

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/1 (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Enzo De Franceschi

LO SPAZIO FIGURATO DEL BATTISTERO MARCIANO A VENEZIA.
UNA INTRODUZIONE*

Il battistero della basilica di San Marco a Venezia, dislocato sul lato meridionale della cappella ducale, conserva una decorazione musiva patrocinata, come tramanda Rafaino Caresini¹, Cancellier Grande della Repubblica lagunare nel 1365², dal doge Andrea Dandolo (1343-1354).

L'arricchimento esornativo dell'aula, in felice connubio figurativo fra le *Storie del Battista*, dislocate sui lunettoni e le pareti, gli episodi tratti dall'*Infanzia di Gesù* e i tre vertici cristologici in sequenza costituisce una delle cruciali testimonianze sullo stato della pittura veneziana a mosaico a ridosso della metà del XIV sec.

In questa sede ambirei attrarre l'attenzione su alcuni aspetti del complesso sistema decorativo, di lungo rimando teologico, che connotano lo spazio battesimale.

Nel battistero veneziano il messaggio di Salvezza proprio degli ambienti dell'iniziazione cristiana è veicolato soprattutto dall'interazione fra i tre apici cristologici teofanici in sequenza, crasi iconografica assolutamente originale se paragonata con le soluzioni esornative superstiti impiegate negli altri battisteri tardoantichi e medioevali italiani.

Nell'antibattistero, luogo introduttivo al percorso del battezzando, il punto nodale dell'intera decorazione è la raffigurazione del cosiddetto *Antico dei Giorni*, al centro della volta a botte, mutuato

* Sono riconoscente al prof. Valentino Pace per le preziose puntualizzazioni seguite alla lettura del testo. Ringrazio anche l'arch. Ettore Vio, proto della basilica di San Marco, per il generoso scambio di idee.

¹ «Ducavit feliciter annis xj, mensibus viij, diebus iiij, redito spirito Creatori suo; iuxta Sanctum Marcum quiescit, in capella baptismali, quam nobili opere musaico decoravit»: cfr. RAPHAYNI DE CARESINIS, *Chronica*, in *RR. II. SS.*, XII, pt. II, a cura di Ester Pastorello, Bologna, Nicola Zanichelli, 1923, p. 8.

² GIROLAMO ARNALDI, *Il doge cronista*, in *Storia della cultura veneta. Il Trecento*, II, Vicenza, Pozza, 1976, p. 291.

nel nome e nella descrizione dalla visione del profeta Daniele³. Quest'immagine, sostanzialmente assente negli antichi e coevi cicli pittorici superstiti dell'Italia settentrionale, va intesa quale prefigurazione di Cristo prima della sua incarnazione e tende a diventare una "qualifica" del *Verbo* considerato nella sua eternità, senza inizio⁴. In contesti trinitari il significato della figura si connota come *Dio Padre* conosciuto attraverso il *Figlio*⁵.

Tale concetto visivo, che ebbe una grande diffusione nella pittura monumentale di cultura bizantina soprattutto a partire dal XII sec.⁶, appare sia individualmente, come nel cupolino sud-est della chiesa di San Pantaleimone a Nerezi, fra il 1165 e il 1168⁷, sia come *Deesis* sulla parte est del nartece di Haghios Nikolaos tou Kasnitzis a Kastoria (II metà del XII sec.)⁸ e molto spesso inserito nel complesso delle immagini polimorfiche di Cristo, come, per esempio, tra le raffigurazioni dell'*Emmanuele* e del *Pantokrator* al centro della volta del *naos* di Haghios Stephanos sempre a Kastoria (fine XII-inizi XIII sec.)⁹. In quest'ultimo caso le tre differenti immagini di Cristo sono circondate dai profeti e su un registro più basso, da episodi che narrano la *Vita di Gesù*: l'*Annunciazione*, la *Natività*, la *Presentazione al Tempio*, il *Battesimo*, l'*Entrata a Gerusalemme*, la *Risurrezione di Lazzaro*, la *Crocefissione*¹⁰.

³ «Adspiciebam donec throni positi sunt, et antiquus dierum sedit. Vestimentum eius candidum quasi nix, et capilli capitis eius quasi lana munda, thronus eius flammæ ignis, rotæ eius ignis accensus» (Dn 7,9).

⁴ MICHEL BERGER, ANDRÉ JACOB, *Un nouveau monument byzantin de terre d'Otrante: la chapelle Saint-Nicolas de Celsorizzo, près d'Aquarica del Capo, et ses fresques (an 1283)*, «Rivista di Studi bizantini e neellenici», 27 (1990), p. 247. Inoltre MICHEL BERGER, *La représentation byzantine de la "Vision de Dieu" dans quelques églises du Salento médiéval*, in *Histoire et Culture dans l'Italie Byzantine: acquis et nouvelles recherches*, Rome, École française de Rome, 2006, p. 184.

