

I Mosaici della Basilica del Monte Sinai

Nuove osservazioni sulle fonti delle raffigurazioni e del loro contenuto ideale

Jerzy Miziolek

Esistono due celebri testi, riferibili ai primi secoli del cristianesimo, in cui viene menzionata la chiesa costruita sul luogo dove Mosè vide il Roveto Ardente. Il primo di questi fu scritto dal nobile Eteria, che si recò sul posto alla fine del quarto secolo. Questo primo pellegrino cristiano del Sinai, che ci lasciò la testimonianza, così scriveva: "Là c'erano molte celle di uomini santi, e una chiesa nel luogo dov'è il rovetto [...] C'è un bellissimo giardino davanti alla chiesa, con eccellente e abbondante acqua, e il rovetto stesso è nel giardino. Non lontano si trova anche il luogo dove il Santo Mosè stava quando il Signore gli disse "Sciogli il legaccio del tuo calzare". La seconda testimonianza la troviamo nella "De Aedificiis" di Procopio di Cesarea, storico della corte di Giustiniano (527-565), che in questo modo scriveva riguardo la chiesa del Monte Sinai: "Una ripida montagna terribilmente selvaggia, di nome Sinai, si innalza non lontano da Mar Rosso [...] Su questo Monte Sinai vivono dei monaci la cui vita è una sorta di accurata celebrazione della morte, ed essi amano senza paura la solitudine che è a loro molto preziosa [...] L'imperatore Giustiniano ha costruito per loro una chiesa che ha dedicato alla Madre di Dio, di modo che possano trascorrervi la loro vita, pregando e celebrando gli uffici divini [...] la chiesa non [sta] sulla cima della montagna ma molto più in basso. Perché è impossibile a un uomo passare la notte sulla cima per via di continui scoppi di tuono e altre terrificanti manifestazioni di potenza divina che si odono durante la notte e che accendono il terrore nel corpo e nell'anima dell'uomo. Dicono che fu in quel luogo che Mosè ricevette la Legge dal Signore e la fece conoscere". Grazie al testo di Eteria possiamo quindi essere

certi che la prima chiesa sul Monte Sinai fu costruita già nel quarto secolo e che l'imponente edificio menzionato da Procopio costituisce invece la seconda edificazione. Appare deludente il fatto che nel testo dello storico dei tempi di Giustiniano non si trovi alcuna menzione dei mosaici che ornano l'abside, l'arco trionfale e la parete sopra l'arco della basilica. La mancanza di qualsiasi riferimento ai mosaici sorprende ancora di più prendendo in

E noi tutti, rispecchiando a viso scoperto la gloria del Signore, siamo trasformati nella sua stessa immagine, di chiarezza in chiarezza, secondo l'azione dello Spirito del Signore"

Corinti, 3, 18

considerazione il fatto che essi raffigurano la scena con il *Roveto Ardente* e quella raffigurante la *Consegna della Legge*.

I mosaici della basilica del Monte Sinai si possono annoverare tra le più importanti opere dell'arte paleocristiana. Eseguiti insieme alla chiesa alla metà del VI secolo, raffigurano nell'abside la *Trasfigurazione di Cristo* e le due teofanie che ebbero luogo sul Monte Sinai e sul Monte Oreb (dove il Signore apparve a

The present paper is the continuation of my research started many years ago which resulted, among others, with a paper published in 1990 in the Warburg Journal (vol. LIII). It concerned the iconography of the Transfiguration executed in mosaics in the apse of the church at Mount Sinai and its symbolism of light which is represented in the form of mandorla, consisting of three concentric blue ovals and eight symmetrical silver rays radiating from Christ. I gathered numerous visual sources for the composition in the apse and discussed several texts of the Fathers of the Church as well as other christian theologians which enabled me to show that the programme of the mosaics focuses on the Sun of Justice. In this paper I concentrate: 1/ on the visual sources for the mosaics adornig the triumphal arch and: 2/ on the problem concerning eucharist and the Transfiguration. Ad. 1: The composition on the arch depicts the Lamb of God and on either side of it a winged angel bearing a sceptre and cross-orb; below the angels busts in medallions (clipei) of the Virgin and John the Baptist are shown. I argue that this composition with two symmetrically distributed imagines clipeate was borrowed from triumphal arches such as the one from the time of Augustus in Rimini (ca. 27 B.C.) and the other from the time of Gale-

rius at Thessalonica (ca. 300 A.C.). Ad. 2: Dom Wilmart and other scholars dealing with liturgy have long time ago shown that in the late Antiquity the word transfigurare (in Greek metamorphosis) meant the conversion of the whole substance of the bread and wine into the whole substance of the Body and Blood of Christ. Citing from many early-Christian written sources and particularly from those produced by Greek and Syriac theologians (Cyril of Jerusalem, Gregory of Nyssa, Pseudo-Dionysius the Areopagite and Cyrillonas), I demonstrate that for people living in the 6th century it was obvious that Christians by receiving the eucharist are transfigured. However, the final Transfiguration of the believers will take place only at the end of times. Thus the mosaics at Sinai refer not only to the Resurrection and the Second Coming but also to eucharist which together with the image of transfigured Christ holds the promise to the righteous of a 'change into the same image'. At Mount Tabor, where according to tradition the Transfiguration took place, was found several decades ago an early Medieval form or mould for impressing eulogie (consecrated bread). It depicts the Transfiguration and looks very much like the visualisation of this Theophany in the Sinai mosaic (fig. 8). In many ways this form/mould support the ideas expressed in this paper.

Mosè sotto forma del Roveto Ardente); sono giunti fino ai nostri tempi in ottimo stato di conservazione e costituiscono una rara testimonianza della straordinaria fioritura delle arti all'epoca di Giustiniano³. Sull'iconografia della *Trasfigurazione* e sulla simbologia della luce che vi si manifesta ho avuto l'occasione di intervenire in un saggio pubblicato quasi quindici anni fa⁴. Oggi avrei alcune ulteriori precisazioni da fare riguardanti le raffigurazioni dei mosaici nell'arco trionfale, avendo rintracciato alcuni testi che proiettano una nuova luce sul contenuto di questo soggetto iconografico⁵. Prima di presentare le mie nuove osservazioni sulle raffigurazioni della *Trasfiguratio Domini* del Monte Sinai (eseguite contemporaneamente ai mosaici della chiesa di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna, le uniche rappresentazioni della *Trasfigurazione* nell'abside di una chiesa cristiana del primo millennio), occorre procedere ad una descrizione più dettagliata dei mosaici in esame⁶.

Al culmine della volta dell'arco trionfale è raffigurato l'Agnello di Dio inserito entro un medaglione (fig. 1), con la croce greca sullo sfondo. I due angeli con le ali di piume di pavone gli offrono il globo e lo scettro a forma di croce, caratterizzata dall'asta molto allungata. Sotto le figure degli angeli vi sono due medaglioni con le immagini della Madonna e di San Giovanni Battista, creduti, fino alla seconda metà dell'Ottocento, ritratti di Giustiniano e Teodora⁷. Nella zona soprastante l'arco vediamo due scene relative ai colloqui di Mosè con Dio sul Monte Sinai. Nella scena a sinistra il patriarca si slaccia i calzari davanti al Roveto Ardente mentre dal cielo si sporge la Manus Dei; a destra invece, Dio, raffigurato sempre tramite la Manus Dei, consegna a Mosè la Legge, che non appare nella forma consueta delle due tavole, bensì come un rotolo. Nell'abside, sotto le due già menzionate teofanie, è raffigurata la scena della *Trasfigurazione di Cristo*, cioè un'apparizione divina del Nuovo Testamento, alla quale assistono Mosè ed Elia assieme ai tre apostoli (fig. 2). Al centro di questa raffigurazione si vede il Cristo, rappresentato frontalmente, in una mandorla di luce, con l'aureola crucisegnata, avvolto in una bianca tunica. Con la mano destra Gesù benedice, mentre con l'altra mano sorregge l'orlo della propria veste.

