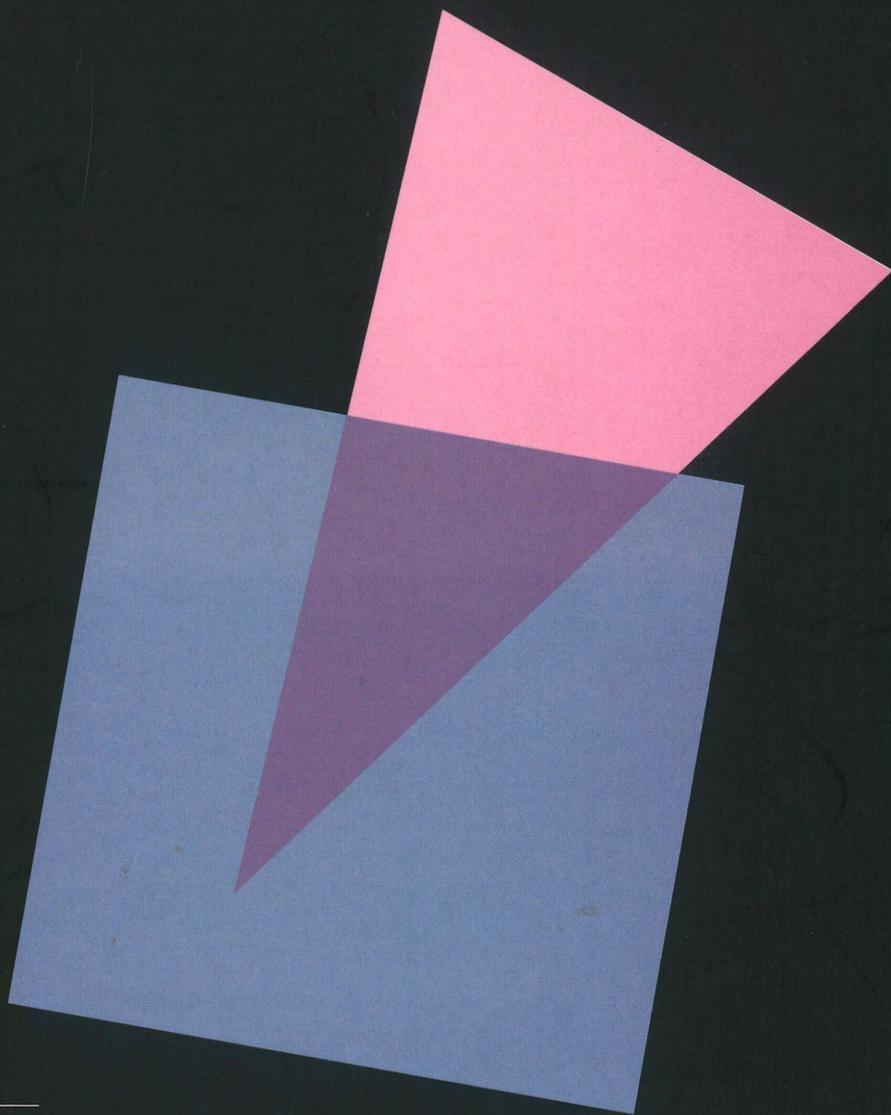


**Pintado en la pared: el muro
como soporte visual en la Edad Media**
Santiago Manzarbeitia Valle,
Matilde Azcárate Luxán
e Irene González Hernando (eds.)



serie
investigación



EDICIONES
COMPLUTENSE

Quando la parete è concava: decorare absidi e cupole in età medievale (IV-XIII secolo)

SIMONE PIAZZA¹

Con il presente contributo s'intendono esprimere alcune riflessioni sul rapporto fra pittura murale e parete concava in età medievale, limitandosi, essenzialmente, all'analisi dei rivestimenti musivi, particolarmente ricchi di valenze estetiche e implicazioni simboliche, e privilegiando due dimensioni architettoniche di fondamentale valore nello spazio del sacro, l'abside e la cupola. Ad altre tipologie di volta, a botte e a crociera, verrà dedicato qualche cenno nella terza ed ultima parte dell'articolo.

1. L'abside

Per quanto attiene all'abside, giova in primo luogo, per chiarezza espositiva, evocarne l'etimologia e proporre una definizione, anche a rischio di ripetere cose note. Il termine abside deriva dal greco *apsis* (ἀψίς), significante arco, inteso sia come termine che definisce una parete curva, in alternativa a *conche* (κογχή), sia nell'accezione metaforica, come cerchio del sole, arcobaleno, volta del cielo. In latino, il termine *apsis*, o *absis*, oltre ad assumere entrambi questi due significati, definisce un segmento di cerchio, nel senso tecnico di "orbita" degli astri². Nei casi più frequenti, l'abside è una struttura architettonica ad emiciclo coperta da una mezza cupola. Nell'ambito dell'edilizia cristiana, fin dall'epoca tardo-antica, la sua funzione è quella di esaltare la sacralità dell'area liturgica gravitante attorno all'altare. All'interno delle basi-

¹ Catedrático de Historia del Arte Medieval en l'Université Paul-Valéry- Montpellier 3, simone.piazza@univ-montp3.fr.

² Binding (1991, 75-82).

liche la si trova, quasi sempre, al termine della navata maggiore e talvolta, in proporzioni più ridotte, anche in fondo alle navate laterali. Nei luoghi di culto di altra funzione e natura, come i battisteri o i mausolei, vani absidali possono aprirsi, singolarmente o in numero multiplo, lungo il muro perimetrale, fuori-uscendo da esso o sfruttandone semplicemente lo spessore.

Fin dalla fondazione delle prime basiliche cristiane, subito dopo l'editto di Milano del 313, l'abside viene, dunque, a coincidere con lo spazio più importante dell'edificio, visibile agli occhi del fedele non appena varcata la soglia d'ingresso. Il ruolo preminente del vano absidale rispetto alla navata non è un fatto nuovo, bensì il recupero di una soluzione architettonica proveniente dall'edilizia imperiale romana, ad uso pubblico o privato, impiegata per delimitare uno spazio riservato all'autorità e all'esercizio del potere. Si può citare, a titolo d'esempio, la basilica di Massenzio al Foro Romano³, contraddistinta da un'abside, al cui interno, all'indomani della vittoria di Costantino sul suo rivale (da cui l'edificio prende il nome), verrà collocata la statua colossale dell'imperatore seduto in trono⁴. Emblematici sono anche i casi della basilica dei Severi a Leptis Magna⁵ e quella di Costantino a Treviri⁶, entrambe dotate di ambienti absidati destinati all'imperatore.

L'unica differenza che emerge fra le absidi delle basiliche civili e quelle delle basiliche cristiane si misura in termini di assialità e presenza numerica. Nel primo caso esse si aprono sui lati lunghi come sui lati brevi, in asse o no con l'ingresso principale, e talvolta, possono essere più di una all'interno della medesima navata, come a Leptis Magna. Nel secondo caso, invece, di norma l'abside si trova in corrispondenza dell'asse longitudinale dell'edificio, sul lato opposto all'ingresso principale, ed è spesso orientata ad est, ad evocare la seconda venuta di Cristo da Oriente⁷.