⁵ TANIA VELMANS, *Influssi costantinopolitani nel XIV sec. e continuità della tradizione*, in EAD., ADRIANO ALPAGO NOVELLO, *L'Arte della Georgia. Affreschi e architetture*, Milano, Jaca Book, 1996, p. 161.

⁶ LYDIE HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XI^e siècle*, Bruxelles, ed. de Byzantion, 1975, p. 192.

⁷ IDA SINKEVIĆ, *The Church of S. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden, Reichert, 2000, p. 39.

⁸ STYLIANOS PELEKANIDIS, MANOLIS CHATZIDAKIS, *Kastoria. Mosaics-Wall Paintings*, Athens, Melissa, 1985, pp. 52-53.

⁹ Ivi, p. 19.

¹⁰ Ivi, pp. 8, 19.

Quest'articolata sintassi figurativa godrà di una proficua applicazione anche nei monumenti pittorici delle aree geografiche maggiormente sottoposte all'influenza culturale bizantina come, per esempio, in Kosovo. Nella chiesa dei Santi Apostoli, nel Patriarcato di Peć, la volta del *naos* possiede una decorazione che seppur ridipinta nel XVII sec., offre l'iconografia originaria del ciclo più antico, risalente alla II metà del XIII sec.¹¹. La triplice immagine della Divinità, *Antico dei Giorni*, *Pantokrator*, *Cristo Angelo*, è rinserrata fra due teorie di Profeti che svolgono cartigli e alcune rappresentazioni che si riferiscono all'*Inno Acatisto*¹², rivolto alla glorificazione della *Theotokos* durante il Giovedì Santo: fra queste la *Natività*, i *Magi guidati dalla stella*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Fuga in Egitto*¹³.

Agli inizi del Trecento, nella periferia orientale del mondo bizantino, presso la chiesa georgiana di San Giorgio a Ubisi, la copertura fu decorata tramite la rappresentazione d'una sintassi trinitaria composta dall'*Antico dei Giorni*, il *Pantokrator* e lo *Spirito Santo*, circondati da episodi relativi alla *Vita di Gesù*, fra i quali, in corrispondenza del *Vegliardo*, l'*Annunciazione* e la *Natività* con inclusa l'*Adorazione dei Magi*¹⁴.

Nell'Italia meridionale, già dal XII sec. le rare pitture monumentali medievali che includono il tema del *Palaios ton hemeron*, pur non inserendolo in un complesso figurativo che prevede la triplice rappresentazione della Divinità, danno prova dell'avvistamento del motivo citandolo singolarmente fra Profeti e brani tratti dalla *Vita di Gesù*. Lo testimoniano, per esempio, gli affreschi della cripta di San Biagio a San Vito dei Normanni, in provincia di Brindisi, risalenti al 1196¹⁵, ove l'*Antico dei Giorni* – identificato dall'iscrizione, recante

¹¹ BRANISLAV TODIĆ, *Serbian medieval painting. The age of King Milutin*, Belgrade, Draganić, 1999, p. 77.

¹² Sulla descrizione delle strofe dell'*Inno* si veda TANIA VELMANS, *Affreschi e mosaici*, in EAD., VOJISLAV KORAĆ, MARICA ŠUPUT, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, Milano, Jaca Book, 1999, pp. 263, 305, n. 24.

¹³ RICHARD HAMANN-MAC LEAN, HORST HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Bildband 3-5, Gie en, Schmitz, 1963, pp. 23-24, tavv. 14-15a.

¹⁴ NANA BURTCHULADZE, *The Ubisi Monastery. Icons and Wall Painting. The 14 th c.*, Tbilisi, Georgian National Museum, 2006, pp. 195-199. Una bella immagine complessiva della volta affrescata è pubblicata in TANIA VELMANS, *La pittura murale in Georgia*, in EAD., ALPAGO NOVELLO, *L'arte della Georgia*, tavv. 34-35.

¹⁵ VALENTINO PACE, *La pittura medievale in Puglia*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*,

il Vangelo aperto su un passo di Giovanni, volto a porre l'accento sul legame tra il Padre e il Figlio¹⁶ – domina dalla copertura, fra i simboli degli Evangelisti, due Serafini e due Profeti, un ciclo cristologico con l'*Annunciazione*, la *Natività*, la *Presentazione al Tempio*, la *Fuga in Egitto*, l'*Ingresso a Gerusalemme*.

Nel battistero veneziano l'*Antico dei Giorni* – circondato dal coro dei Profeti e da un micro ciclo cristologico incentrato sul tema dell'*Infanzia di Gesù* e di san Giovannino – rispetto agli esempi testé riferiti esalta massimamente le qualità peculiari che le sono proprie mediante raffinati rimandi culturali.