La mandorla è composta da tre concentriche zone di colore azzurro sempre più chiare sui bordi. Il corpo del Cristo emana anche raggi di luce, i quali illuminano le figure dei profeti e apostoli, identificati dalle iscrizioni in greco sopra le loro teste. Mentre Elia e Mosè, entrambi vegliardi, conversano con il Cristo in piedi, i tre apostoli, rappresentati più in basso, impressionati dall'apparizione luminosa, cadono in terra esprimendo spavento. Nel centro della composizione si trova San Pietro, in *proskynesis* ma con il capo voltato verso Cristo. Gli altri due apostoli, San Giovanni e San Giacomo, stanno in ginocchio ai piedi del Cristo, guardandolo con gesti di stupore. A parte una sottile striscia di colore verde sotto i piedi di Mosè, di Elia e dei tre apostoli, lo sfondo della composizione è oro. In basso è un'iscrizione in greco, che recita: *A nome del Dio (Padre), il Figlio e lo Spirito Santo fu eseguita questa opera per la salvezza dei fondatori nei tempi di Longinus, pio presbitero ed egumeno*⁸. Nella fascia inferiore del mosaico absidale vi sono trentuno medaglioni con ritratti a mezzo busto, identificabili tramite iscrizioni. Sotto la scena raffigurante la *Trasfigurazione*, sono rappresentati Davide, tutti i profeti nonché l'egumeno Longinus e il diacono Giovanni, mentre nel sott'arco sono raffigurati apostoli ed evangelisti. L'assenza dei ritratti clipeati di San Pietro, San Giovanni e San Giacomo conferma il fatto che le medaglie sono ideologicamente legate alla scena raffigurante la teofania, ai rimanenti nove apostoli si aggiungo qui San Luca, San Marco e San Mattia. Sopra la testa di Cristo si trova un medaglione recante una croce greca d'oro, la quale, similmente all'Agnello al centro dell'arco trionfale, ha per sfondo tre sfere concentriche di colore azzurro.

Già ad una prima occhiata risulta chiaro come in questa composizione simmetrica, formata dall'abside e dall'arco trionfale, esista un'asse trasversale, che raccorda la figura di Cristo ai medaglioni con Davide, la croce greca e l'Agnello.

I mosaici dell'Arco Trionfale e i loro modelli

I mosaici sopra descritti, specialmente le scene che ornano l'abside e l'arco trionfale, si caratterizzano per l'equilibrio meditato della composizione. È probabile che queste opere siano state realizzate basando

1. Mosaico absidale e dell'arco trionfale, chiesa del monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai, metà del VI secolo.

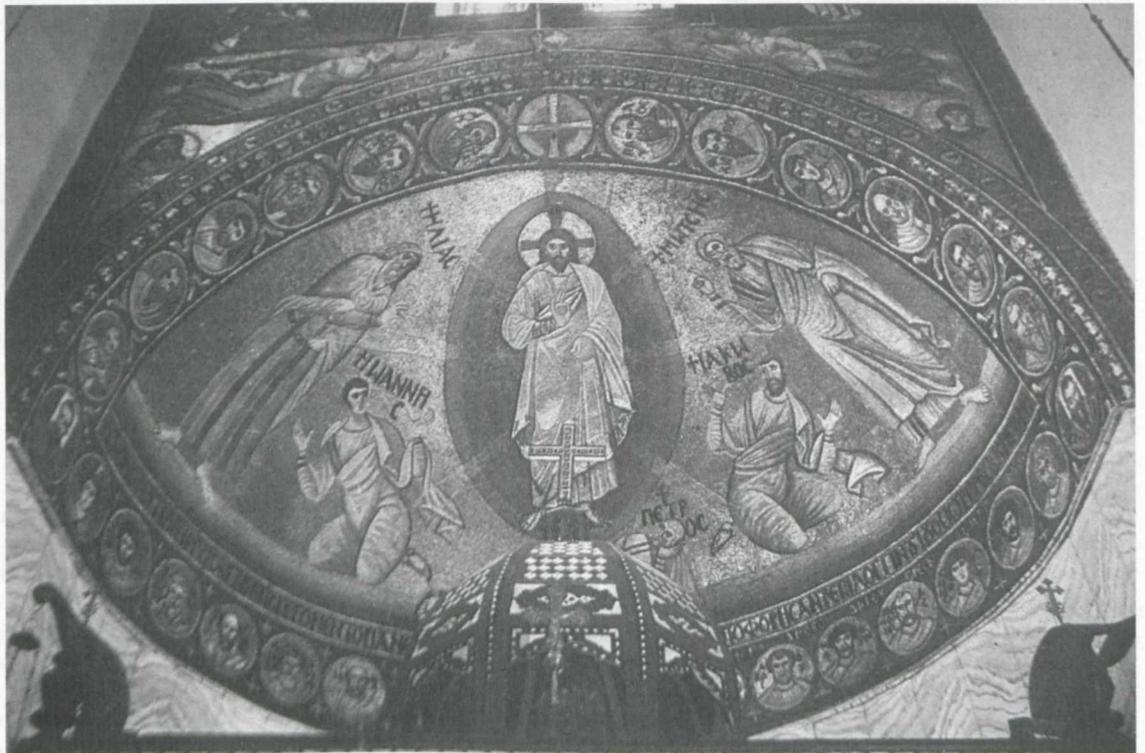
2. La *Trasfigurazione di Cristo*, mosaico absidale, chiesa del monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai, metà del VI secolo.

si su modelli oggi perduti dell'arte paleocristiana. Secondo André Grabar i mosaici derivano da una rappresentazione della *Trasfigurazione di Cristo* del IV o V secolo nel Santuario del Monte Tabor, dove, secondo la tradizione, ebbe luogo la teofania⁹. Dal momento che i presunti modelli dei mosaici del Monte Sinai non ci sono pervenuti, tale ipotesi rimane tuttavia controversa. Sarebbe più opportuno trovare punti di riferimento utili all'interpretazione delle opere in questione facendo ricorso alle idee iconografiche della tarda antichità. Nel mio lavoro citato all'inizio di quest'articolo ho elencato varie composizioni e motivi, desunti dal repertorio figurativo dall'arte classica, che poterono costituire una fonte d'ispirazione per la scena rappresentata nell'abside. In questa occasione vorrei concentrarmi soprattutto sui mosaici che ornano l'arco trionfale.

Già Kurt Weitzmann, senza dubbio il più autorevole studioso dei capolavori del monastero del Monte Sinai, accennò alla sua convinzione secondo la quale la composizione raffigurata al di sopra dell'arco trionfale deriva dall'arte imperiale¹⁰. Come è ben noto, l'arte ufficiale dell'impero fornì una gran quantità di modelli alla nascente iconografia cristiana a partire dai tempi di Costantino il Grande, quando il cristianesimo divenne una delle religioni ufficiali dell'Impero¹¹. Quale esempio calzante di riadattamento possiamo citare la cosiddetta *aurum coronarium*, donazione delle corone d'oro a Cesare da parte dei popoli soggetti, riproposta nelle scene raffiguranti *L'Omaggio dei Vegliardi dell'Apocalisse*. Tale motivo appare in alcuni mosaici che ornano gli archi di trionfo di chiese, come la basilica di San Paolo fuori le mura (metà del V secolo) o la chiesa dei Santi Cosma e Damiano (circa 526)¹² a Roma. Come è ben noto anche i



1



2

mosaici dell'arco trionfale della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, riconducibili al quarto decennio del V secolo, rappresentanti scene dell'*Infanzia del Gesù*, si basano su vari modelli attinti dall'arte ufficiale imperiale¹³. I modelli per i mosaici

dell'arco della basilica del Monte Sinai sono stati ricavati invece dal repertorio decorativo degli archi di trionfo, i monumenti più caratteristici dell'arte dell'Impero Romano.

