

---

*Sergio Marinelli*

LA FIGURA DI COSTANTINO NELLA PITTURA DELL'ITALIA  
SETTENTRIONALE DURANTE IL RINASCIMENTO E LA  
CONTRORIFORMA

Nell'estrema e variata ricchezza della produzione figurativa dell'Italia Settentrionale durante l'Età del Rinascimento e della Controriforma la figura di Costantino compare in un ruolo apparentemente più marginale che all'interno dello Stato della Chiesa, dove, negli affreschi delle Stanze Vaticane, tra il 1508 e il 1524, era stata la protagonista centrale nell'espressione e nella propaganda del dogma figurativo riguardo al potere temporale della Chiesa d'Occidente in risposta agli attacchi dei polemisti protestanti.

Fuori dalle committenze papali, e comunque dallo Stato della Chiesa, la figura di Costantino nell'Italia dell'età moderna appare sempre strumentale alla politica vaticana, anche se raramente presenta la centralità e il significato propagandistico scoperto e immediato delle opere romane. Continua in ogni caso gli schemi della più ricca tradizione medievale precedente. La rappresentazione dell'imperatore, di cui non è stata mai comunque liturgicamente riconosciuta in Occidente la santità, e tantomeno ha avuto un culto popolare rilevante e autonomo, è sempre accessoria al culto devozionale dei santi Elena e Silvestro e si limita spesso ad essere alla fine un loro semplice attributo iconografico. La mancata santificazione, più che alla coscienza storica della sconcertante biografia del personaggio, era legata forse alla conflittualità tra Chiesa e Impero, che aveva attraversato tutta l'età precedente, prima tra la Chiesa di Roma e l'Impero d'Oriente, quindi tra la stessa e l'Impero d'Occidente, per cui era sembrato conveniente creare l'immagine popolare di un imperatore peccatore, poi convinto come tale e redento dalla Chiesa, che riceveva da lui in cambio il dono riconoscente del potere temporale, piuttosto che l'immagine di un imperatore santo, che si poteva confondere sempre più pericolosamente con i papi teocrati del Medio Evo o con quelli monarchi e aggressivi del primo Rinascimento. Il solo fatto di essere un imperatore doveva costituire per Costantino, agli occhi della chiesa romana, un ostacolo simbolico troppo pericoloso per l'ammissione della santità, anche di un pentito che alla chiesa stessa si era consegnato. L'ipotesi della santità non fu presa in considerazione neppure per il "difensore" Carlo

Magno e restò appannaggio piuttosto di pie regine o del caso eccezionale del re Luigi IX di Francia, morto nella crociata, funzionale esclusivamente alla monarchia francese.

Un primo modello di fondamentale riferimento è rappresentato, nella Toscana, tra Stato della Chiesa e Italia Settentrionale, dall'interpretazione della figura di Costantino proposta da Piero della Francesca.

Nei celeberrimi affreschi delle *Storie della croce* in san Francesco ad Arezzo, variamente datati tra il 1452 e il 1465, Costantino compare due volte, nella scena del *Sogno* e in quella della *Battaglia tra Costantino e Massenzio*. Piero della Francesca ritrae Costantino con lo stesso costume, e all'incirca con gli stessi tratti, dell'imperatore d'Oriente Giovanni VIII Paleologo, quale era tramandata dalla sicuramente celeberrima medaglia celebrativa di Pisanello del 1438, imitata e copiata anche da molti altri artisti. Eraclio, l'altro imperatore bizantino raffigurato nel ciclo, è rappresentato diversamente e poco riconoscibile, senza connotati simbolici così politicamente definiti. Evidentemente il pittore vede in Giovanni Paleologo, che si era espresso per l'unità delle chiese cristiane, il nuovo Costantino, anche se l'esito della sua azione era stato presto sconfessato dalla stessa Chiesa d'Oriente e perdente. La raffigurazione costituisce tuttavia la narrazione, nei suoi molteplici episodi, della leggenda della croce e il pittore non si sofferma a dare un ruolo ideologico storicamente individualizzato alla figura dell'imperatore, che resta comunque uno dei protagonisti centrali degli eventi rappresentati. Costantino è immediatamente e significativamente identificato come l'Imperatore d'Oriente, che era ancora fuori, in quel momento, dalla santità della chiesa occidentale, e vi sarebbe anche rimasto.