Nella scena con l'*Adorazione dei Magi*, la stella che guida i re al cospetto del Bambino è portata da un fascio a terminazione tripartita discendente direttamente dal clipeo del *Palaios ton hemeron* e indirizzata verso l'*Infante*. Questo dettaglio figurativo evoca sia la relazione fra il *Vegliardo* e il Bambino descritta nel XII sec. da Nicola Mesarites¹⁷, sia le diffuse rappresentazioni sui codici orientali sottolineanti lo stretto legame fra l'*Antico dei Giorni* e *Cristo Infante* di cui quella sul Codice Vaticano Greco 394 della Biblioteca Apostolica Vaticana, collocato cronologicamente tra la fine dell'XI sec. e gli inizi del XII sec., costituisce valido esempio¹⁸.

La schematizzazione tripartita del fascio che si diffonde dalla conferenza del *Vegliardo* si riscontra identica pure nella scena in cui Gesù, uomo maturo, è battezzato sulla parete settentrionale dell'antibattistero: ciò con chiara volontà di dar risalto al rapporto fra le due figure, stabilito in iconografie d'ambito battesimale già dal XII sec.¹⁹,

Milano, Electa, 1994, pp. 298-299, fig. 394. ID., *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI-XIV)*, in *I Bizantini in Italia*, a cura di V. von Falkenhausen, Milano, Scheiwiller, 1986, pp. 458-459. Sul complesso del monumento si veda MARIALUISA SEMERARO-HERRMANN, *Il Santuario rupestre di San Biagio a San Vito dei Normanni*, Brindisi, Schena, 1982.

¹⁶ «Ego sum vitis vera, et Pater meus agricola est» (Gv 15,1).

¹⁷ Il cronista, trattando della *Natività* effigiata nella chiesa dei Santi Apostoli di Costantinopoli, comparò l'*Antico dei Giorni* al Bambino: cfr. NIKOLAOS MESARITES, *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, Philadelphia, The American philosophical society, 1957, pp. 872, 906.

¹⁸ STEPHAN A. PAPADOPOULOS, *Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin*, «Cahiers Archéologiques», XVIII (1968), p. 134, fig. 8.

¹⁹ ANDRÉ XINGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Amsterdam, A.M. Hakkert, 1980, p. 54.

oppure trinitario, nella miniatura con la Santa Trinità attorniata dagli angeli del paradiso del Nuovo Testamento greco 52, risalente alla II metà del XII sec. e conservato a Vienna²⁰.

La relazione *Antico dei Giorni-Gesù uomo maturo-Gesù bambino* ha un preciso riferimento nella scena con l'*Adorazione dei Magi* in cui, parallelamente alla stella, è proiettato un raggio di luce che dal clipeo sulla volta punta direttamente verso i tre re. Tale soluzione iconografica, singolare, evidentemente introdotta per specificare il rapporto fra l'*Antico* e il gruppo dei tre re, richiama una delle più note leggende orientali sui Magi evangelici, conosciuta anche tramite il diffuso *Livre des Merveilles du Monde* di Marco Polo, composto fra il 1298 e il 1307, che raccoglie una serie di relazioni di viaggio in Oriente²¹: qui si narra che i Magi videro Gesù caratterizzato da tre età differenti, in relazione con le tre età dell'uomo²² e delle quali i re diverrebbero il simbolo²³.

Questo racconto, che secondo la critica esalterebbe anche il ruolo di Cristo *Kronokrator*²⁴, assurse a piena dignità iconografica nella miniatura con *I Magi incontrano Gesù* del codice Taphou 14, risalente alla II metà dell'XI sec. e conservato presso la Biblioteca del Patriarcato greco di Gerusalemme²⁵.

²⁰ VIENNA, *Osterreichische Nationalbibliothek*, cod. gr. 52, f. 1v: cfr. HELEN G. SARADI, *The oecumenical character of Byzantium*, in *Byzantium: an oecumenical empire*, exhibition catalogue (Byzantine and Christian Museum, October 2001-January 2002), Athens, Hellenic Ministry of culture, 2002, p. 25, fig. 5. Per il confronto tra la miniatura trinitaria viennese e la rappresentazione della Trinità nella chiesa abbaziale di Grottaferrata si veda VALENTINO PACE, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel Medioevo*, in *Fatti, patrimoni e uomini intorno all'abbazia di San Nilo nel Medioevo*, atti del primo colloquio internazionale (Grottaferrata 26-28 aprile 1985), «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», 61 (1987), n. 57, p. 67, n. 57, figg. 43, 44.

²¹ MARIE THÉRÈSE GOUSSET, *Introduzione*, in MARCO POLO, *Il libro delle Meraviglie* (estratto dal "Livre des Merveilles du Monde", ms Fr. 2810, Bibliothèque Nationale de France, Paris), Genova, Marietti, 1999, p. 5.

²² POLO, *Il libro*, p. 32.

