordered capitals, the infrequent use of abbreviations and ligatures tell of a careful and thoughtful execution, probably during the 12th century. They also bear witness of the issues at labelling the sculpted parts since not always do the inscriptions match the scenes they intend to explain. This is especially truth for those scenes often depicted in Late Antiquity or in Eastern art which were not in use during Middle Ages in Western Europe. Finally, the architectonical framing made of small shelled niches, small columns and capitals could be treated as an image bearing significance. The use of the arches, the shell and the columns recall the composition of Late Antique sarcophagi, while the small capitals, which do not belong to any classical order and depict a form resembling a lily, might be connected to the description of Solomon's Temple. The study of a complex work of art, with an intricate history placed in a stratified context, such as the columns of the ciborium of St. Mark's Basilica required the application of various strategies aiming to evoke – as much as possible – the almost infinite messages they bear. Such an approximation was only possible through the analysis of every single part and their re-composition in a coherent net of reciprocal relationships.



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
ciclo XXXII

Tesi di Ricerca
in cotutela con l'Università di Poitiers

Le colonne del ciborio della Basilica di San Marco a Venezia

SSD: L-ART/01

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Pier Mario Vescovo

Supervisori

ch. prof. Stefano Riccioni

ch. prof. Fabio Coden

Supervisore cotutela

ch. prof. Vincent Debiais

Dottoranda

Maria Aimé Villano

Matricola 956321