A Venezia, dove pure risiede una consistente comunità di greci, la figura di Costantino è particolarmente rara. Compare in piedi con Sant'Elena in un dipinto di Giovambattista Cima da Conegliano, nella chiesa di San Giovanni in Bragora, documentato del 1502, in posa di convertito illuminato e orante. L'impostazione del dipinto, con le due figure simmetriche alle croce, ripete schemi più arcaici del tipo della composizione con *Augusto e la Sibilla*, quale la raffigura, ad esempio, Gian Maria Falconetto a Verona negli stessi anni, nella tavola oggi conservata al Museo di Castelvecchio a Verona.

Il dipinto di Cima è completato da una predella con tre riquadri, raffiguranti *Storie della croce*, in cui tuttavia non compare mai la figura di Costantino.

Anche per la prossimità di San Giovanni in Bragora al quartiere veneziano dei Greci, è inevitabile tuttavia notare come questo dipinto sia il più vicino all'iconografia orientale e, malgrado il divario della santità, le due figure di Costantino e di Elena sono assolutamente sullo stesso piano, e della stessa grandezza.

Un dipinto di Jacopo Palma il vecchio, attualmente conservato nella Pinacoteca di Brera ma proveniente forse da Gerosa di Valle Imagna, sulla montagna bergamasca, dove è descritta dalle fonti un'opera molto simile, ripete, all'interno di un più complesso politico attualmente smembrato, la medesima

iconografia della composizione di Cima (1).<sup>1</sup> La datazione dell'opera di Jacopo Palma è posta generalmente negli anni tra il 1515 e il 1520. Anche questo dipinto dunque, benché in maniera meno forte che nell'opera di Cima, e in collocazione più lontana e periferica, appare nella stessa scia della religiosità tradizionale orientale che venerava insieme ugualmente come santi Elena e Costantino, ma più come fondatori e difensori della cristianità che come emblemi del potere politico.

Si possono ritrovare altri esempi analoghi, ma ancora più marginali, di questa iconografia.

La coppia Elena/Costantino compare in analogo atteggiamento in un curioso dipinto del poco noto pittore Bernardino da Tossignano raffigurante appunto la coppia imperiale, madre/figlio, inginocchiata tra i santi Francesco e Sebastiano, ora in proprietà privata a Ferrara (2).<sup>2</sup> L'opera, firmata 9 aprile 1515, si colloca nel territorio di Imola, tra Bologna e la Romagna, allora già nel dominio della Chiesa, destinata probabilmente alla cappella di una Confraternita consacrata al culto della croce. Malgrado dunque il possibile condizionamento dell'autorità politica del territorio, doveva esser destinata alla devozione popolare, probabilmente in una localizzazione periferica, come mostra la libertà dell'ampio paesaggio collocato sullo sfondo. Se l'esecuzione pittorica è accurata, nella sfera d'influenza di Marco Palmezzano, piatta risulta la psicologia dei personaggi, anche se l'iconografia è di per sé molto interessante.

I due personaggi imperiali stanno al centro, simmetricamente inginocchiati rispetto alla grande croce, che è sostenuta sempre da Elena, mentre Costantino è semplicemente in posa orante e dimessa, da peccatore convertito. Entrambi sono senza nimbo di santità e solo l'epigrafe specifica che Elena è santa e Costantino è imperatore. Ai loro piedi comunque il ruolo politico è precisato da due corone, genericamente reale per Elena, imperiale, almeno nella tradizione



Fig. 1. Piero Della Francesca, *Vittoria di Costantino* (part.), Arezzo, San Francesco

Сл. 1. Piero Della Francesca, *Победа Константина* (part.), Арце, црква Сан Франческо

<sup>1</sup> Cfr. F. Rossi, in: *Pinacoteca di Brera-Scuola veneta*, Milano 1990, pp. 438-442.

<sup>2</sup> Cfr. V. Sgarbi, in: *Marco Palmezzano*, catalogo della mostra (Forlì) a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, Cinisello Balsamo 2005, pp.306-307.