²³ UGO MONNERET DE VILLARD, *Le leggende orientali sui Magi Evangelici*, «Studi e Testi», 163 (1952), p. 78.

²⁴ FRANCO CARDINI, *I Re Magi. Storia e Leggende*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 40.

²⁵ GERUSALEMME, *Biblioteca del Patriarcato Greco*, cod. Taphou 14, *Omelle liturgiche di san Gregorio di Nazianzo*, f. 106r, *I Magi incontrano Gesù*: cfr. PANAGIŌTĒS L. VOCOTOPOULOS, *Byzantine illuminated manuscripts of the patriarchate of Jerusalem*, Athens and Jerusalem, Greek Orthodox Patriarchate of Jerusalem, 2002, pp. 124-125, fig. 69. Sullo specifico della miniatura citata, importanti considerazioni in TAMAR AVNER, *The impact of the liturgy on style and content. The Triple-Christ Scene in Taphou 14*, in XVI. Internationaler Byzantinistenkongress (Wien, 4-

Lo spazio figurato del vestibolo, dal quale il neofita era attorniato non appena entrava dalla porta occidentale²⁶, costituiva la premessa necessaria a quello che lo avrebbe accompagnato nel momento del cerimoniale al fonte, nella campata mediana, sovrintesa dai Padri della chiesa greca²⁷ e separata dalla campata d'ingresso mediante un grande arco a pieno sesto il cui intradosso ospita le figure degli Evangelisti, evocanti, in tal modo, il perspicuo rapporto tra fonti ed Evangelii ben fissato, per esempio, nel *Typicon* di Gerusalemme²⁸.

Chiave di volta dell'intera decorazione della campata mediana è il Salvatore, figura iconograficamente polisemica, poiché tangente tanto alle antiche visioni teofaniche²⁹, quanto alle raffigurazioni riservate all'*Ascensione*³⁰, altresì depositaria di particolari comuni al *Cristo risorto*³¹, però chiarita grazie al dettato apostolico riportato sul cartiglio di Cristo

9 oktober 1981), «Jahrbuch der österreichischen byzantinistik», 32 (1982), n. 5, pp. 459-467, fig. 1a.

²⁶ La primitiva zona d'accesso al battistero era indicata da una porta tuttora presente sulla parete occidentale dell'antibattistero. Ciò è attestato anche dalla celebre veduta cinquecentesca di Jacopo de' Barbari (ca. 1500), in cui la cosiddetta *Porta da Mar* è ancora aperta, prima della definitiva chiusura che avverrà pochi anni dopo, mentre l'attuale porta d'ingresso al battistero appare chiusa. Tale problematica è precisamente spiegata in ETTORE VIO, *Le trasformazioni architettoniche della facciata sud e la "Porta da Mar"*, in *Da cappella della Madonna a cappella Zen*, «Quaderni della Procuratoria», VII (2012), pp. 17-25. Inoltre ID., *Nuovi approfondimenti sulle facciate ovest e sud dal modello ligneo della basilica di San Marco*, in *Florilegium Artium: Scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di Giordana Trovabene, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 196-197; HOLGER A. KLEIN, *Refashioning Byzantium in Venice ca 1200-1400*, in *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, Edited by Henry Maguire and Robert S. Nelson, Washington DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010, pl. I.

²⁷ Sulla particolare presenza dei vescovi orientali nel contesto figurativo monumentale dell'Italia centro-settentrionale si vedano le recenti riflessioni di VALENTINO PACE, *Una rara presenza: i vescovi greci. L'iconografia e la devozione come aspetti della "maniera greca"*, in *Le plaisirs de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral I Altet*, Paris, Picard, 2012, pp. 806-812.

²⁸ PAUL A. UNDERWOOD, *The Fountain of Life in manuscripts of the Gospels*, «Dumbarton Oaks Papers», V (1950), p. 106, n. 247.

²⁹ Per esempio, la rappresentazione a mosaico con la *Visione di Ezechiele e Abacuc* nell'abside dell'Oratorio di Cristo *Latomos* a Salonico riferito al V sec.: cfr. ANDRÉ GRABAR, *Letà d'oro di Giustiniano. Dalla morte di Teodosio all'Islam*, Milano, Rizzoli, 1966, p. 131, fig. 141.

³⁰ Come mostra il dettaglio con l'*Ascensione*, intorno alla metà del XIII sec., nella chiesa di Hagia Sophia a Trebisonda: cfr. DAVID TALBOT RICE, *The paintings of Hagia Sophia, Trebizond*, in *L'Art Byzantin du XIII^e siècle* (Simposium de Sopoćani, 18-25 September 1965), Beograd, Naučno Delo, 1967, pp. 83-90, fig. 1.

³¹ VENEZIA, *Archivio di Stato*, Reg. 116, *Antifonario marciano*, f. 46r, *Risurrezione di Cristo*

e ripreso dal Vangelo di Marco, dove si narra che Gesù, dopo esser apparso agli apostoli per il conferimento della *Missio*, ascese in cielo³².