Nella maggior parte degli archi di trionfo che si sono conservati fino ai

nostri tempi, nei campi rettangolari al di sopra dell'arco vi troviamo le Vittorie, raffigurate in volo, che tengono in mano i trofei collocati su lunghe aste. Tale composizione, strettamente simmetrica, di solito con la personificazione di Roma oppure con la figu-

ra di Marte al centro, era presente nel repertorio delle rappresentazioni celebranti la vittoria di Roma già dai tempi della dinastia Flavia, perdurando fino alla fine del IV secolo¹⁴. Già ad un primo sguardo risulta evidente quanto la decorazione dell'arco della basilica del Monte Sinai risulti simile alla composizione con le vittorie presente sugli archi di Traiano a Benevento (fig. 3) o a quelli di Tito, Settimio Severo e Costantino a Roma¹⁵. A questo punto occorre notare come nella tarda antichità, e soprattutto nel Medioevo, l'arco di Costantino venisse considerato un monumento cristiano, dal momento che la vittoria che celebrava, come risulta dall'iscrizione, potette verificarsi grazie all'*instinctu divinitatis*, cioè per l'intervento di Dio¹⁶. La principale differenza consiste però nel fatto che nella basilica del Monte Sinai le vittorie-angeli sono in adorazione dell'Agnello invece della personificazione di Roma, e non tengono in mano i trofei, bensì due croci montate su lunghe aste. L'autore dei mosaici del Monte Sinai, servendosi della precedente formula iconografica, introdusse anche altre novità, quali le piume di pavone nelle ali degli angeli e i globi ornati della croce che questi reggono nelle mani. In questo modo, il trionfo dell'imperatore-vincitore o di Roma, venne a trasformarsi nel trionfo del Cristo-Agnello¹⁷.

L'arco della basilica del Monte Sinai contiene anche un altro elemento derivato dagli archi di trionfo degli imperatori, costituito dai medaglioni con i ritratti di Maria e di San Giovanni Battista rappresentati al di sotto delle figure degli angeli, i quali, secondo Kurt Weitzmann, costituiscono assieme all'Agnello il gruppo della *Deesis*¹⁸. Queste immagini, anch'esse originate dagli archi di trionfo imperiali, non sono mai state studiate sotto questa prospettiva.

I medaglioni con i ritratti di profeti, apostoli ed altre figure che ornano i mosaici della basilica del Monte Sinai provengono dalle *imagines clipeate*, molto diffuse nell'antichità¹⁹. Nei medaglioni con la Madonna e San Giovanni abbiamo un evidente riferimento ai clipei, collocati simmetricamente negli archi trionfali, come possiamo ritrovare in due esempi, uno eseguito nei primi tempi dell'Impero, l'altro invece nel periodo tardo. Il primo di questi, l'arco di Augusto, datato al 27 a.C., si trova a Rimini (fig. 4)²⁰; l'altro inve-

ce faceva parte di una struttura architettonica non meglio identificata, appartenente al complesso costruito dall'imperatore Galerio a Salonico verso il 311 (fig. 5)²¹. Sia sull'arco di Rimini che su quello di Salonico (attualmente custodito presso il Museo Archeologico di questa città) sono le *imagines clipeate*, e non le Vittorie che costituiscono la decorazione principale delle parti laterali dell'arco. Sull'arco di Rimini entro il clipeo di sinistra è rappresentata l'immagine di Giove barbuto, in quello a destra l'immagine di Apollo; sul lato opposto vi sono i clipei con Nettuno e la personificazione di Roma. Nei clipei dell'arco di Salonico, sorretti da figure di barbari con copricapi frigi, vi sono le immagini di un uomo e di una donna. Il busto maschile rappresenta il ritratto di Galerio stesso, mentre quello femminile è con ogni probabilità la personificazione della Tyche di Salonico (capitale della parte dell'impero governato da Galerio) con una corona turrata sul capo. I clipei, collocati simmetricamente sui monumenti commemorativi romani dovevano avere larga diffusione, visto anche il fatto che li ritroviamo in molti edifici di centri nord-africani²². Possiamo riscontrare un altro esempio in un arco doppio (*quadrifons*), costruito per rendere onore a Marco Aurelio e Lucio Vero (Licinius Verus).

In questo modo, come nel caso di molte altre opere dell'arte paleocristiana, gli autori dei mosaici del Monte Sinai, attingendo dai modelli precedenti provenienti da molte fonti diverse, crearono una composizione in grado di esprimere ricchi significati ideologici. La rarità della decorazione musiva in esame consiste nel geniale adattamento della forma e dell'idea dell'arco trionfale, nonchè nel modo di raffigurare il trionfo. Pertanto questo adattamento era già stato realizzato qualche secolo prima della sua introduzione ufficiale, all'epoca di Carlo Magno, nel repertorio dell'architettura religiosa²³. Occorre osservare inoltre che nonostante i pochi esempi di programmi decorativi di chiese sopravvissuti fino ai nostri tempi, si possono trovare alcune analogie con i mosaici in esame in due chiese risalenti all'epoca di Giustiniano. Sull'arco trionfale della chiesa di San Vitale a Ravenna, gli angeli che si alzano verso il cielo sorreggono una medaglia-clipeo con dentro una

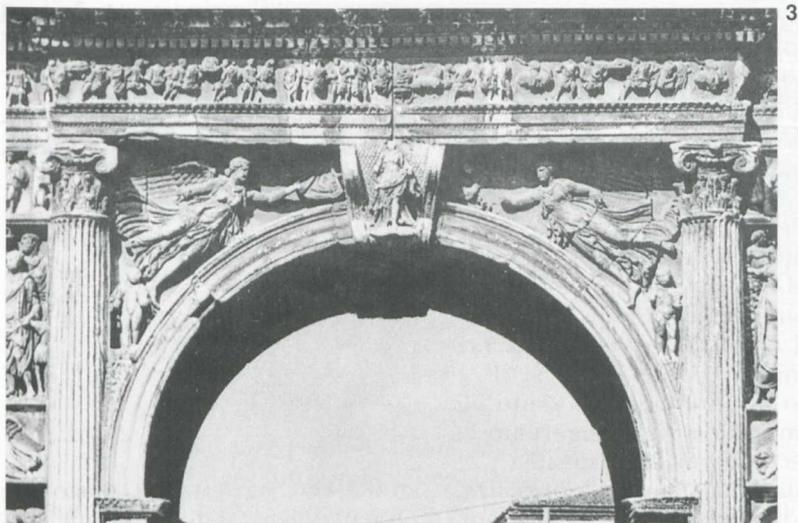
3. Arco trionfale di Traiano a Benevento, ca. 114, particolare.

4. Arco onorario di Augusto a Rimini ornato di medaglioni, 14 a.C.

croce; gli angeli che adorano la Madonna con il Bambino nel mosaico dell'abside della Panagia Angeloktistos a Kiti in Cipro, non solo tengono nelle mani il globo terrestre ornato di una croce, ma anche nelle loro ali scintillano i variegati colori delle piume di pavone²³. Anche se tra i mosaici del primo millennio che si sono conservati fino ai nostri tempi non ritorna, per quanto mi risulta, la composizione dell'arco di trionfo della basilica del Monte Sinai, il motivo della figura centrale collocata tra *imagines clipeate* è molto diffusa. Riscontriamo un esempio di questo tipo di raffigurazione in uno dei mosaici che decorano la chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli, dove vediamo il Cristo sul trono accompagnato dalla Madre di Dio e dall'Arcangelo Michele rappresentati nei clipei, ai quali rende omaggio l'imperatore Leone VI²⁴.