Il trasferimento del modello simbolico-spaziale dell'emiciclo, dall'edilizia civile a quella religiosa, emerge chiaramente dall'uso del termine *tribunal* al posto di quello di abside in alcuni autori cristiani. In riferimento alla chiesa romana di Sant'Ippolito sulla via Tiburtina, infatti, Prudenzio († 405) scrive: "Di fronte si erge, sopra diversi gradini, l'alta *tribuna* dalla quale il vescovo celebra la gloria di Dio" (*PL*, LX, col. 554). Nella *Vita Sancti*

³ Bianchi Bandinelli e Torelli (1992, scheda n° 177).

⁴ Brenk (2010, 46-50).

⁵ Bozzoni, Franchetti Pardo, Ortolani e Viscogliosi (2008, 341-344, figg. 157-160).

⁶ Bianchi Bandinelli e Torelli (1992, scheda n° 180).

⁷ Heid (2007, 53).

Ambrosii, Paolino di Milano († 428 ca), racconta che “Mentre [Ambrogio] stava seduto nell’abside incurante del tumulto provocato dalle donne, una delle vergini ariane, più sfacciata delle altre, salì sull’abside [*tribunal*] e dopo avere afferrato la veste del vescovo, lo voleva trascinare dove stavano le donne perché queste lo picchiassero e lo cacciassero dalla chiesa” (*PL*, XIV, col. 30).

Rimanendo in ambito terminologico, lo spazio absidale all’interno di un edificio ecclesiastico può però essere definito anche come esedra: per la liturgia del terzo giorno dalla domenica di Pasqua, racconta Agostino († 430), nel *De civitate Dei* “feci stare in piedi i due fratelli, mentre si leggeva la loro redazione, sui gradini dell’abside [*exedra*], da cui in una posizione più alta io parlavo” (*PL* XLI, col. 770). Detto termine è spiegato, nel IX secolo, da Valafrido Strabone († 849): “L’esedra è una certa quale abside certamente un poco separata da un tempio o da un palazzo, è detta così per il fatto che è attaccata ma sporge all’esterno” (*PL*, CXIV, col. 925d).

Al di là della terminologia, dalle fonti citate emerge chiaramente che fin dall’età paleocristiana l’abside è un luogo distinto, per importanza, dal resto dell’edificio basilicale, e perciò sopraelevato rispetto al livello pavimentale della navata e ospitante, al suo interno, uno o più seggi riservati ai rappresentanti del clero. Uno dei primi autori cristiani a definire tale spazio col nome di abside è Paolino di Nola († 431): “Ma deciderai tu - scrive nella lettera XXXII rivolta al suo amico Sulpicio - se qui si sarebbe dovuto dire *absida* o *absis*; io confesso di non saperlo dal momento che la forma di questa parola non ricordo di averla mai letta” (*PL*, LXI, col. 338). Tale testimonianza lascia intendere come, al principio del V secolo, il termine abside non fosse ancora ben noto, nemmeno fra gli esponenti dell’intelligenza ecclesiastica come Paolino, promotore, per altro, della costruzione di basiliche cristiane, di cui si dirà a breve.

Non prima, però, di essere entrati nel vivo del tema enunciato in apertura del testo, vale a dire il rapporto fra parete concava e decorazione murale, di capitale importanza per quanto riguarda l’abside delle basiliche cristiane, dal momento che quest’ultima, sovrastante l’altare, occupa il vertice della gerarchia dei volumi dell’edificio ecclesiastico, risultando pari soltanto allo spazio delle cupole, quando ve ne sono. Non di rado, d’altra parte, la conca absidale risulta essere, significativamente, l’unica parete all’interno del luogo di culto a svolgere la funzione di supporto di un’immagine monumentale. È il caso, ad esempio, della basilica vaticana di San Pietro, la cui abside accoglie, nel IV secolo, fin da subito o qualche anno dopo la sua costruzione, un mosaico

con la *Traditio Legis*⁸. Occorrerà attendere il pontificato di Leone I (440-461), per l'esecuzione delle pitture delle pareti laterali della navata con i cicli narrativi neo e vetero testamentari⁹. L'iconografia della *Traditio* è nota grazie a numerosi esempi coevi: all'interno di un giardino paradisiaco, il Cristo della Seconda Venuta solleva la mano destra nel gesto che significa ad un tempo saluto e salvezza¹⁰, mentre consegna il rotolo della legge a Pietro, trasmettendogli in tal modo l'autorità papale. Sul lato opposto, è raffigurato Paolo, testimone della resurrezione di Cristo, nell'atto di acclamare il maestro. Si tratta, come già visto nel caso del vano absidale, del recupero di un modello proveniente dalla simbologia del potere imperiale. Il nucleo figurativo deriva infatti dall'iconografia dell'investitura di una carica politica dall'imperatore ad un rappresentante del suo governo, come raffigurato, ancora alla fine del IV secolo, sul celebre *missorium* teodosiano di Madrid¹¹.

Al di là dei contenuti figurativi, sul piano simbolico l'abside delle basiliche cristiane rappresenta una sorta di diaframma tra il mondo terrestre e la trascendenza. La purezza della sua forma geometrica, equivalente ad un quarto di sfera, ben si confà all'evocazione di uno spazio paradisiaco. Non a caso, fin dalla tarda antichità la calotta dell'abside è stata equiparata alla volta celeste. Lungo l'arco absidale della primitiva basilica di San Martino a Tours (V secolo), un'iscrizione ispirata ad un versetto biblico (Genesi, 28, 17), perduta ma trascritta in epoca altomedievale, alludeva alla venerabilità dello spazio concavo, equiparato alla dimensione ultraterrena dell'empireo: vi si leggeva, infatti, "Quanto timore reverenziale incute questo luogo: è veramente il tempio di Dio e la porta del cielo!"¹². Nell'abside della cappella dei Santi Primo e Feliciano della chiesa romana di Santo Stefano Rotondo, alla base di un mosaico degli inizi del VII secolo, si può ancora oggi leggere il *titulus* che riporta la frase seguente: "Tu guardi il tetto dorato e pieno di stelle, con la volta celeste alla sommità, che brilla sostenuto da chiarissima luce" (figura 1)¹³.

⁸ Moretti (2006b, 87-90).

⁹ Viscontini (2006, 411-415).

¹⁰ Saladino (1995, 31-52).

¹¹ Effenberger (2001, 97-108).

¹² *Quam metuendus iste locus, vere templum Dei est et porta cœli*: Le Blant 1856, I, 239 (n° 177). Cfr. Duval (2002, 38, 57).

¹³ *Aspicis auratum caelesti culmine tectum astriferumque micans praeclaro lumine fultum*: cfr. De Rossi (1888, 152, n° 440) (ove però, erroneamente, è riportato il termine *vultum* anziché *fultum*, come risulta dall'analisi autoptica dell'iscrizione musiva).



Figura 1. Roma, Santo Stefano Rotondo, cappella dei Santi Primo e Feliciano, mosaico absidale, VII secolo. Foto © Simone Piazza.