Fig. 2. Pisanello, Giovanni VIII Paleologo (medaglia),  
Firenze, Museo del Bargello

Сл. 2. Писанело, Ђовани VIII Палеолог, Фиренца, Музеј  
Баргело

delle raffigurazioni di Carlo Magno, per Costantino. Costantino, che sembra più vecchio della madre, non godendo evidentemente della giovinezza eterna o della condizione “senza tempo” che è propria dei santi, è avvolto in un mantello che lascia intravedere una corazza del primo Cinquecento. Il suo aspetto, apparentemente poco raccomandabile, guarda l’osservatore del dipinto, unico tra i quattro personaggi raffigurati, confermando il suo legame, più che con il cielo, con gli uomini. L’aspetto non è per niente idealizzato e ci si chiede se non possa essere il ritratto di un committente militare contemporaneo.

L’immagine, e il ruolo, di Costantino cambiano completamente nella seconda metà del Cinquecento, con la nuova situazione politica e il riavvicinamento, in Occidente, tra Papato e Impero. Il cambiamento arriva ad evidenza non per moti devozionali popolari ma per chiare ingiunzioni dall’alto del potere, religioso prima che politico.

La più rilevante iconografia, nuova e tradizionale al tempo stesso, della storia di Costantino è, a sorpresa, quella del grandissimo telerò che si trova nel presbiterio di Santa Maria in Organo a Verona, del 1558, in coppia con una raffigurazione della *Strage degli innocenti* che l’affronta, opere di Paolo Farinati, allora uno dei principali artisti attivi in città. Evidentemente si voleva rappresentare l’esempio del sovrano che, pur tendenzialmente malvagio e tirannico, poi ispirato da Dio, rinuncia alla strage, in confronto a quello, assai più malvagio alla fine, di Erode, che persiste nei suoi intenti sterminatori e li attua. Il dipinto, collocato in una importante chiesa dei Benedettini Olivetani, ai lati della celebre pala di Mantegna del 1497, con altre tele raffiguranti storie dei santi Pietro e Gregorio Magno, dello stesso Paolo Farinati, collocate posteriormente nel coro, costituiva tutto un ciclo figurativo inneggiante comunque all’autorità papale in un momento in cui, nella vicina Trento, il Concilio era ancora in corso. Vasari infatti ricorda nel 1568 “...due quadri grandissimi in Santa Maria in Organi, nella cappella maggiore, in uno de’ quali è la storia degli innocenti e nell’altro è quando Gostantino imperatore si fa portare molti fanciugli innanzi per uccidergli, e bagnarsi del sangue loro, per guarir della lebbra. Nella nicchia poi della detta cappella sono due gran quadri, ma però minori de’ primi; in uno è Cristo che

riceve San Pietro che verso lui cammina sopra l'acque, e nell'altro il desinare che fa San Gregorio a certi poveri.”<sup>3</sup> (3) La sua sottigliezza teologica, malgrado la precisione della testimonianza vasariana, non fu tuttavia mai compresa a livello popolare e il telerò di Costantino restò sempre icompreso o dimenticato nel suo significato; fu generalmente interpretato dalle guide e dagli scrittori locali veronesi come l'antefatto della rappresentazione della strage degli innocenti, almeno fino al *Catastico* di Saverio dalla Rosa (1803-'04): “Le donne ebreë, le quali portano i loro bambini per comando di Erode al luogo destinato” (4).<sup>4</sup> Della tela di Farinati resta un importante disegno preparatorio alla Pinacoteca de Arte Antiga di Lisbona. Il messaggio del monumentale dipinto, e di tutto il ciclo cui apparteneva, certamente suggerito dalle alte gerarchie dell'Ordine benedettino olivetano, che reggeva la chiesa e il monastero, e dai massimi poteri religiosi cui esse si collegavano, non raggiunse mai la sua destinazione popolare.

A Verona, in anni di poco successivi, Costantino compare anche come giovane eroe, in atletica nudità, nella tradizionale composizione del *San Silvestro che battezza Costantino* sulla pala per l'altar maggiore

<sup>3</sup> Cfr. G. Vasari, *Vita di Michele San Michele*, in: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1568.

<sup>4</sup> Cfr. S. Dalla Rosa, *Catastico* (1803-1804), ed. a cura di S. Marinelli e P. Rigoli, Verona 1996, p.183.