Trasfiguratio Domini, liturgia e letteratura paleocristiana

Tutti e tre i vangeli sinottici descrivono l'episodio della Trasfigurazione. San Luca (9, 27-30) prima di raccontarla cita le parole di Gesù: "Io vi dico in verità: ci sono alcuni, tra i qui presenti, i quali non gusteranno la morte prima di aver visto il regno di Dio. Circa otto giorni dopo questi discorsi, egli prese con sé Pietro, Giovanni e Giacomo e salì sul monte per pregare. Or, mentre pregava, l'aspetto del suo volto si trasfigurò e le sue vesti divennero di un candore sfolgorante.[...]"; San Marco (9, 1-9) narra invece così: "[...] Le sue vesti divennero risplendenti e così candide quali nessun tintore della terra potrebbe farle. [...] Mentre scendevano dal monte, proibì ad essi di raccontare ad alcuno quello che avevano veduto, fino a quando il Figlio dell'uomo fosse resuscitato dai morti". Il testo di San



3



4

Matteo (17, 1-8) presenta a sua volta le seguenti parole: “[...] Gesù prese con sé Pietro, Giacomo e Giovanni, suo fratello, e li condusse sopra un alto monte, in disparte. E si trasfi-

gurò davanti a loro: il suo volto risplendette come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce. Ed ecco, apparvero loro Mosè ed Elia a parlare con lui [...]. Una nube lumi-

nosa li avvolse, e dalla nube una voce disse: ‘Questo è il mio Figlio diletto, nel quale mi sono compiaciuto; ascoltatelo!’ Udito ciò, i discepolo caddero bocconi per terra ed ebbero gran paura”.

Il mosaico dell’abside della basilica del Monte Sinai rispecchia molto fedelmente le parole degli evangelisti riguardanti l’aspetto divino del Cristo trasfigurato che emana raggi di luce ed è circondato da una mandorla luminosa²⁵. Esso rappresenta inoltre tutte le *dramatis personae* in forma umana. Mentre la composizione della chiesa di Sant’Appolinare in Classe a Ravenna è del tutto simbolica (fig. 6): al posto di Cristo, collocato in un grande clipeo, figura una *crux gemmata*; invece dei tre apostoli, testimoni della Trasfigurazione, compaiono tre pecorelle. In ambedue i casi è evidente un richiamo alla Seconda Venuta di Cristo, metafora della fine del mondo, con la trasfigurazione di tutti i fedeli giusti²⁶. In una delle sue omelie Giovanni Crisostomo ci dice: “In futuro verrà nella gloria del Padre, non solo con Mosè ed Elia, ma con la schiera infinita degli Angeli [...] non con una nube sopra la testa, ma circondato dal cielo”²⁷. Nei mosaici del Monte Sinai si possono inoltre rintracciare altri significati. La rappresentazione della *Trasfigurazione* e delle visioni di Mosè avvenute sul Monte Oreb, le quali sono raffigurate appunto per memorizzare il posto dove ebbero luogo: abbiamo qui a che fare con la teofania in cui il Cristo appare come il Signore della Vecchia e Nuova Alleanza²⁸. La presenza di Davide e le tre sfumature dell’azzurro nella mandorla nella quale risplende Cristo fanno pensare alla figura del Salvatore come a un “rampollo di Davide” e all’apparizione della Santa Trinità durante la teofania sul Monte Tabor²⁹. Il fatto viene confermato anche dalla scena della *Deesis*, vale a dire la raffigurazione dell’intercessione di Maria e di Giovanni Battista, sull’arco trionfale³⁰. Proprio questi significati sono stati analizzati precedentemente nel corso delle ricerche riguardanti i mosaici del Monte Sinai: fino ad ora, tuttavia, non è stata resa nota alcuna trattazione esauriente dell’iconografia di questi capolavori.

La difficoltà a trattare questa materia consiste nella sua stessa complessità. Uno degli aspetti esplorati finora, solo in modo parziale, è il legame di tutto il programma della

decorazione con la liturgia paleocristiana, soprattutto con il sacramento dell'Eucaristia.

Già cinquant'anni fa, nel suo articolo sulla *Trasfigurazione* di Cristo raffigurata nell'abside della chiesa di Sant'Apollinare in Classe, Otto von Simson dimostrava che la parola latina *transfigurare* ricopriva un significato sia teologico che liturgico, in quanto voleva dire la trasformazione del pane e del vino nel Corpo e nel Sangue di Cristo³¹. Cirillo di Gerusalemme, in una delle sue prediche dell'anno 350, si esprime: "Sotto le specie del pane ti è dato il corpo e sotto quelle del vino il sangue, affinché, reso partecipe del corpo e del sangue di Cristo con lui. In questo modo diventiamo 'Cristiferi', in quanto il corpo e il sangue di Cristo si è distribuito per le nostre membra e, al dire del beato Pietro, noi diventiamo 'partecipi della natura divina' (Catechesi, XXII, 3)³². Sant'Ambrogio dal canto suo, probabilmente influenzato dagli scritti dei teologi della Chiesa d'Oriente, ancora prima della fine del IV sec. scrive che "[...] ogni volta che riceviamo i sacramenti che grazie al mistero della sacra preghiera si trasformano nella carne e nel sangue, annunciamo la morte del Signore"³³. Questo significa che gli stessi fedeli che ricevono la comunione sono oggetto della trasfigurazione. La definitiva "transfiguratio" (in greco *metamorphosis*), nel caso della quale veri fedeli diventano simili a Cristo, si realizzerà però solo dopo la morte, ovvero avverrà alla fine dei tempi, dopo la Parusia finale³⁴.

Per Pseudo-Dionigi (Dionigi l'Areopagita), uno dei più raffinati teologi cristiani della tarda antichità, l'Eucaristia è "il sacramento dei sacramenti", come accenna in un capitolo del suo trattato *"Sulla gerarchia ecclesiastica"*³⁵. Già durante la preparazione alla "comunione sacramentale", una specie di iniziazione, i fedeli "vengono guidati dalla luce di Gesù" (III, 1), mentre nel corso della Messa "saranno illuminati da apparizioni divine più splendide" fino al momento in cui, con la sua bontà, Cristo realizza in essi una "purificazione suprema" (III, 10). Chi riceve la comunione subisce una trasformazione, che è anche un'illuminazione. Per usare le parole di una delle più belle formule contenute nelle riflessioni di Dionigi: "Ma, o divinissimo e santissimo sacramento, solleva i veli enigmatici che sono posti come sim-

boli intorno a te, mostrati a noi splendidamente e riempi le nostre viste intellettuali della luce unitiva e che non ha nulla di nascosto" (III, 3, 2)³⁶. Attraverso l'eucarestia i fedeli ottengono una *illuminatio* durante la celebrazione della Santa Messa, mentre l'atto della trasfigurazione definitiva, preannunciato nella *Trasfigurazione di Cristo* si compie alla fine dei tempi. Nelle sue considerazioni sulla teofania del monte Tabor, contenute nei *Nomi divini*, Dionigi scriveva: "[...] quando diventeremo incorruttibili ed immortali e raggiungeremo la quiete cristiforme e beatissima [...] riempiți della sua divina presenza, visibile in santissime contemplazioni, che illumina di luci splendidissime, come i discepoli in quella divinissima trasfigurazione, partecipando della sua intelligibile a noi elargita [allora] noi diventeremo simili agli angeli [...] e figli di Dio, in quanto saremo figli della resurrezione"³⁷.