Il *medium* artistico più ambito e ricercato per decorare le absidi cristiane si è rivelato essere, fin da subito, quello del mosaico, per forza di cose usato soltanto nell'ambito di committenze di alto rango, data la complessità delle modalità tecniche di esecuzione e il pregio dei materiali costitutivi. È di nuovo Paolino di Nola a fornire informazioni utili a riguardo. Nella citata lettera XXXII, indirizzata all'amico Sulpicio Severo, il vescovo campano descrive i mosaici absidali - oggi perduti - da lui stesso ideati nell'ambito della promozione dell'innalzamento di due nuove basiliche, una ubicata all'interno del complesso martiriale di San Felice a Cimitile, l'altra nella città di Fondi¹⁴. In un passo della lettera, Paolino fa esplicita menzione dell'uso del mosaico, limitatamente alla superficie della calotta absidale, insieme all'impiego di lastre di marmo per il rivestimento della parete sottostante, secondo una prassi decorativa propria degli interni di lusso dell'edilizia romana: "La volta, ornata di mosaici, illumina l'abside, che nel pavimento e nelle pareti è rivestita di marmo" (*PL*, LXI, col. 336). Come attestato in altri contesti monumentali - a

¹⁴ Belting-Ihm (1960, 80-83, fig. 16-17); De La Portbarré-Viard (2006, 101-125, 211-240). Per una nuova proposta restitutiva dell'abside di Fondi, v. Piazza (2016, 13-28).

Roma e non solo -, Paolino fa uso del prezioso tessuto musivo per ricoprire esclusivamente la parete concava al di sopra dell'altare, segno della particolare valenza simbolica conferita a tale spazio, predisposto allo svolgimento del rito liturgico.

Durante l'intero corso del Medio Evo, dal IV al XIV secolo, il mosaico rappresenta la tecnica decorativa che meglio risponde alla sacralità dell'abside, per via dell'impiego di paste vitree colorate, e della foglia d'oro, talvolta anche d'argento, assemblate in modo da creare sorprendenti impressioni di profondità e luccichio, tramite l'interazione di fenomeni di assorbimento e rifrazione della luce, diurna o artificiale, che la superficie concava sembra imprigionare ed esaltare come fonte inesauribile¹⁵. Tutto ciò contribuisce a smaterializzare la parete trasformandola in un riflesso della trascendenza.

Nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano al Foro Romano, del tempo di Felice IV (526-530), ad esempio, il fondo delle tessere di vetro blu, esaltate dalla luce, produce l'impressione di uno spazio atmosferico dalla profondità illimitata¹⁶. Analoghi effetti di dissimulazione della parete si verificano anche nel caso di absidi d'oro, come quella della cattedrale di Cefalù, dell'epoca di Ruggero II (1130-1154): la concavità della superficie sembra contenere una sorgente di luce che dal centro si diffonde verso l'esterno¹⁷. Nell'abside tessalonicese di Hosios David, risalente agli inizi del VI secolo, invece, l'aureola contenente il Cristo della Majestas Domini, dai toni chiari e opalescenti, assume le sembianze di un alone luminoso che lascia intravedere, in trasparenza, i soggetti retrostanti¹⁸.

Giova fare un cenno, inoltre, alla non casuale sopravvivenza di mosaici absidali d'età medievale in chiese oggetto di radicali trasformazioni nei secoli successivi. Appare infatti significativo che gli antichi rivestimenti musivi siano stati spesso risparmiati dai rifacimenti decorativi sopraggiunti in epoca rinascimentale e barocca. Tale fenomeno è da addurre al riconoscimento da parte della Chiesa dell'età moderna del loro valore intrinseco, inteso certa-

¹⁵ Vengono in mente, a tale proposito, le parole che Michele Italice (XII) riserva all'effetto bagliante delle tessere d'oro, nell'*ekphrasis* su Santa Sofia a Costantinopoli: ... *and the brightness of the gold almost makes the gold appear to drip down; for by its refulgence making waves to arise, as it were, in eyes that are moist, it causes, their moisture to appear in the gold which is seen, and it seems to be flowing in a molten stream*: Mango e Parker (1960, p. 237).

¹⁶ Matthaie (1967, I, 135-142; II, fig. 78;) Thunø (2015, tav. IV-V [a colori]).

¹⁷ Kitzinger (2000, 9-14, fig. 1).

¹⁸ James (2011, 255-266).

mente più in termini sacrali che estetici¹⁹. Molte di queste testimonianze musive si sono conservate in buono stato, pur con integrazioni e lacune, perché considerate immagini venerande e miracolose, da custodire come un'antica reliquia.

Tornando alle creazioni di Paolino di Nola, al di là del *medium* pittorico, le opere musive da lui commissionate per la *basilicula* di Fondi e la basilica Nova di Cimitile interessano per via del carattere esclusivamente aniconico dei soggetti, dominati in entrambi i casi da una croce clipeata, traduzione simbolica della teofania del Cristo in gloria apparsa nel cielo di un giardino paradisiaco²⁰. L'assenza di soggetti antropomorfi non è però propria soltanto delle absidi paoliniane: versioni aniconiche, in epoca paleocristiana, s'incontrano sia nel mondo latino che in ambito orientale, come attestano i casi del nartece del battistero lateranense a Roma²¹ e della chiesa di Santa Croce a Resafa (Siria)²². Fra VIII e IX secolo diventeranno la regola nel mondo bizantino, a causa della crisi iconoclasta. Successivamente, in Occidente come in Oriente, saranno le immagini iconiche a prendere il sopravvento.

Occorre prendere atto, tuttavia, di una certa persistenza di soggetti aniconici all'interno di rappresentazioni absidali di matrice iconica, circostanza sulla quale conviene riflettere. Nella citata abside dei Santi Cosma e Damiano, ad esempio, del tutto astrattamente, la visione della parusia di Cristo si sovrappone, senza soluzione di continuità, alla processione degli apostoli-agnelli diretti verso l'*Agnus Dei*, inserita anch'essa, come la scena superiore, all'interno di un paesaggio paradisiaco, anche se nel registro inferiore il cielo non è blu ma d'oro²³. Un altro caso interessante è quello del mosaico di Sant'Apollinare in Classe, risalente alla metà del VI secolo, ove il Cristo dalle vesti bianche dell'episodio della Trasfigurazione è stato sostituito da una croce gemmata inserita in un medaglione contenente un cielo stellato, al fine di proiettare la scena evangelica in una dimensione universale ed extratemporale²⁴. Al centro dell'abside dei Santi Primo e Feliciano, troviamo una grande croce gemmata sovrastata dall'*imago clipeata* del Cristo, una formula iconografica di origine gerosolimitana tesa ad esaltare il mistero dell'incarnazione

¹⁹ Andaloro e Romano (2002, 73-74).

²⁰ Cfr. *supra*, nota 14.

²¹ Moretti (2006a, 348-352).

²² Belting-Ihm (1960, 78, fig. 14).

²³ Thunø (2015, tav. V [a colori]).