Quanto appare al centro della cupola mediana del battistero marciano, ritengo possa esser definita una *Visione di Cristo* agli apostoli nel momento che immediatamente precorre l'*Ascensione*. In Asia Minore e a Cipro il Salvatore inscritto all'interno di un clipeo scortato da due angeli, è talora combinato con il tema della *Missione degli apostoli* nella decorazione delle volte³³. Ciò in modo simile a quanto accade – se si accetta l'argomentazione di parte della critica – nel mosaico della fascia superiore absidale della chiesa romana di Santa Maria in Domnica, fra l'817 e l'824³⁴.

La legittima interpretazione del Cristo della *Missio Apostolorum* come *Visione di Cristo* agli Apostoli e *Figlio dell'Uomo* in procinto d'ascendere, trova il suo perfezionamento semantico nel mosaico al centro della campata orientale del battistero marciano, sopra l'altare, statuendo un logico rapporto di continuità fra i due vertici cristologici.

La figura stabilisce degli evidenti rapporti di prossimità iconografica sia con l'immagine di *Cristo che ascende* rappresentato in uno dei riquadri del dittico musivo con le dodici feste dell'anno liturgico bizantino, opera costantinopolitana degli inizi del XIV sec., conservata presso il Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore a Firenze³⁵, sia con quella effigiata nel *naos* della chiesa reale di Studenica, le cui decorazioni ri-

(I metà del XIV sec.): cfr. GIULIO CATTIN, *Musica e Liturgia a San Marco. Testi e Melodie per la Liturgia delle Ore dal XII al XVII sec.*, I, Venezia, Fondazione Levi, 1990, pp. 176, 329, tav. 55.

³² «Et Dóminus quidem Iesus, postquam locútus est eis, adsúmptus est in caelum et sedet a dextris Dei» (Mc 16,19). Adolf Katzenellenbogen sottolineò che il comando dato da Cristo agli apostoli di evangelizzare i popoli della terra e la loro successiva partenza, sono eventi strettamente connessi a quanto accade immediatamente dopo: cfr. ADOLF KATZENELLENBOGEN, *The separation of the Apostles*, «Gazette des Beaux-Arts», 6 (1949), XXXV, pp. 81-82.

³³ OTTO DEMUS, *The mosaics of San Marco in Venice*, I, *The Eleventh and Twelfth Centuries*, Chicago-London, 1984, pp. 174-175.

³⁴ GUGLIELMO MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, I, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1967, p. 225. Il complesso musivo absidale di Santa Maria in Domnica è stato interpretato anche come espressione della duplice *dimensione* di Cristo: quella *terrestre*, nell'immagine della Vergine col Bambino, in corrispondenza della conca absidale e quella *celeste*, nel Salvatore in mandorla, rappresentato nella fascia superiore: cfr. ERIK THUNØ, *Materializing the Invisible in Early Medieval Art: The Mosaic of Santa Maria in Domnica in Rome*, in *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, a cura di Giselle de Nie, Karl F. Morrison, Marco Monstert, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 265-288.

³⁵ MICHELE BACCI, cat. 227, in *Byzantium 330-1453*, Exhibition Catalogue (London,

salgono al I quarto del XIV sec.³⁶; mentre le *Gerarchie angeliche*, tutt'intorno, rafforzano il significato di ciò che lo spazio orientale del battistero rappresentava, ossia il punto d'approdo del neofita che, proveniente da occidente dopo la cosiddetta rinuncia e la cerimonia al fonte, si apprestava a celebrare la *rinnovata alleanza*, vertice del cammino catecumenale.

Nel *Prefazio*, secondo il rito romano, affiora il concetto, caro all'antichità cristiana, secondo il quale la Salvezza donata al fedele da Cristo in occasione della celebrazione del *Nuovo Patto*, gli permette l'aggregazione alle Creature celesti lodanti Dio tramite il Salvatore³⁷; tematica, questa, molto frequente anche nella liturgia eucaristica bizantina, in cui si invita il fedele a unirsi al coro degli angeli in modo da ricollegarsi all'originario vincolo divino³⁸.

Va inoltre osservato che la rappresentazione di Cristo che ascende, al centro della cupola orientale dell'aula, non interagisce solamente col Cristo della *Missio Apostolorum*, ma è logicamente connessa con quella dell'*Antico dei Giorni*, come esplicitamente afferma Cirillo d'Alessandria (370-444)³⁹, punto d'arrivo e di partenza del programma "alto" del battistero marciano.

Ciò ha un'esplicita corrispondenza, per esempio, a Bijelo Polje, nell'attuale Montenegro, sulla volta della chiesa intitolata ai santi Pietro e Paolo, ove, intorno al 1320, si rappresentò il *Ritorno del Figlio dell'Uomo*, che sta per varcare la porta spalancata del Paradiso dopo aver compiuto la volontà del Padre⁴⁰.