La riflessione sull'Eucarestia secondo le categorie della *transfiguratio* e della *illuminatio* può essere ritrovata in altri scritti. Cirillona, diacono siriano che visse tra il IV ed il V sec., fu autore di sei inni di grande importanza per la conoscenza della teologia e della liturgia siriana dell'epoca³⁸. Il suo *"Poema sull'Eucarestia"* contiene, tra le altre, strofe come queste: "La sua schiera condusse il Signor nostro / e nella sala superiore si fermò; / salì, a mensa sedè per primo / e i discepoli dopo lui. / Essi seggono e lo mirano / mentre egli mangia e si trasmuta. / L'Agnello mangiò l'Agnello / e la Pasqua, la Pasqua consumò. / Celebrò quella del Padre suo / e diede inizio a quella sua. / Abrogò la legge, / e quindi subentrò quella della riconciliazione. [...] / La sua persona rifulse come il sole, / divennero le membra sue come raggi; / arsero i suoi voleri / come fornace; / splendettero i suoi pensieri / come lampade; / sgorgò la salute di lui / come creatore; / effulse il suo amore / come Salvatore; / rivelò i misteri / che eran preparati, / e gli arcani / che furono promessi"³⁹.

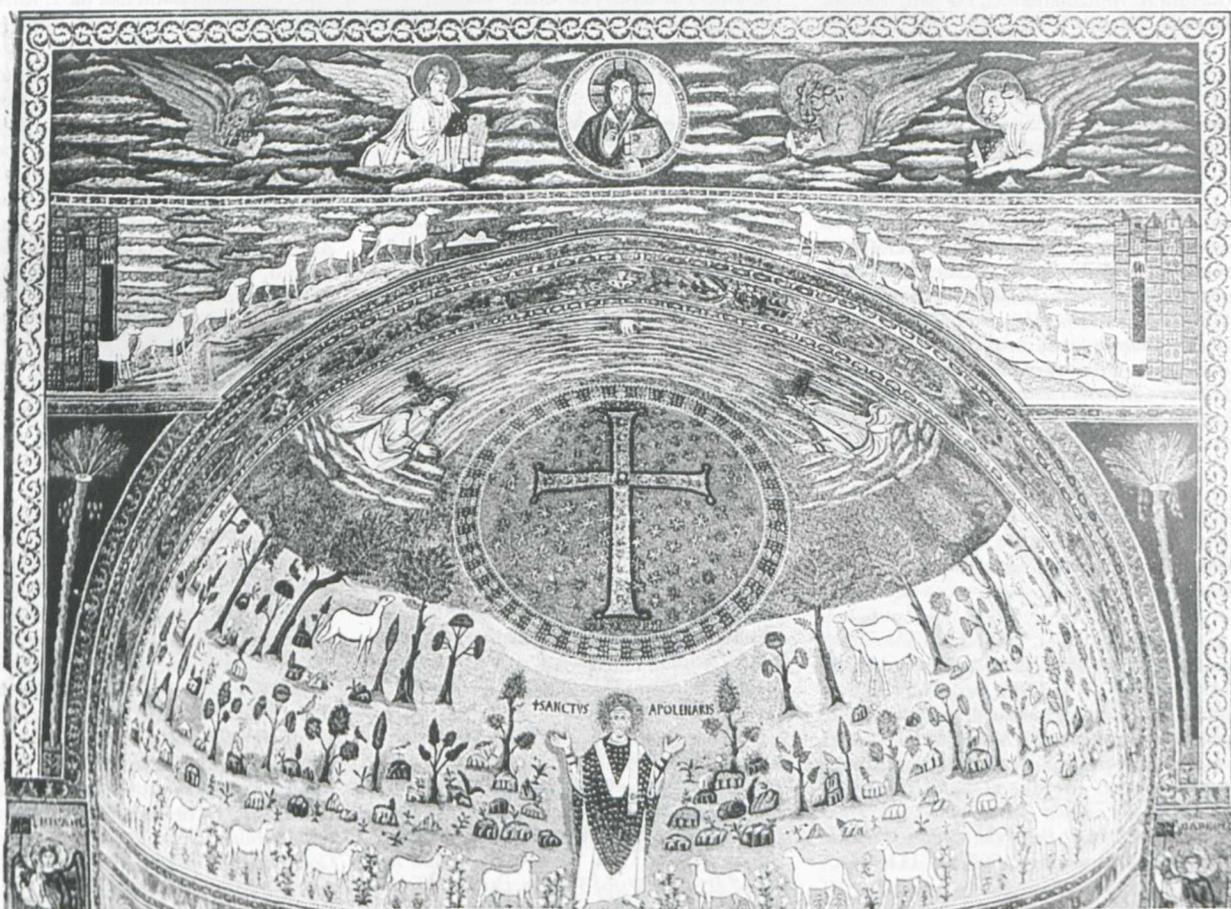
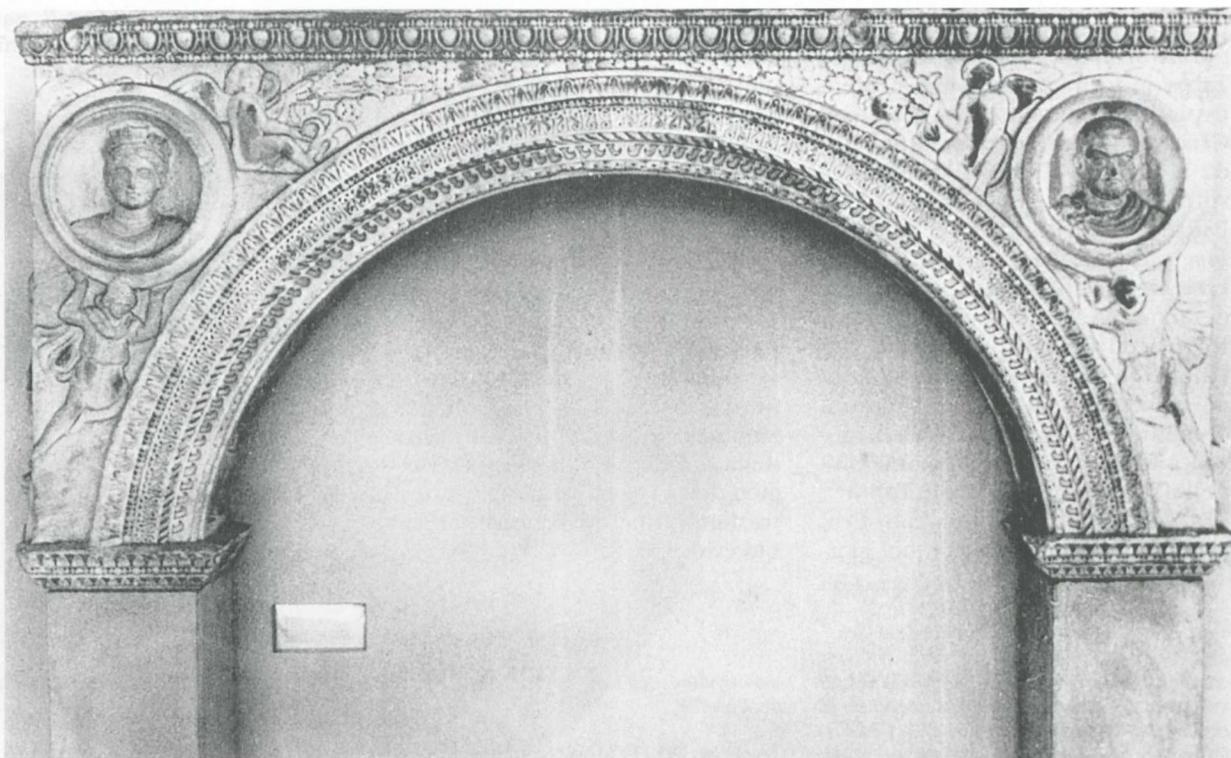
Alla luce di questi e di altri testi coevi possiamo supporre che l'Agnello raffigurato sull'arco trionfale della basilica del Monte Sinai non rappresenti solo l'Agnello dell'Apocalisse, a cui mi sono riferito nel mio già citato articolo, ma simboleggi l'Agnello dell'Eucaristia. Il Cristo Trasfigurato rappresentato tra il patriarca e il profeta, nonché gli Apo-

5. Frammento di un piccolo arco di Galerio ornato di medaglioni, 305-307 d. C., Salonico, Museo Archeologico.

6. Mosaico absidale e dell'arco trionfale, chiesa San Apollinare in Classe, metà del VI secolo.

stoli e l'evangelista nel posto ove ebbero luogo le due teofanie dell'Antico Testamento, viene visto come "rampollo di Davide", "il Signore del Nuovo e Antico Testamento", il Signore nella sua Seconda Venuta che nello stesso tempo predica una Trasfigurazione di tutti i fedeli giusti, la quale comincia ad avvenire già nella vita terrena tramite la comunione (fig. 7).