²⁴ Deichmann (1958, fig. 387); Deichmann (1976, 261-269).

e la doppia natura, umana e divina, del Salvatore (*fig. 1*)²⁵. Infine, nel mosaico di San Clemente, degli inizi del XII secolo, l'effigie del Crocifisso si erge al centro di un grandioso cespuglio di acanto, simbolo della Chiesa vivificante, che dispiega i suoi rami in forma di girali sull'intera calotta²⁶, in modo simile a quello del mosaico paleocristiano del nartece lateranense²⁷.

In contesti come questi, a prescindere dalla specificità dei singoli soggetti, l'inserimento di astrazioni simboliche conferisce all'immagine absidale maggiore ieraticità, del tutto consona ad una rappresentazione rivolta verso il mondo ultrasensibile: l'elemento simbolico astrae l'immagine dal contesto storico proiettandola in una dimensione dogmatica, immutabile, universale. D'altra parte anche quando, ed è la maggior parte delle volte, l'abside accoglie temi a predominanza iconica, l'effetto è quello di una *mise en scene* solenne e sacrale, diversa, sotto molti aspetti, dalle raffigurazioni di tono narrativo che di solito prendono posto in registri orizzontali lungo le pareti rettilinee. Lo stesso può dirsi per quanto riguarda le absidi che accolgono temi tratti dal racconto evangelico. Il mosaico giustiniano della chiesa di Santa Caterina del monte Sinai riproduce, come a Sant'Apollinare in Classe, la scena della Trasfigurazione, senza però rinunciare alla rappresentazione antropomorfa del Cristo, come nel caso della versione ravennate²⁸. Ciononostante, l'episodio neo-testamentario è stato spogliato di ogni riferimento al paesaggio naturalistico del Monte Tabor e proiettato in una dimensione paradisiaca propria di tanti mosaici absidali, costituita da una semplice banda di prato dal basso orizzonte, e da un cielo metafisico completamente d'oro. Anche qui, la narrazione storica assume il valore di evento universale.

Uno sguardo d'insieme ai mosaici absidali di Roma, che costituiscono l'insieme più cospicuo, ricco e variegato di tale genere decorativo, rappresentativo dell'intero arco della produzione medievale, aiuta a cogliere i caratteri peculiari di questo tipo di rivestimenti. Dal IV secolo alla fine del XIII, il soggetto principale, nei contesti romani, è prevalentemente il Cristo, raffigurato seduto, sul trono o sul globo, in piedi o in busto²⁹. A partire dal IX secolo compare per la prima volta, al suo posto, la Vergine³⁰, rappresentata in segui-

²⁵ Belting-Ihm (1960, 143-144, tav. XXI, 2).

²⁶ Croisier (2006a, 209, fig. 1).

²⁷ Cfr. *supra*, nota 21.

²⁸ Andreopoulos (2002, 9-41, fig. 1 e 4).

²⁹ Thunø (2015, 82-105).

³⁰ È il caso di Santa Maria in Domnica : Andaloro e Romano (2002, 83-84).

to, fra XII e XIII secolo, accanto al Figlio, come simbolo della Chiesa, *sponsa Christi*³¹. Solo in un caso, la posizione centrale è occupata da un santo: si tratta della martire Agnese, raffigurata nell'abside dell'omonima chiesa sulla via Nomentana, del tempo di papa Onorio I (625-638)³². In ambito greco-orientale, a partire dalla fine dell'Iconoclastia, la Vergine diventa la protagonista assoluta della conca absidale. Il più delle volte ha in braccio il Bambino, chiaro riferimento al dogma dell'Incarnazione³³. Fanno eccezione i mosaici absidali delle chiese della Sicilia normanna, eseguiti da artisti di tradizione bizantina, che in questo caso, su richiesta dei committenti, hanno riprodotto l'immagine monumentale del Pantocratore³⁴.

Al di là delle varianti iconografiche, quel che colpisce nei mosaici romani e bizantini è un certo conservatorismo, verosimilmente alimentato dall'esigenza di appellarsi alla sacralità e all'esemplarità delle immagini della Chiesa delle origini. A Roma, la fascia inferiore con la processione degli agnelli, probabilmente già presente in San Pietro nel IV secolo, viene riprodotta a più riprese nell'intero arco del Medio Evo³⁵. A Santa Prassede, l'intera compagine figurativa imita pedissequamente la composizione della vicina chiesa dei Santi Cosma e Damiano³⁶. In Oriente, l'abside del *katholikon* di Hosios Loukas (1020 ca)³⁷ ripropone l'immagine della Vergine in trono di Santa Sofia a Salonico (VIII sec.)³⁸, quella di Gelati (1125-30)³⁹ appartiene ad una versione già attestata nella chiesa della Dormizione di Nicea nel VII secolo, rifatta nel IX dopo la sua sostituzione con una croce al tempo della crisi iconoclasta⁴⁰.

Un altro tratto peculiare delle rappresentazioni absidali è l'aumento proporzionale delle figure rispetto alla scala adottata, in genere, per le scene narrative delle pareti, come è possibile notare nel caso della basilica paleocristiana di San Pietro grazie alla restituzione 3D dell'*Atlante della pittura medie-*

³¹ A Santa Maria in Trastevere (Croisier 2006b, 310) e a Santa Maria Maggiore (Giesser 2017, 123-126).

³² Belting-Ihm (1960, 141-144, tav. XXVI, 1).

³³ Cormack (2000, 91-105).

³⁴ Kitzinger (1994, 12).

³⁵ Thun (2015, 13-40).

³⁶ Andaloro e Romano (2002, 83).

³⁷ Chatzidakis (1995, 19, fig. 10).

³⁸ Mavropoulou-Tsioumi (2012, 254-257, fig. 19-22).

³⁹ James (2017, 149, 367, fig. 134).

⁴⁰ Underwood (1959, 235-242).

*vale di Roma*⁴¹. In certi contesti monumentali, come la chiesa di Santa Sofia a Kiev⁴² o il Duomo di Monreale⁴³, il soggetto raffigurato nel catino assume dimensioni gigantesche, rispetto ai personaggi ritratti nel sottostante emiciclo.

Nell'insieme, gli elementi che compongono una rappresentazione absidale, sono disposti in modo paratattico e obbediscono ai principi di simmetria e gerarchia interna, al fine di riprodurre l'armonia divina che regola lo spazio paradisiaco. Prendiamo a titolo di esempio il caso dell'abside di Santa Prassede (817-824), dove l'intera compagine figurativa è imperniata attorno all'asse centrale. Tanto i personaggi laterali quanto i sottostanti apostoli-agnelli convergono specularmente verso il centro del catino. Il criterio gerarchico si misura a più livelli: in primo luogo nelle proporzioni maggiori del Cristo rispetto alla figure disposte accanto; in secondo luogo nel disporsi di queste ultime per grado di importanza, con Pietro e Paolo in prima fila, poi le sorelle martiri Prassede e Pudenziana, dagli abiti d'oro, e da ultimi il papa committente, Pasquale I, con un santo diacono come corrispettivo; in terzo luogo, infine, nell'ordine compositivo dell'asse verticale, con l'*Agnus Dei* in basso, il Cristo al centro e la mano di Dio in posizione sommitale⁴⁴. E' indubbio, infatti, che l'aera zenitale della conca absidale coincida con la presenza di Dio Padre. Nei mosaici romani è frequente trovare in questo punto un semicerchio alludente al cielo dell'empireo, sul quale tornerà nella terza ed ultima parte della presente comunicazione.