La circolarità del programma iconografico "alto" del battistero, fondata sul tema del ritorno di Gesù Cristo a Dio Padre, si riverbera

Royal Academy of Arts, 25 October 2008-22 March 2009) edited by Robin Cormack, Maria Vassilaki, London, Royal Academy of Arts, 2008, p. 437, fig. 227.

³⁶ GORDANA BABIĆ, *Peinture murale*, in SIMA ĆIRKOVIĆ, VOJISLAV KORAĆ, GORDANA BABIĆ, *Le monastère de Studenica*, Belgrade, Jugoslovenska Revija, 1986, pp. 102 e ss.; HARMAN-MAC LEAN, HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei*, pp. 32-34, pl. 30

³⁷ JOSEF ANDREAS JUNGSMANN S.J., *Missarum Sollemnia. Origini, liturgia, storia e teologia della Messa romana*, Milano, Ancora, 2004, p. 99.

³⁸ JEAN MEYENDORFF, *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*, London-Oxford, Mowbrays, 1975, p. 136

³⁹ CYRILLI ALEXANDRIAE ARCHIEPISCOPI, *Fragmenta in Danielem prophetam*, in PG, LXX-LXXI, a cura di Jaques Paul Migne, Paris, Bibliothecae Cleri Universae, 1859, col. 1462.

⁴⁰ TODIĆ, *Serbian*, pp. 126-128, fig. 67.

nel racconto agiografico del *Precursore*, sulle pareti dell'aula che, iniziato nello spazio più sacro del monumento, la campata dell'altare, lì termina nel *dies natalis* di Giovanni, massimamente nobilitato dall'adiacente *Crocifissione*.

Alla prospettiva della *ri-nascita* si allinea anche il fedele al quale, grazie allo specifico percorso d'iniziazione, gli è indicata la via *versus orientem* per il ri-congiungimento salvifico, meta dell'*uomo ritrovato* dopo il peccato originale.

La probabilità di tale complessiva lettura, che definisce con grande ricercatezza lo spazio battesimale marciano, si distingue particolarmente considerando l'associazione fra i due principali nuclei iconografici caratterizzanti l'intera campata orientale. La raffigurazione delle *Gerarchie angeliche* sovrasta quella della *Crocifissione*, immagine monumentale sulla parete orientale e scena assolutamente pertinente all'ambito battesimale – sulla scorta non solo della celeberrima Lettera ai romani di San Paolo⁴¹, ma anche della splendida Epistola di Barnaba, tra la fine del I sec. e la prima metà del II sec.⁴² – anche se mai così enfatizzata in un contesto d'iniziazione cristiana prima dei mosaici trecenteschi marciani.

Il nucleo iconografico *Crocifissione-Gerarchie angeliche* rappresenta, per così dire, la spina dorsale dei commenti che Giovanni Crisostomo (349-407)⁴³ e più tardi Gregorio Magno (560-604)⁴⁴, fecero al passo del Vangelo di Luca in cui si narra la parabola delle dieci dracme e del ritorno del figlio prodigo⁴⁵.

⁴¹ Rm 6,3-4.

⁴² «Beati quelli che hanno sperato nella croce e sono scesi nell'acqua» (Barn. XI, 1, 8): cfr. FRANCESCO SCORZA BARCELLONA, *Epistola di Barnaba*, Torino, Società editrice internazionale, 1975, p. 106. L'*Epistola* fa parte di quel gruppo di scritti attribuiti, per la loro antichità, ai cosiddetti Padri Apostolici.

⁴³ JOHANNIS CRYSOSTOMI, in *Evangelium secundum Lucam, in drachmam, et in illud homo quidam habebat duos filios*, in PG, LXI, a cura di Jaques Paul Migne, Bibliothecae Cleri Universae, Paris 1862, coll. 781-784. Parte della critica considera il manoscritto apocrifo: cfr. JEAN MEYENDORFF, *L'iconographie de la sagesse divine dans la tradition byzantine*, «Cahiers archéologiques», 10 (1959), p. 264. Zaga Gavrilović sottolinea come l'assegnazione dell'omelia a Giovanni Crisostomo appartenga all'ambiente medioevale: cfr. ZAGA GAVRILOVIĆ, *Studies in byzantine art and serbian medieval art*, London, The Pindar Press, 2001, p. 2.

⁴⁴ GREGORIO MAGNO, *Omelia sui Vangeli*, in *Opere di Gregorio Magno*, II, a cura di Giuseppe Cremascoli, Roma, Città nuova, 1994, pp. 445-447.

⁴⁵ Lc 15, 8-10; 11-32.