Un'idea di quanto fosse rilevante il significato dell'Eucaristia e della Trasfigurazione nel primo millennio intorno alla zona in cui si trova la basilica del Monte Sinai, ci è data dalle forme che servivano alla lavorazione dell'eulogia (cioè l'ostia oppure il piccolo pane benedetto dal diametro di appena 3-4 cm.) che si sono conservate fino ai nostri tempi. Una di queste forme, con ogni probabilità risalente all'VIII secolo, è stata ritrovata circa 25 anni fa sul Monte Tabor (fig. 8), proprio sul posto dove ebbe luogo la Trasfigurazione⁴⁰. L'iscrizione greca sul bordo di questa forma reca: "Eulogia del Monte Tabor". La scena che vi è rappresentata, ugualmente ai mosaici della basilica del Monte Sinai, si riferisce al momento storico della Trasfigurazione. Nonostante la raffigurazione molto schematica di tutti i personaggi, vi sono facilmente riconoscibili i tre apostoli inginocchiati per terra accanto al Cristo, Mosè ed Elia entro la mandorla, attornati dalla luce divina. È probabile che in alcune chiese, perlopiù in quelle intitolate alla Trasfigurazione, anche il pane consacrato venisse preparato in forme simili. Sia le pitture o i mosaici monumentali nelle absidi delle chiese che i pani eucaristici con raffigurazioni della *Trasfigurazione*, ricoprivano un ruolo fondamentale nella comprensione del mistero di Cristo come luce del mondo ed il valore trasfigurativo del sacramento dell'eucaristia.



In vece della conclusione

Quasi dodici secoli dopo l'esecuzione dei mosaici delle basiliche del Monte Sinai e di Classe, a Cracovia fu costruita la chiesa degli Scolopi,

consacrata nel 1728, intitolata alla Trasfigurazione. Il programma decorativo della chiesa appare molto interessante, perché è costituito da un affresco con la scena della *Trasfi-*

gurazione che risplende nella nicchia dell'abside (derivato dalla parte superiore del celebre dipinto di Raffaello rappresentante lo stesso soggetto), dal pulpito e da un ostenso-

rio a raggiera, entrambi con le raffigurazioni della teofania sul monte Tabor in formula *pars pro toto*. Mentre nel coronamento del pulpito il Cristo è accompagnato solamente da Mosè e da Elia, nell'ostensorio, sotto la scena di gloria con Dio Padre, lo Spirito Santo e *reservaculum*, vediamo i tre apostoli (fig. 8). L'elemento chiave del programma del tempio è l'ostensorio raggiato o solare con bracci, posizionato sull'altare in occasione delle festività maggiori, soprattutto la seconda domenica di Quaresima ed il 6 agosto, giorno della commemorazione della teofania del monte Tabor⁴¹. Nel messale della Chiesa cattolica, alla data del 6 agosto, cioè nel gior-

no in cui si celebra la festa della Trasfigurazione del Signore, nella colletta vengono lette le seguenti parole: "O Dio, che nella gloriosa Trasfigurazione del Cristo Signore hai confermato i misteri dei profeti e hai mirabilmente preannunziato la nostra definitiva adozione a tuoi figli". Nella preghiera dopo la comunione invece il celebrante pronuncia le seguenti parole: "Il pane del cielo che abbiamo ricevuto, o Padre, ci trasformi a immagine di Cristo, che nella Trasfigurazione rivelò agli uomini il mistero della sua gloria"⁴². Il senso escatologico della Trasfigurazione e la forza trasfiguratrice dell'Eucarestia sono qui evidenti.

7. *Comunione degli Apostoli*, patena di Riha (Siria), circa 565, Washington, Donibarton Oaks Collection.

8. *La Trasfigurazione di Cristo*, matrice/forma trovata sul Monte Tabor che serviva alla lavorazione dell'eulogia, VIII sec.

(1) Citazione tratta da G. FORSYTH, *Il monastero di Santa Caterina al Monte Sinai: la chiesa e la fortezza di Giustiniano*, in J. GALEY, *Il Sinai e il monastero di Santa Caterina*, introduzioni K. Weitzmann e G. Forsyth, trad. M. Grampa, Firenze 1982, p. 12.

(2) PROCOPIUS, *De aedificis*, V, 8, 4-9, in: Procopius, VII, *Buildings*, trad. H. B. Downey, London 1920, pp. 355 e 357; trad. italiana tratta da Forsyth, 1982, p. 51.

(3) PROCOPIUS, *De aedificis*, V, 8, 4-9. Inizialmente anche il monastero doveva essere dedicato a Santa Maria e solo nel XI sec. è stato dedicato a S. Caterina d'Alessandria. Si veda anche G.H. FORSYTH, K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mounth Sinai*, Ann Arbor 1973, passim; *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Athens 1990, pp. 73-83; entrambe le pubblicazioni contengono ottime fotografie della chiesa, monastero e mosaici.

(4) J. MIZIOLEK, *Transfiguratio Domini in the Apse at Mount Sinai and the Symbolism of Light*, in "Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes", 53, 1990, pp. 42-60, tavv. 2-8.

(5) Articolo di J. ELSNER (*The Viewer and the Vision: The Case of the Sinai Apse*, in "Art History", 17, 1994, pp. 81-102) non dimostra novità riguardanti le fonti iconografiche di mosaici del Monte Sinai, contiene però importanti osservazioni riguardanti il contenuto ideale, si veda anche J. ELSNER, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art. From the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995, pp. 111-124.

(6) Sulla *Transfiguratio Domini* nell'abside della chiesa ravennate si veda E. DINKLER, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln - Opladen 1964; F.W. DEICHMANN, *Ravenna. Hauptstadt des Spätantiken Adendlandes*, Wiesbaden 1976, pp. 245-272. Sull'iconografia della *Transfiguratio* si veda, tra l'altro, G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, vol. 1, London 1969, pp. 145-152. Si veda anche G.M. TOSCANO, *Il pen-*

siero cristiano nell'arte, vol. 1, Bergamo 1960, pp. 251-258.

(7) K. WEITZMANN, *The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, in "Proceedings of the American Philosophical Society", 110, no. 6, 1966, pp. 392-405, in particolare pp. 394-396, figg. 3-6.

(8) Sulle iscrizioni del Monte Sinai si veda I. SEVČENKO, *Inscriptions*, in Forsyth, Weitzmann, 1973, pp. 19-20.

(9) A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. 2: *Iconographie*, Paris 1946, p. 195. Secondo alcuni studiosi la Trasfigurazione si festeggiava nella parte orientale dell'impero romano, soprattutto in Siria, già nel IV sec. Si veda J. TOMAJEAN, *La Fete de la Transfiguration (6 aout)*, in "L'Orient Syrien", V, 1960, pp. 479-482. Cfr. K. ROZEMOND, *Les Origines de la fete de la Transfiguration*, in "Studia Patristica", XVII, 2, 1982, pp. 590-593.