2. La cupola

Tanto da un punto di vista architettonico che simbolico-concettuale, la cupola e l'abside presentano vincoli molto stretti. Nella sua forma più perfetta la cupola equivale alla metà di una sfera, l'abside, come abbiamo visto, ad un quarto di essa. Nelle chiese bizantine a croce greca iscritta, tipologia architettonica tra le più diffuse nell'oriente cristiano a partire dal periodo post-ictonoclasta, le due superfici concave si contendono la gerarchia degli spazi: l'abside, sovrastante l'altare, accoglie la figura della Vergine, alludente al dogma dell'Incarnazione, mentre la cupola contiene l'immagine del Pantocrator, che

⁴¹ Pogliani (2006, 32-33 [tav. V]).

⁴² James (2017, 359-362, fig. 133).

⁴³ Kitzinger (1994, 12, fig. 1).

⁴⁴ Matthiae (1967, I, 233-235; II, fig. 176); Thunø (2015, tav. I-II [a colori]).

governa l'orbe cristiano dal punto più alto e centrale dell'edificio. Ovviamente l'affinità fra cupola e abside non è solo di natura geometrica: facendo nostre le parole di Gerhart Ladner possiamo dire che “la cupola, l'abside e il loro sfondo non sono solo spazi architettonici, ma anche simboli della volta celeste”⁴⁵.

Come l'abside, infatti, anche la cupola viene assimilata all'empireo nel pensiero religioso medievale. Illuminante, a tale proposito è il seguente passaggio dell'inno siriano di Edessa, risalente al V-VI secolo (Città del Vaticano, Codex Vaticanus Syriacus 95, fol. 49-50): “Il suo soffitto si estende come il cielo – privo di colonne, concavo e chiuso – ed è ornato da un mosaico d'oro come il firmamento lo è di stelle scintillanti. La sua alta cupola somiglia al cielo dei cieli”⁴⁶. Altra testimonianza evocativa in questo senso è quella riportata da Palo Silenziario nell'*Ekphrasis* di Santa Sofia di Costantinopoli (vv. 489-496): “Sollevandosi al di sopra nello spazio infinito, un elmo si avvolge da ogni parte come una sfera e, come un cielo luminoso, protegge la copertura della dimora (...). È una grande meraviglia vedere come la cupola salendo a poco a poco, si innalza, più larga in basso e più stretta in alto. Tuttavia non si erge come una cima appuntita, ma piuttosto come la volta che si libra in cielo”⁴⁷.

Dal punto di vista del rapporto pittura/parete, però, fra absidi e cupole si possono cogliere divergenze sostanziali, dovute a due fattori fondamentali: la differente visibilità dei due spazi concavi e la diversa ampiezza dell'arco del loro perimetro, equivalente ad una circonferenza completa nel caso della calotta emisferica e ad un semicerchio per quanto riguarda la conca dell'emicyclo. Il fedele che si dirige verso il fondo della navata osserva l'abside con sguardo frontale, seppure inclinato verso l'alto. Colui che intende contemplare la decorazione della cupola, nella sua interezza, è tenuto ad avvicinarsi al centro della navata e ad alzare la testa dietro le spalle, rivolgendo i suoi occhi il più possibile verso l'alto, sì da apprezzare la composizione nel suo insieme. Da questa differenza di angolo di osservazione e di raggio perimetrale delle superfici derivano due differenti metodi di impaginazione delle figure, frontali nel caso delle absidi, come abbiamo appena visto, concentriche e radianti nel caso delle cupole, come avrò modo di spiegare a breve.

Entrambi questi due criteri compositivi, l'ordine concentrico e quello radiante, compaiono già nelle decorazioni delle cupole romane dell'edilizia

⁴⁵ Ladner (2008, 102).

⁴⁶ Dupont-Sommer (1947, 30-31).

⁴⁷ Fobelli (2005, 268).

civile di età imperiale, per essere poi trasferiti, senza sostanziali mutamenti, nei contesti monumentali di ambito paleocristiano. Il mosaico della cupola del mausoleo di Santa Costanza, risalente al IV secolo, perduto ma ricostruibile grazie a fonti scritte e iconografiche, riproduceva ventiquattro episodi neo e vetero testamentari ripartiti su due registri concentrici, all'interno di dodici spicchi incorniciati da candelabri disposti a raggiera⁴⁸. La decorazione musiva della Rotonda di San Giorgio a Salonico, riferibile agli inizi del V secolo, ancora in buona parte leggibile nonostante ampie lacune, presentava alla base un'alta fascia ad anello composto da otto sontuosi edifici d'oro su fondo oro, evocanti architetture paradisiache, sovrastata da un paesaggio *en plain air* caratterizzato da un prato fiorito percorso da un girotondo di angeli, circondante un medaglione sommitale con il Cristo della Seconda Venuta sorretto da angeli-cariatidi⁴⁹. A Ravenna, il mosaico del battistero degli Ortodossi, databile intorno alla metà del V secolo, fonde insieme i modelli delle opere appena citate: un registro aniconico, composto da otto padiglioni a colonne, funge da cornice ad uno spazio aperto all'interno del quale, divisi da un'articolazione radiale di dodici candelabri, alloggiavano i dodici apostoli; al centro della composizione campeggia un'*imago clipeata* con la scena del Battesimo (figura 2)⁵⁰.

Se, in questi tre esempi, l'impianto iconografico sembra essere stato concepito appositamente per il rivestimento di una cupola, in altri contesti assistiamo a un processo di adattamento delle immagini, dalla superficie piana a quella emisferica. I temi delle scene dell'Ascensione e della Pentecoste sono emblematici a tale riguardo. Il primo viene replicato, sul finire del IX secolo, nella cupola della chiesa di Santa Sofia a Salonico (figura 3)⁵¹. Dall'impostazione tradizionale, a due registri sovrapposti, corrispondente all'immagine riprodotta nel vangelo di Rabbula, del VI secolo (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56, f° 13v)⁵², si passa allo schema radiante-concentrico idoneo ad una superficie emisferica, pur mantenendo intatto l'ordine gerarchico della composizione. Il Cristo entro l'aureola di luce trasportata dagli angeli in volo, che nella miniatura prende posto nel registro superiore, viene collocato al centro della cupola, assumendo così il ruolo di centro gravitazionale

⁴⁸ Piazza (2006, 72-78).

⁴⁹ Bakirtzis e Kourkoutidou-Nikolaidou (2012, 48-127).

⁵⁰ Deichmann (1958, fig. 40-41); Deichmann (1974, 31-43).

⁵¹ Mavropoulou-Tsioumi (2012, 241-295).

⁵² Bernabò (2008, 108-110, tav. XXVI).



Figura 2. Ravenna, Battistero degli Ortodossi, mosaico della cupola, V secolo.