In particolare Giovanni Crisostomo, celeberrimo autore delle *Catechesi battesimali*⁴⁶, si esprime in questi termini:

Rursum sinus Chisti perenne et dulce caritatis fluentum emittit: rursus Christi illuminans sapientia lucernam accendens, et in candelabro crucis ponens, totum orbem ad pietatem illustrat. Hac utens lucerne Dei sapientia, drachmam unam perditam quaerens, inventam cum novem drachmis angelorum conjunxit. Quae vero sit mulier quae decem drachmas habuit, necesse est, dilecti dicere. Haec est Dei sapientia, quae abet decem drachmas. Quas? Numera: angelos, archangelos, Principatus, Potestates, Virtutes, Thronos, Dominationes, Cherubim, Seraphim et Adam protoplastum. Hanc Adami drachmam ex diaboli, nequitia avulsam, et in hoc vitae profundum detractam, ac variis peccatorum voluptatibus demersam, veniens Dei sapientia invenit. Quomodo invenit, dilecti? Venit de caelis, accipit testaceam corporis lucernam, accendit illam luce divinitatis, imponit candelabro crucis, quaerit drachmam, in aulam et in angelorum pascua inducit illam. Sed fortasse dicent quidam ex adstantibus, qui post baptismum peccaverunt⁴⁷.

Nella campata orientale del battistero il tema della *Sapienza divina* costituisce una frequenza declamata sia a livello letterale, sia iconografico-compositivo. Al riguardo si pensi alla scritta in greco *sofia(s) arch(é)*⁴⁸, riportata sul *codex* aperto sul leggio davanti a san Gregorio (fig. 1), che il Padre latino pare studiare. Oppure si osservi il disco imbracciato dalla gerarchia dei cherubini, a dieci ali, sulla volta della cupola – in perfetto asse col *Cristo che ascende* e col *Cristo crocifisso* – ove è riportata la dicitura *Siencie plenitudo*. Tale iscrizione si riferisce alla peculiare specializzazione attribuita a questo ordine angelico già nella sistematizzazione fissata dallo Pseudo Dionigi l'Aeropagita (V-VI sec.) nel *De coelesti hierarchia*⁴⁹, quindi in Gre-

⁴⁶ IOANNES CHRYSOSTOMUS. *Le catechesi battesimali*, a cura di A. Ceresa-Gastaldo, Roma, Città nuova, 2005.

⁴⁷ CRISOSTOMI, in *Evangelium*, col. 781.

⁴⁸ NICCOLÒ ZORZI, *Le iscrizioni greche in San Marco*, «Quaderni della Procuratoria», II (2007), p. 53. MARIA DA VILLA URBANI, *Le iscrizioni*, in *San Marco basilica patriarcale. I mosaici, le iscrizioni, la pala d'oro*, a cura di Maria Andaloro, Maria Da Villa Urbani, Ivette Florent-Goudoueix, Renato Polacco, Ettore Vio, Milano, Bompiani, 1991, p. 189, fig. 2.

⁴⁹ DIONIGI AREOPAGITA, *Tutte le opere*, Milano, Bompiani, 2009, p. 112.

gorio Magno (540-640) nell'*Homilia XXXIV*⁵⁰ e ancora in Isidoro di Siviglia (560-636) nelle *Etimologiae*⁵¹ e nel *De ordine creaturarum*⁵².

Anche a Lesnovo, in Macedonia, come a Venezia, nella chiesa dell'Arcangelo Michele (II quarto del XIV sec.), il tema della *Sapienza* creatrice omnicomprendiva, fonte di vita, è confezionato raffigurando sui pennacchi della cupola del nartece, dominata dal *Pantokrator* attorniato da angeli, i quattro grandi Padri della chiesa, qui greca, tutti ispirati da creature celesti⁵³, trasferendo in tal modo un dettame iconografico riservato soprattutto agli evangelisti. Ne sono prova in tal senso, già nel III quarto del XIII sec., le miniature crociate, come quella con san Marco del Vangelo gerosolimitano 276 della Bibliothèque Nationale de France⁵⁴, oppure, più tardi, gli affreschi di Cimabue nella volta a crociera della basilica superiore di San Francesco ad Assisi, verso il 1288-1290⁵⁵, e ancora, in ambito balcanico, gli evangelisti della cupola col *Pantokrator* e la *Divina Liturgia*, nella chiesa della Theotokos Odighitria a Peć, risalenti al II quarto del XIV sec.⁵⁶, concorrenti a esaltare il soggetto eucaristico del banchetto della *Sapienza*⁵⁷ (fig. 2).

Le raffigurazioni inerenti la *Sapienza*, che nella decorazione degli edifici di culto balcanici ebbero un notevole successo durante

⁵⁰ GREGORIUS MAGNUS, *Homiliarium in Evangelia*, in PL, LXXVI, a cura di Jaques Paul Migne, Paris, Bibliothecae Cleri Universae, 1849, col. 1252.