(10) Weitzmann, in Forsyth, Weitzmann, 1973, p. 13.

(11) Si veda tra l'altro A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936; A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Washington D.C. 1968.

(12) Si veda T. KLAUSER, *Annum coronarium*, in "Römische Mittheilungen", 59, 1944, pp. 129 ss.; J. MIZIOLEK, *Przedstawienia procesji w sztuce wczesnochrześcijańskiej* (Rappresentazioni delle processioni nell'arte paleocristiana), in "Foliae Historiae Artium", 21, 1985, pp. 3-52, in particolare pp. 30-39, con ulteriore bibliografia.

(13) B. BRENK, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975, pp. 9-52. Si veda anche Miziolek, 1985, pp. 18-19, figg. 13-14.

(14) M. PALLOTTINO, *Arco onorario e trionfale*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* [d'ora in avanti citata come EAA],

a cura di R. Bianchi Bandinelli, vol. 1, Roma 1958, pp. 588-599.

(15) Gli archi di Tito e Settimio Severo sono riprodotti e discussi da T. KRAUS, *Das römische Weltreich* (Propyläen Kunstgeschichte, vol. 2), Berlin 1967, fig. 44 al testo in p. 171, fig. 46 al testo in p. 172. Riguardo gli archi di Traiano a Benevento e Costantino a Roma si veda D. STRONG, *Roman Art* (The Pelican History of Art), Harmondsworth 1980, pp. 153-159, fig. 89-90; H.P.L. ORANGE, *Art Forms and Civic Art in the Late Roman Empire*, Princeton 1965, figg. 45-46; *Arco di Costantino*, a cura di A. Giuliano, Milano, 1955, fig. 1-2, 29. Riguardo le identificazioni delle figure si veda F. COARELLI, *Guida archeologica di Roma*, Milano 1974, pp. 70, 97, 163. Sulla cristianizzazione della Vittoria (senza riferimenti agli archi trionfali) scrive F. SAXL, *Continuità e variazione nel significato delle immagini*, in F. SAXL, *La storia delle immagini*, trad. di G. Veneziani, Roma-Bari 1990, pp. 10-14.

(16) Si veda A. GIULIANO, *L'arco di Costantino come documento storico*, in "Rivista Storica Italiana", CXII, fasc. 2, 2000, pp. 441-474, con riferimento a INSTINCTU DIVINITATI; ivi leggiamo: "Instintu divinitatis" è ambiguo, quanto accattivante, riferimento alla nuova religione; R. KRAUTHEIMER, *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, in R. KRAUTHEIMER, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, London-New York 1969, pp. 203-256, in particolare pp. 233-234. Il cattivo stato di conservazione delle figure nell'arco di Costantino rende impossibile la loro identificazione: si veda Coarelli, 1974, p. 163.

(17) Sulla simbologia del potere e trionfo nell'impero romano si veda A. ALFÖLDI, *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung", 50, 1935, pp. 3-158; R. BRILLIANT, *Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven 1963, passim, in particolare pp. 112-119. Sulla cristianizzazione di questa simbolica si veda Grabar, 1968, pp. 38-54; G. LADNER,



7

Hadbuch der frühchristlichen Symbolik. Gott, Kosmos, Mensch, Stuttgart-Zürich 1992, pp. 187-195 e passim.

(18) Weitzmann, in Forsyth, Weitzmann, 1973, p. 15; Weitzmann, 1966, pp. 392-405, in particolare pp. 394-397.

(19) Si veda tra l'altro J. BOLTEN, *Die imago clipeata. Ein Beitrag zu Portrait- und Typengeschichte*, Paderborn 1937; G. BECATTI, *Clipeate immagini*, in EAA, 1, 1958, pp. 718-721; R. WINKES, *Clipeata imago. Studien zu einer römischen Bildnisform*, Bonn 1969.

(20) EAA, vol. 6, 1965, fig. 797 al testo in p. 689; Winkes, 1969, pp. 52-53.

(21) R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano 1970, fig. 283 al testo in pp. 305-306; C.C. VERMEULE, *Roman Imperial Sculpture in Greece and Asia Minor*, Cambridge (Mass.) 1968, pp. 117-118; Winkes, 1969, p. 243. Su tutto il complesso costruito da Galerio a Salonico si veda J.B. WARD-PERKINS, *Roman Imperial Architecture (The Pelican History of Art)*, Harmondsworth 1981, pp. 449-454.

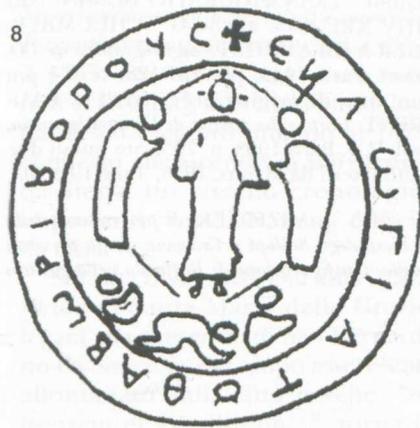
(22) Kraus, 1967, fig. 48 al testo in p. 172. Si veda anche S. AURIGEMMA, *L'arco di Marco Aurelio e Lucio Vero in Tripoli*, Roma 1938.

(23) Krautheimer, 1969, pp. 233-237. Sulla decorazione musiva si veda C. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei von Vierten Jahrhundert bis zur Mitte des Achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, tav. VII, 1 al testo su pp. 163-165; tav. XVIII, 2 al testo a p. 189. Riguardo il mosaico di San Vitale si

veda anche Miziolek, 1990, p. 59, tav. 7b, con indicazioni dei modelli nell'arte paleocristiana e analogie in ampolle palestinesi. Illustrazione in colore del mosaico cipriano è riprodotta in Ch. SCHUG-WILLE, *L'arte bizantina*, Milano 1970, p. 152.

(24) A. GRABAR, *Byzantine Painting*, Ginevra 1953, fig. p. 91 al testo a p. 91-92; Ladner, 1992, fig. 122. Si vedano anche i mosaici che ornano una delle pareti nella capella di S. Zeno presso Santa Prassede a Roma (riprodotti da G. CURZI, *La decorazione musiva della basilica dei SS. Nereo e Achilleo in Roma: matriali ed ipotesi*, in "Arte Medievale", VII, 2, 1993, fig. 24) dove anche Cristo, come figura centrale, viene presentato in clipeo.

(25) Sulla simbologia della luce e altri contenuti ideali dei mosaici si veda Mizio-



8

lek, 1990, pp. 42-60. Si veda anche Elsner, 1994, pp. 81-101; Elsner, 1995, pp. 111-124.

(26) Paragona i testi dei Padri della Chiesa e di altri scrittori cristiani sulla Trasfigurazione raccolti in due antologie: *Joie de la Transfiguration d'après les Pères d'Orient*. Textes présente par Dom M. Coune, Abbaye de Bellefontaine 1985; J.A. McGUCKIN, *The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition*, (Studies in the Bible and Early Christianity, t. 9), Lewiston 1986.

(27) GIOVANNI CRISOSTOMO, *Sermo LVI* contenuto nell'*In Mattheum*, si veda *Patrologia Graeca*, vol. 58, coll. 459 ss., cfr. K. WEITZMANN, *Le arti*, in GALEY, *Il Sinai e il monastero di Santa Caterina*, 1982, p. 85; F. DE' MAFFEI, *L'Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai*, parte II, in "Storia dell'Arte", 46, 1982, pp. 185-200, in particolare p. 191.