Foto © Simone Piazza.

dell'intera rappresentazione, attorno al quale ruota tutto il resto. La Vergine affiancata dagli angeli mantiene il suo rapporto assiale con il Figlio, e resta quindi esattamente al di sotto di esso. I dodici apostoli, che nella pagina del codice sono divisi in gruppi di sei ai due lati del registro inferiore, vengono disposti a raggiera all'interno dello spazio rimasto libero nella calotta, intercalati a dodici alberi che fungono da elemento divisorio. Lo stesso principio verrà adottato, nell'XI secolo, ad Hosios Loukas, per inserire l'episodio della Pentecoste nella cupola minore sovrastante il coro⁵³.

⁵³ Chatzidakis (1995, 19, fig. 11).



Figura 3. Salonicco, Santa Sofia, mosaico della cupola, IX secolo.
Foto © Simone Piazza.

Esistono però casi come il perduto mosaico della cupola della cappella palatina di Aquisgrana (del IX secolo)⁵⁴ o quello, ben conservato, del battistero di San Giovanni a Firenze (dei secoli XII-XIII)⁵⁵, che presentano un'evidente anomalia dal punto di vista dell'ordine gerarchico della composizione. In entrambi questi due contesti, una grandiosa immagine del Cristo, anziché trovarsi al centro della cupola, come ci si aspetterebbe, appare in posizione mediana, a metà della curva della calotta. Si tratta di eccezioni, che trovano spiegazione nel loro specifico contesto: nella versione di Aquisgrana, la *Maiestas Domini* scende a mezza altezza per svelarsi agli occhi del monarca che

⁵⁴ Wehling (1995, 12-49).

⁵⁵ Giusti (1994, I, 281-342).

poteva in tal modo contemplare l'immagine dalla tribuna di fronte; nel battistero fiorentino, il Cristo in trono del Giudizio universale viene abbassato di livello, dal momento che il punto più alto della cupola è occupato da un vuoto ottagonale che funge da lucernario. Ad Aquisgrana come a Firenze, la zona zenitale evoca la luce divina, unico elemento che può trovarsi sopra al Cristo senza sovvertire le regole della gerarchia celeste. Nel primo caso la luce è fittizia, evocata da raggi di tessere d'oro e d'argento, nel secondo è quella reale del sole, che penetra all'interno dell'edificio tramite una vera apertura.

Un tratto peculiare di molti rivestimenti musivi di cupole medievali è il frequente riemergere, in figura, della memoria dell'*oculus* zenitale di alcuni edifici classici, dei quali il più famoso è senz'altro il Pantheon di Roma⁵⁶. Il fenomeno è evidente in esempi come il citato battistero degli Ortodossi, ove il medaglione della scena del Battesimo è contornato da una finta cornice marmorea con motivo antichizzante ad ovuli che trova una stringente somiglianza con la quella bronzea della rotonda adrianea (fig. 2). Anche il fondo oro all'interno del clipeo sommitale del mosaico ravennate contribuisce ad isolare il disco centrale dal resto della composizione e a proiettarlo in una dimensione altra, ultraterrena, superiore al cielo blu del registro sottostante, che pure appartiene ad un paesaggio paradisiaco⁵⁷.

Nel caso del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli, databile al V secolo, l'occhio sommitale lascia scorgere un cielo blu tempestato di stelle al centro del quale si staglia la croce monogrammatica di Cristo⁵⁸. Pure qui, come nel battistero ravennate, la superficie del medaglione sommitale appare illusoriamente aperta, smaterializzata, nel chiaro intento di aprire un varco tra il mondo terrestre e quello celeste. L'idea di una finestra zenitale emerge anche in alcuni rivestimenti musivi delle calotte bizantine, come quello della chiesa costantinopolitana della Vergine Pammakaristos, degli inizi del XIV secolo⁵⁹, ove il busto di Cristo sembra sporgersi giù per osservare il mondo creato. Il concetto è espresso dal poeta Nicola Mesarite († 1216), in merito alla descrizione della cupola della perduta chiesa costantinopolitana dei Santi Apostoli: “ Così si può vedere (il Pantocratore), per dirlo con le parole del Cantico (II, 9), mentre guarda da una finestra, sporgendosi fino all'ombelico, come da una finestra si sporge il più ardente e veemente degli amanti ”⁶⁰.

⁵⁶ Piazza (2018).

⁵⁷ Piazza (2018, 206-209, fig. 141, 197, tav. II 2).

⁵⁸ Piazza (2018, 176-179, fig. 160, tav. III, 2).

⁵⁹ Belting, Mango e Mouriki (1978, 48, tav. I, fig. 26-30).

⁶⁰ Downey (1957, 870).

3. Equivalenze tra cupole, imbotti, crociere e absidi

L'immagine del clipeo sommitale, a differenza dell'*oculus* architettonico, vero e proprio, non appare necessariamente vincolata alla superficie della cupola. Accade infatti che essa finisca per adattarsi alle curve dell'imbotte, come nel caso della Tomba dei Tre Fratelli a Palmira (II secolo d. C.)⁶¹, delle crociere, come avviene in cima al coro di San Vitale (VI sec.)⁶² o delle absidi, come risulta in quella già citata di Sant'Apollinare in Classe (VI)⁶³, il cui medaglione centrale è stato definito da Ernst Kitzinger *a displaced opeion*⁶⁴, o ancora, nel bel mezzo del catino della basilica romana di Santa Maria Maggiore, della fine del XIII secolo, dominato dal disco celeste dell'universo nel quale sono proiettate le figure del Cristo e della Vergine sedute sul medesimo trono⁶⁵. Del resto, al pari delle absidi, pure le volte a botte e a crociera risultano simbolicamente apparentate con la cupola, dal momento che anch'esse evocano la volta celeste. Alle stesse conclusioni era giunto a suo tempo Louis Hautecoeur, secondo il quale: "les symboles attachés à la coupole ou à la demi-coupole de l'abside, par un phénomène très fréquent, émigrent en des formes voisines. La voûte en plein cintre et la voûte d'arête furent assimilées à la coupole"⁶⁶.

A riprova di quanto affermato pocanzi, vale la pena approfondire la questione del semicerchio presente in cima a numerosi mosaici absidali (*figg. 1, 4*), strettamente apparentato, a nostro parere con il clipeo al centro delle cupole (*figg. 2-3*), dal momento che al pari di quest'ultimo anch'esso sembrerebbe interpretabile come reminiscenza dell'*oculus* dell'edilizia romana, circostanza che avvicina ancor di più, concettualmente, le absidi alle cupole. Partendo infatti dalla constatazione che una conca absidale equivale alla metà di una cupola, se trovassimo, una di fronte all'altra, due absidi provviste di semicerchio sommitale, avremmo l'impressione del ricongiungimento di un medaglione zenitale. In un folto numero di absidi romane, il semicerchio in questione è coperto da una tenda ad ombrello che lascia intravedere un cielo blu, sul quale si staglia, al centro, la mano divina e ai lati nuvole variopinte, *l'agnus Dei* ed ornamenti vari

⁶¹ Kraeling (1961-62, 16, tav. II, XIII).

⁶² Deichmann (1958, fig. 311); Deichmann (1976, 163-165).

⁶³ Deichmann (1958, 385); Deichmann (1976, 244-272).

⁶⁴ Kitzinger (1990, p. 213).