Fig. 3. Giambattista Cima da Conegliano, *Costantino con Sant' Elena*, Venezia, San Giovanni in Bragora

Сл. 3. Giambattista Cima da Conegliano, *Константијин са Св. Јеленом*, Венеција, Сан Ђовани ин Брагора



Fig. 4. Giovanni Maria Falconetto, *Augusto e la Sibilla*, Verona, Museo di Castelvecchio

Сл. 4. Giovanni Maria Falconetto, *Август и Сибилла*, Верона, Музеј Castelvecchio

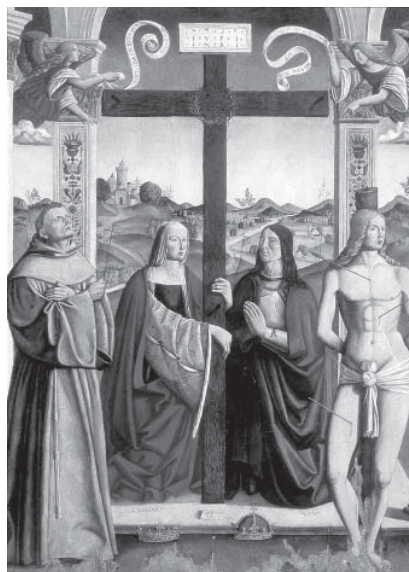


Fig. 5. Bernardino da Tossignano, *Costantino e i Santi Elena, Francesco e Sebastiano*, Ferrara, collezione privata

Сл. 5. Bernardino da Tossignano, *Коснијанин и Света Јелена, Франческо Себастијан*, Ферара, приватна колекција

di San Silvestro, chiesa delle monache benedettine, opera di Felice Brusasorci, forse allora il più affermato pittore locale sopravanzando ormai Farinati, intorno al 1575 (5).<sup>5</sup> Il corpo nudo dell'imperatore presenta nella pittura le piccole tacche della lebbra, da cui sarà guarito col battesimo del santo papa. La tela si conserva attualmente nel Museo di Castelvecchio a Verona. Sostituiva probabilmente una grande pala del 1487, dipinta da Antonio Badile II, il "Maestro del cespo dei garofani", ancora conservata al Museo di Castelvecchio di Verona, dove Silvestro compariva tradizionalmente in abiti pontificali tra i santi maggiori a fianco della Vergine in trono, ma non c'era traccia di Costantino.

All'incirca agli stessi anni, entro il 1576, risale un rarissimo dipinto veneziano col soggetto di Costantino, per la pala dell'altar maggiore di San Silvestro a Venezia, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, in deposito al Tempio Malatestiano di Rimini. L'autore è un giovane allievo di Tiziano, Damiano Mazza, morto appunto nel 1576. Nel gruppo dei santi, Pietro, Andrea, Elena, Silvestro, Costantino, che è l'unico a non essere tale, è inginocchiato, prosternato, davanti a San Silvestro, che reca le insegne papali. Costantino è identificabile per la corona imperiale depositata ai piedi del trono del papa. Elena regge la grande croce centrale e sembra indicare con l'altra mano la corona di Costantino. Una simile iconografia, evidentemente polemica e provocatoria per

<sup>5</sup> Cfr. L. Magagnato in *Cinquant'anni di pittura veronese 1580-1630*, catalogo della mostra (Verona) a cura di id., Vicenza 1974, p.62



Fig. 6. Paolo Farinati, *Strage degli Innocenti*, Verona, Santa Maria in Organo  
 Сл. 6. Paolo Farinati, *Истребљење невиних*, Верона, Santa Maria in Organo



Fig. 7. Paolo Farinati, *Massacre of Innocents*, Verona, Santa Maria in Organo  
 Сл. 7. Paolo Farinati, *Масакр невиних*, Лисабон, Верона, Santa Maria in Organo

il potere politico veneto, è del tutto eccezionale a Venezia e non avrà seguito negli anni subito successivi dell'Interdetto, con lo scontro frontale e diretto tra la Serenissima e il Papato scoppiato nel 1606. Un diacono regge a papa Silvestro un libro che si presume essere il testo della presunta donazione (6).<sup>6</sup> Ancor più che nella rappresentazione del battesimo impartito dal papa all'imperatore, è rappresentato qui, senza mezzi termini, l'atto di sottomissione del potere politico a quello religioso.

<sup>6</sup> Sulla tela di Damiano Mazza Cfr. S. Marinelli, in: *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza. D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia 2006, pp.376-377.