(28) Miziolek, 1990, pp. 42-60. Due secoli prima dell'esecuzione dei mosaici in esame Gregorio di Nissa descrive entrambe le manifestazioni di Dio in un trattato intitolato: "Spiegazione allegorica della vita di Mosè", si veda GREGORIO DI NISSA, *La vita di Mosè*, a cura di Manlio Simonetti, Milano 1984.

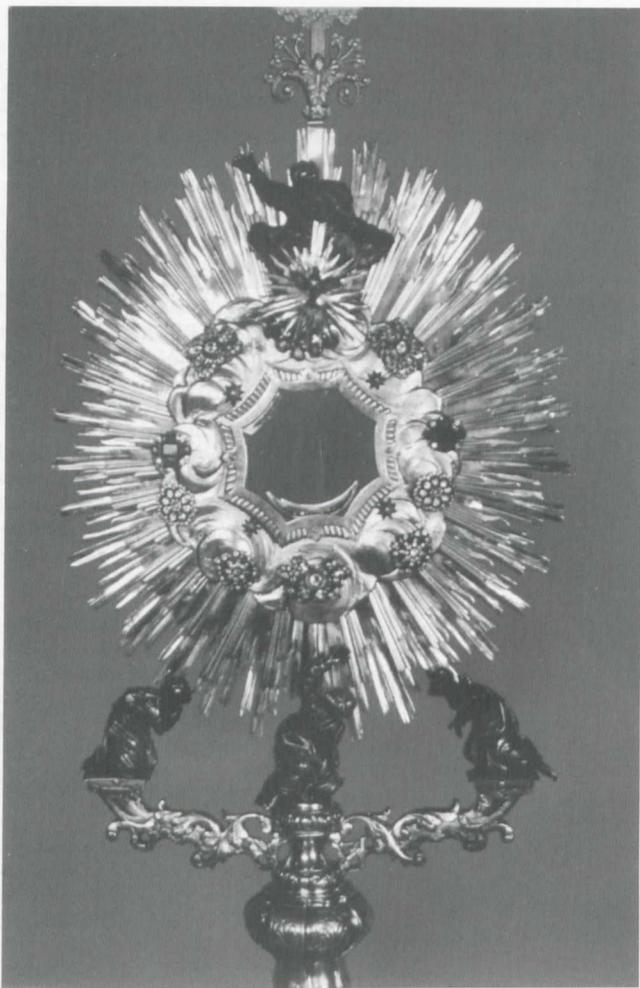
(29) Sull'aspetto trinitario della raffigurazione si veda K. WEITZMANN, *An Eucastic Icon with the Prophet Elijah at Mount Sinai* in *Melanges offerts a Kazimierz Michalowski*, Warszawa 1966, pp.713-723.

(30) Sul *Deesis* si veda Th. VON BOGYAY, *Deesis*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, a cura di E. Kirschbaum, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1968, pp. 494-499. Come è ben noto a San Apollinare in Classe il ruolo dell'intercessore svolgeva il patrono di questa chiesa, raffigurato sotto la scena della *Trasfigurazione* come orante: si veda Dinkler, 1964, pp. 100-103; Deichmann, 1976, pp. 259-262.

(31) D.A. WILMART, *Transfigurare*, in "Bulletin d'ancienne literature et d'archeologie chrétiennes", I, 1911, pp. 282-292; V. SAXER, *Figura Corporis et Sanguinis Domini. Un formule eucharistique des premiers siècles chez Tertullien, Hippolyte et Ambrose*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", 47, 1971, pp. 65-89. Si v. anche O. VON SIMSON, *The Sacred Fortress*, Chicago 1948, pp. 47-48; O. VON SIMSON, *Das Abendländische Vermächtnis der Liturgie*, in O. VON SIMSON, *Von der Macht des Bildes im Mittelalter*, Berlin 1993, pp. 11-54, in particolare p. 30.

(32) S. CIRILLO DI GERUSALEMME, *Le Catechesi*, a cura di E. Barbisian, Roma 1977 (*Quarta catechesi mistagogica*, 3), p. 441.

(33) SANT'AMBROGIO, *Opere dogmatiche I: La fede*, trad. di C. Moreschini, Milano-Roma 1984, p. 315 (IV. 124). Vedi anche osservazioni al riguardo di TOMMASO CAMPANELLA, *I sacri segni*, II, *De sacramento eucharistiae*, traduzione a cura di Romano Amerio, Roma 1966, p. 125: "Gli antichi Padri dissero che il pane e il vino si convertono nel corpo e nel sangue di Cristo, ben-



9

10

ché non tutti abbiano adoperato il termine conversione, ma alcuni dicano *mutazione*, altri *traslazione*, altri *trasfigurazione*, altri *trasfusione* [...].”

(34) R. D'ANTIGA, *Gregorio Palamas e l'esicasmò. Un capitolo di storia della spiritualità orientale*, Cinisello Balsamo 1992, passim.

(35) DIONIGI AREOPAGITA, *Tutte le opere*, trad. di P. Scazzoso, Milano 1999, p. 169 e ss. Vedi anche PSEUDO-DIONYSIUS, *The Complete Works*, trad. di C. Luibheid, [Classics of Western Spirituality], London 1987, pp. 209-224; sull'influsso degli scritti dello Pseudo-Dionigi vedi i testi di J. Pelikan e J. Leclercq nell'introduzione a questo libro alle pp. 11-32.

(36) Dionigi Areopagita, 1999, p. 176; Pseudo Dionysius, 1987, p. 212.

(37) Dionigi Aeropagita, 1999, pp. 257-258; Pseudo Dionysius, 1987, pp. 52-53; Miziolek, 1990. Si veda anche Elsner, 1995, pp. 119-124.

(38) Su questo autore vedi I. ORTIZ DE URBINA, *Patrologia syriaca*, Roma 1965, p.

86; B. ALTANER-A. STUIBER, *Patrologie*, Freiburg 1978, p. 347.

(39) C. VONA, *I carmi di Cirillona. Studio introduttivo, traduzione, commento*, Roma 1963, pp. 78 e 85; *Ausgewählte Schriften der syrischen Dichter: Cyrillonas, Baläus, Isaak von Antiochien und Jakob von Sarug, übersetzen von P.S. Landsdorfer*, [Bibliothek der Kirchenväter, vol. 6], München 1913, pp. 30-39.

(40) F. MANNS, *Un sceau de la Transfiguration*, in "Liber Annus", XXV, 1975, pp. 164-170, tav. 46. Anche qui si parla di altri stampi con la rappresentazione della *Trasfigurazione* per la preparazione dell'eulogia; due di essi riportano un'iscrizione in latino: "TRANSFIGURATIO DOMINI NRI IHV XRI", si v. anche G. SCHLUMBERGER-A. BLANCHET, *Sigillographie de l'Orient*, Paris 1943, pp. 127-128; ve n'è poi un'altra di origine greca, vedi V. LAURENT, *Corpus des sceaux de l'empire byzantin*, vol. V, 1, Paris 1963, n. 793; cito questi due ultimi testi da Manns, 1975, note 19 e 20.

(41) J. MIZIOLEK, *Il programma della Chiesa degli Scolopi a Cracovia. Sulla presenza della Trasfigurazione di Raffaello nella cultura*

9. Ostensorio solare (raggiato), 1727 ca, Cracovia, chiesa della Trasfigurazione di Cristo.

10. Esposizione del Santissimo Sacramento sul trono/tabernacolo, Cracovia, chiesa della Trasfigurazione di Cristo a Cracovia.

artistica polacca, in "Barocco", *Studi sui rapporti culturali tra Italia e Polonia nel Sei e Settecento*, Varsavia 2005, pp. 191-238.

(42) *Messale romano riformato a norma dei decreti del Concilio Ecumenico Vaticano II e promulgato da papa Paolo VI*, Città del Vaticano 1983, pp. 551 e 553.