⁶⁵ Giesser (2017, fig. 2).

⁶⁶ Hautecoeur (1954, 220).

(fig. 4)⁶⁷. Chi guarda l'abside frontalmente rivolgendo lo sguardo verso l'alto ha la possibilità di apprezzare l'integrità dell'immagine del semidisco come fosse un'apertura sul cielo dell'empireo, in modo non dissimile da chi osserva un medaglione zenitale in cima ad una cupola.

L'abside medievale della basilica vaticana di San Pietro, frutto di un rifacimento promosso da papa Innocenzo III tra la fine del XII secolo e gli inizi del XIII⁶⁸, era anch'essa dotata di un semicerchio sommitale anche se un po' diverso⁶⁹, dal momento che la tenda ad ombrello presentava un'apertura semicircolare nella parte superiore, come nel caso dell'abside di Sant'Angelo in Formis, degli anni '70 dell'XI secolo⁷⁰. L'antiorità di questa testimonianza rispetto al mosaico innocenziano lascia presumere che il motivo della mezza luna zenitale fosse già presente nella versione vaticana del IV secolo⁷¹.

Un altro genere di semicerchio compare in mosaici romani di absidi del VII secolo, della chiesa di Sant'Agnese⁷² e della cappella dei Santi Primo e Feliciano a Santo Stefano Rotondo (fig. 1)⁷³. Si tratta, in questi casi, di semplici campiture semianulari sempre evocanti il cielo dell'empireo, prive del motivo della tenda ma contenenti la *Dextera Domini*. Esse trovano il loro corrispettivo nella coeva decorazione musiva, distrutta nel corso di un incendio al principio del secolo scorso ma documentata da fotografie in bianco e nero, dell'abside della chiesa della Dormitio a Nicea⁷⁴. Tale stringente somiglianza induce a credere che il modello utilizzato nei due esempi romani provenga da Bisanzio.

Come corollario di questa riflessione sui semicerchi zenitali e sull'equiparazione simbolica tra absidi e cupole portiamo l'attenzione su un ultimo esempio, quello del mosaico absidale di Santa Maria Nova al Foro Romano, assegnabile agli anni 1165-1167, sotto il pontificato di Alessandro III (1159-1181) (fig. 4)⁷⁵. In questa versione il semicerchio costituisce l'*oculus* della cupola di un edificio rotondo fatto di mattoni e modanature d'oro, dalle cui

⁶⁷ Piazza (2018, 251-259).

⁶⁸ Queijo (2012, 62-66).

⁶⁹ Piazza (2018, 259-260).

⁷⁰ Pace (1994, 246, fig. 310).

⁷¹ Moretti (2006b, 88, fig. 1).

⁷² Cfr. *supra*, nota 32.

⁷³ Cfr. *supra*, nota 25.

⁷⁴ Underwood (1959, fig. 3).

⁷⁵ Romano e Enckell Julliard (2006, 335-343).

arcate si affacciano la Vergine regina con il Bambino e gli apostoli Pietro, Andrea, Giacomo e Giovanni. Come spesso accade nel linguaggio figurativo medievale, la resa prospettica dell'edificio appare ambigua: i personaggi incorniciati dalle arcate sembrano trovarsi all'esterno della struttura circolare sebbene l'intenzione d'origine dev'essere stata quella di ritrarli al suo interno. Il tempio dorato allude senz'altro al regno dei cieli ma non è escluso che tramite la rappresentazione di una struttura circolare con grande apertura sommitale si sia voluto evocare il Pantheon del vicino Campo Marzio, dal VII secolo convertito in Santa Maria ad Martyres e di seguito divenuto modello per tante chiese mariane a pianta centrale.



Figura 4. Roma, Santa Maria Nova, mosaico absidale, XII secolo.
Foto © Simone Piazza.

Bibliografia

- Andaloro M. e Romano S. (2002), L'immagine dell'abside. In M. Andaloro e S. Romano, a cura di, *Arte e iconografia a Roma dal Tardoantico alla fine del Medioevo*, pp. 73-102. Milano: Jaca Book.
- Andreopoulos A. (2002), The mosaic of the transfiguration in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai: a discussion of its origins. *Byzantion*, 72, 9-41.
- Bakirtzis Ch. e Kourkoutidou-Nikolaidou E. (2012), Rotunda. In Ch. Bakirtzis et alii, a cura di, *Mosaics of Thessaloniki: 4th-14th century* (pp. 48-127), Atene: Kapon Editions.

- Belting H., Mango C. e Mouriki D. (1978), *The Mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies.
- Belting-Ihm Ch. (1960), *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*. Wiesbaden: Steiner.
- Bernabò M. (2008), Miniature e decorazione. In M. Bernabò, a cura di, *Il Tetraevangelio di Rabbula, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56: l'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo* (pp. 79-112), Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Bianchi Bandinelli R. e Torelli M. (1992), *L'arte dell'antichità classica. Etruria-Roma*. Torino: Utet.
- Binding G. (1991), s. v. Abside. *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I (pp. 75-82), Roma: Treccani.
- Bozzoni C., Franchetti Pardo V., Ortolani G. e Viscogliosi A. (2008), *L'architettura del mondo antico*. Bari: Laterza.
- Brenk B. (2003/2004), Arte del potere e la retorica dell'alterità: la cattedrale di Cefalù e San Marco a Venezia. *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 35, 81-100.
- (2010), *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*. Wiesbaden: Verlag.
- Chatzidakis N. (1995), *Hosios Loukas*, Atene: Melissa.
- Cormack R. (2000), The Mother of God in Apse Mosaik. In M. Vassilaki, a cura di, *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* (pp. 91-105), Milan: Skira.
- Croisier J. (2006a), I mosaici dell'abside e dell'arco absidale della chiesa superiore di San Clemente. In S. Romano, *Riforma e tradizione (1050-1198), La pittura medievale a Roma 312-1431, IV (Corpus)*, (pp. 209-218), Milano: Jaca Book.
- (2006b), I mosaici dell'abside e dell'arco trionfale di Santa Maria in Trastevere. In S. Romano, *Riforma e tradizione (1050-1198), La pittura medievale a Roma 312-1431, IV (Corpus)* (pp. 209-218), Milano: Jaca Book.
- Deichmann F. W. (1958), *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken abendlandes*, III, Wiesbaden: Steiner.
- (1974), *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken abendlandes*, II, 1, Wiesbaden: Steiner.
- (1976), *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken abendlandes*, II, 2, Wiesbaden: Steiner.
- De Rossi G. B. (1888), a cura di, *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, II, Roma: Ex Officina Libraria Pontificia.