Fig. 8. Felice Brusasorci, *Battesimo di Costantino*, Verona, Museo di Castelvecchio

Сл. 8. Felice Brusasorci, *Кршћење Константинина*, Верона, Музеј Castelvecchio



Fig. 9. Damiano Mazza, *Costantino inginocchiato davanti ai santi Silvestro, Elena, Andrea e Nicola*, Rimini, Tempio Malatestiano

Сл. 9. Damiano Mazza, *Константин на коленима испред Свештог Силвестра, Св. Јелене, Св. Андреје и Св. Николе*, Римини, Малагестијански храм

La Repubblica Veneta non fece comunque rimuovere il dipinto, segno forse che non coinvolgeva troppo pericolosamente l'attenzione dei fedeli, malgrado la centralità dell'ubicazione della chiesa nell'area urbana veneziana.

Se si confronta invece la situazione della vicina Mantova, troviamo nel 1571 nella chiesa di corte, Santa Barbara, un imponente dipinto commissionato a Lorenzo Costa il giovane, pittore legatissimo alla corte ducale, raffigurante il *Battesimo di Costantino*, che appare una vera e propria *proskinesis* liturgica dell'imperatore davanti al papa battezzante. Della tela restano anche due importanti disegni preparatori conservati alla National Gallery of Scotland, a Edimburgo, e al Cabinet des Dessins del Louvre. L'opera arrivava alla conclusione di un lungo braccio di ferro tra l'Inquisizione romana e il duca Guglielmo



Gonzaga, che aveva comportato l'arresto e la condanna, tra le violente proteste del signore della città, costretto alla fine a cedere, di numerosi cortigiani e artisti considerati eretici, e tra essi quella di Giambattista Bertani, il prefetto delle fabbriche ducali, il quale poi sarebbe stato anche costretto a seguire l'esecuzione delle tele di Santa Barbara (7),<sup>7</sup> lasciandovi anche la sua firma come disegnatore e architetto.

Pare evidente che la richiesta del tema del battesimo di Costantino per Santa Barbara a Mantova nel 1571 e quindi il contemporaneo rinnovo delle tele per l'altar maggiore di San Silvestro a Verona e di San Silvestro a Venezia, tutte e due all'incirca del 1575, rappresenta il tentativo della Chiesa romana di affermare la sua autorità su due stati laici che prima avevano di fatto completamente neutralizzato il funzionamento del tribunale dell'Inquisizione religiosa. Il tentativo avrà successo a Mantova, non a Venezia. A Venezia comunque gli artisti più affermati e, in maniera diversa, legati alla Repubblica, come Jacopo Tintoretto e Paolo Veronese, non raffigureranno mai l'immagine di Costantino.



Fig. 10. Lorenzo Costa il giovane, *Battesimo di Costantino*, Mantova, Santa Barbara

Сл. 10. Lorenzo Costa il giovane, *Крштење Константина*, Мантова, Santa Barbara

*Seržio Marinelli*

#### КОСТАНТИНОВ ЛИК У РЕНЕСАНСНОЈ УМЕТНОСТИ СЕВЕРНЕ ИТАЛИЈЕ

Док у ренесансној иконографији приказ Костантиновог живота служи као оправдање политичке моћи Папе у Риму, у северној Италији његов лик је повезан са реликвијом Истинитог Крста или са фигуром Свете Јелене.

У цркви Светог Франческа у Арџу, Пиеро дела Франческа је осликао фреске које приказују Константина као Ђованија VIII Палеолога, цара истока, који је признао јединство Хришћанске цркве.

<sup>7</sup> Sulla vicenda si veda S. Marinelli, *L'età di Guglielmo 1558-1587*, in: *Mannerismo a Mantova*, a cura di id., Cinisello Balsamo 1998, pp.69-107.

Северније, посебно у Венецији, Константин је увек приказиван поред Јелене, као на пример на олтару цркве Сан Ђовани ин Брагора, као што је било типично за иконе у православним црквама на истоку.

После Сабора у Тренту католичка црква је покушала да искористи лик Константина као потврду за своју надмоћ над законом. Доказ се налази на слици у цркви Санта Марија ин Органо у Верони (1558) на којој занешени Константин наређује мајкама да му предају своју децу како би му купање у њиховој крви помогло да се излечи од куге. Други примери могу се наћи у црквама Мантове (1572.), Вероне (1575.) и Венеције (1575.) где су старе фреске замењене новим које приказују Светог Силвестра који крсти и лечи Константина од куге; још један пример је слика на олтару у Венецији на којој Константин одаје поштовање Светом Силвестру.