⁵¹ ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI, *Etymologiarum*, lib. VII, in PL, LXXXI-LXXXII, a cura di Jaques Paul Migne, Parigi Bibliothecae Cleri Universae 1878, col. 273.

⁵² ID., *De ordine creaturarum liber*, in PL, LXXXIII-LXXXIV, a cura di Jaques Paul Migne, Parigi Bibliothecae Cleri Universae, 1850, col. 918.

⁵³ TANIA VELMANS, *L'iconographie de la "fontaine de vie" dans la tradition byzantine a la fin du Moyen Âge*, in *Syntronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 1968, pp. 122-125, fig. 3.

⁵⁴ PARIGI, *Bibliothèque Nationale de France*, Cod. lat. 276, c. 36v: cfr. HUGO BUCHTHAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, Clarendon Press, 1957, pp. 25-33, p. 142, pl. 35-a.

⁵⁵ LUCIANO BELLOSI, *Cimabue*, Milano, Federico Motta Editore, 2004, p. 166, figg. a pp. 172-173.

⁵⁶ TANIA VELMANS, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 1977, pp. 234-235; EAD., *Affreschi e mosaici*, in TANIA VELMANS, VOJISLAV KORAĆ, MARICA ŠUPUT, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, Milano, Jaca Book, 1999, fig. 225.

⁵⁷ VELMANS, *Affreschi*, p. 265.

il XIV sec.⁵⁸, hanno un ulteriore esempio insigne sempre in Macedonia, nella cupola del nartece del monastero di Markov, fra il 1376-1377⁵⁹.

In modo simile al soggetto principale nella cupola orientale del battistero marciano, il *Cristo Saggezza* di Markov, così definito da una lunga iscrizione, è raffigurato benedicente con entrambe le mani, inscritto in un'aureola rotonda sostenuta da angeli, al modo di un'*Ascensione*⁶⁰, circondata dalla gerarchia dei Serafini, mentre, nello spazio sottostante, le illustrazioni del calice e della patena ne rilevano la connessione con la celebrazione eucaristica⁶¹.

Da quanto s'è osservato sin d'ora, seppur per sommi capi, il messaggio di *Salvezza* che traspare dall'analisi dello strutturato programma figurativo battisteriale marciano evidenzia la patente volontà dell'iconografo, attivo in un ambiente liturgico sostanzialmente occidentale⁶², di mettere in singolare chiasmo intellettuale l'*Oriente* con l'*Occidente*, di cui la rara coesistenza dei Padri greci e latini nel ciclo lagunare costituisce certamente il particolare più lampante; quindi affermando la proficua peculiarità del *kunstwollen* veneziano fin verso la metà del XIV sec., prima della definitiva svolta continentale che di lì a poco, avrebbe inesorabilmente investito anche la decorazione musiva della basilica.

⁵⁸ ANDRÉ GRABAR, *Sur les source des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècle*, «Cahiers Archéologiques», XII (1962), p. 379.

⁵⁹ SMILJKA GABELIĆ, *A local painters workshop from the mid-fourteenth century Dečani-Lesnovo-Mark's monastery-elopek*, in *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV^e siècle*, Beograd, Academie Serbe des Sciences et des Arts Niro "Jedinstvo" 1989, p. 377; VELMANS, *La peinture*, pp. 230-231.

⁶⁰ Un esempio sostanzialmente simile lo si registra in Bulgaria, nella decorazione della cupola della torre-cappella Hreljiyo, presso il monastero di Rila (I metà del XIV sec.): cfr. LUBEN PRACHKOV, *Peintures murales récemment découvertes dans la chapelle de la Tour de Hreljiyo au monastère de Rila en Bulgarie*, in *Actes du XIV Congrès international des études byzantines* (Bucarest, 6-12 settembre 1971), Publiés par les soins de M. Berza, E. Stanesco, Bucaresti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976, p. 415, fig. 1.

⁶¹ VELMANS, *Affreschi*, pp. 268-269, figg. 234-236.

⁶² Sul piano dei libri liturgici pervenuti, Giulio Cattin ha evidenziato come si debba ritenere chiusa la questione circa l'influenza orientale sulla liturgia marciiana. Ciò a seguito della totale assenza, nei libri di San Marco, di testi bizantini che non siano quelli accettati nei libri romani: cfr. GIULIO CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la Liturgia delle Ore dal XII al XVII sec.*, II, Venezia, Ed. Fondazione Levi, 1990, p. 16.

1. *San Gregorio*,
Venezia, basilica
di San Marco,
battistero, campata
orientale, pennacchio
nord-est
(foto Enzo De
Franceschi)



2. *San Giovanni
Evangelista*, Kosovo,
Patriarcato di Peć,
Chiesa
della Theotokos
Odighitria,
pennacchio
della cupola
(foto Enzo De
Franceschi)