- Downey G. (1957), Nikolaos Mesarites: description of the church of the Holy Apostles at Constantinople. *Transactions of the American Philosophical Society*, 47, 6, 855-924.
- Dupont-Sommer A. (1947), Le témoignage d'une Hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse. *Cahiers Archéologiques*, 2, 29-39.
- Duval N. (2002), Les descriptions d'architecture et de décor chez Grégoire de Tours et les auteurs gaulois: le cas de Saint-Martin de Tours. In B. Beaujard, a cura di, *La naissance de la ville chrétienne: Mélanges en hommage à Nancy Gauthier* (pp. 21-58), Tours: Université de Tours.
- Effenberger A. (2001), Das Theodosius-Missorium von 388. Anmerkungen zur politischen Ikonographie in der Spätantike. In C. Sode e S. Takács, a cura di, *Novum millennium. Studies on Byzantine history and culture, dedicated to Paul Speck, 19 December 1999* (pp. 97-108). Aldershot: Ashgate.
- Fobelli M. L. (2005), *Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*. Roma: Viella.
- Giessler V. (2017), Jacopo Torriti. *L'incoronazione della Vergine e le Storie mariane nell'abside*. In S. Romano, *Apogeo e fine del Medioevo (1288-1431), La pittura medievale a Roma 312-1431, VI (Corpus)* (pp. 116-127). Milano: Jaca Book.
- Giusti A. M. (1994), I mosaici della cupola. In A. Paolucci, a cura di, *Battistero di San Giovanni a Firenze, I* (pp. 281-342). Modena: Franco Cosimo Panini.
- Hautecoeur L. (1954), *Mystique et symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris: Picard.
- Heid S. (2007), La croce dorata sul monte degli Ulivi dal IV fino al VII secolo. In B. Ulianich, a cura di, *La Croce: iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI). Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999)* (II, pp. 49-55). Napoli: Elio de Rosa Editore.
- Herbert De La Portbarré-Viard G. (2006), *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole: le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27 et 28)*. Leiden-Boston: Brill.
- James L. (2011), Images of text in Byzantine art: the apse mosaic in Hosios David, Thessaloniki. In K. Krause e B. Schellewald, a cura di, *Bild und Text im Mittelalter* (pp. 255-266). Köln: Weimar, Wien: Böhlau.
- (2017), *Mosaics in the medieval world from late antiquity to the fifteenth century*. New York: Cambridge University Press.
- Kitzinger E. (1990), *The mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*. Washington D.C.: *Dumbarton Oaks Studies*.
- (1994), *I mosaici del periodo normanno in Sicilia, III*. Palermo: Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neellenici.

- (2000), *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, VI, Palermo: Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neellenici.
- Kraeling C. H. (1961-62), Color photographs of the painting in the tomb of the three brothers at Palmyra. *Annales Archéologiques de Syrie*, XI-XII, 13-18.
- Ladner G. (2008), *Il simbolismo paleocristiano. Dio, cosmo, uomo*. Milano: Jaca Book.
- Le Blant E. (1856), *Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIII^e siècle*, 2 vol. Paris: Imprimerie Impériale
- Mango C. e Parker J. (1960), A Twelfth-Century Description of St. Sophia. In *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 233-245.
- Matthiae G. (1967), *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, 2 vol. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Mavropoulou-Tsioumi Ch. (2012), Hagia Sophia. In Ch. Bakirtzis et alii, a cura di, *Mosaics of Thessaloniki: 4th-14th century* (pp. 241-295). Atene: Kapon Editions.
- Moretti F. R. (2006a), Il mosaico con l'Agnus Dei, le colombe e i girali d'acanto nell'abside orientale, In M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312-468, La pittura medievale a Roma 312-1431, I (Corpus)* (pp. 87-90). Milano: Jaca Book.
- (2006b), *La Traditio legis* nell'abside. In M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312-468, La pittura medievale a Roma 312-1431, I (Corpus)*, (pp. 87-90). Milano: Jaca Book.
- Pace V. (1994), La pittura medievale in Campania. In C. Bertelli, a cura di, *La pittura in Italia. L'altomedioevo* (pp. 243-260). Milano: Electa.
- Piazza S. (2006), I mosaici esistenti e perduti di Santa Costanza. In M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312-468, La pittura medievale a Roma 312-1431, I (Corpus)* (pp. 53-86). Milano: Jaca Book.
- (2016), Paolino di Nola e il perduto mosaico della *basilicula* di Fondi: nuova proposta di restituzione. In M. Gianandrea e M. D'Onofrio, a cura di, *Fondi nel Medioevo* (pp. 13-28). Roma: Gangemi.
- (2018), *Allo zenit della cupola. L'eredità dell'oculus nell'arte cristiana fra Medio Evo latino e Bisanzio*, Roma: Campisano.
- Pogliani P. (2006), San Pietro. In M. Andaloro, *Atlante, percorsi visivi, La pittura medievale a Roma 312-1431, I (Suburbio, Vaticano, Rione Monti)* (pp. 21-44). Milano: Jaca Book.
- Queijo K. (2012), Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano. In S. Romano, *Il Duecento e la cultura gotica (1198-1287 ca), La pittura medievale a Roma 312-1431, V (Corpus)* (pp. 62-66). Milano: Jaca Book.

- Romano S. e Enckell Julliard J. (2006), I mosaici dell'abside e dell'arco absidale in Santa Maria Nova. In S. Romano, *Riforma e tradizione (1050-1198), La pittura medievale a Roma 312-1431, IV (Corpus)* (pp. 335-343). Milano: Jaca Book.
- Saladino V. (1995), Dal saluto alla salvezza: valori simbolici della mano destra nell'arte greca e romana. In S. Bertelli e M. Centanni, a cura di, *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi* (pp. 31-52). Firenze: Ponte alle Grazie.
- Thunø E. (2015), *The apse mosaic in early medieval Rome: time, network, and repetition*. New York: Cambridge University Press.
- Underwood P. A. (1959), The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea. *Dumbarton Oaks Papers*, 13, 235-242.
- Viscontini M. (2006), I cicli vetero e neo testamentari della navata di San Pietro In M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312-468, La pittura medievale a Roma 312-1431, I (Corpus)* (pp. 411-415). Milano: Jaca Book.
- Wehling U. (1995), *Die Mosaiken im Aachener Münster und ihre Vorstufen*, Köln: Rheinland-Verlag.

El libro *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media* es una monografía dedicada al fenómeno del arte mural medieval desde investigaciones y visiones actuales realizadas por especialistas de universidades, museos e instituciones culturales españolas, europeas y norteamericanas. Articulada en seis capítulos, el estudio interdisciplinar, el territorio, la materialidad, el significado, las técnicas afines, la musealización y protección patrimonial, el objetivo de esta monografía es integrar la amplia diversidad de la pintura mural medieval como arte del tiempo y el espacio, a través de conjuntos murales hispanos, franceses, italianos e ingleses, que oscilan entre la Tardoantigüedad y los albores de la Edad Moderna.

Santiago Manzarbeitia Valle es Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Sus investigaciones se centran en la pintura mural medieval con relevantes publicaciones como *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo* (2001) y *Pintura mural en la Comunidad de Madrid* (coord.)(2015)

Matilde Azcárate Luxán es Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación se centran en la iconografía, la iconología y la imagen en la Edad Media, siendo directora del Grupo de Investigación consolidado *La imagen medieval: espacio, forma y contenido*.

Irene González Hernando es Profesora Contratada Doctora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Su actividad investigadora se centra en la iconografía medieval, con especial atención al repertorio científico-médico, plasmado en ámbitos públicos y privados.



serie
investigación

27



9788466936064



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID