

Alessandra Guiglia Guidobaldi

Il mosaico dell' ambone della basilica 'B' di Nikopolis

Il piccolo museo che accoglie parte del materiale emerso dagli scavi della città di Nikopolis contiene anche una tra le più singolari testimonianze di arredo liturgico di età paleobizantina che si conoscano. Si tratta della base di un ambone, rinvenuta nella cosiddetta basilica di Alkison, che presenta la caratteristica davvero insolita di essere rivestita da una decorazione musiva.

L' elemento, di forma cilindrica, è in realtà una base marmorea di età augustea, decorata da un bel rilievo con scene di Amazzonomachia (fig. 1) del quale si sono occupati in modo specifico la Schlörb e, più estesamente, il Fink¹. Quando la base venne reimpiegata nell' ambito della basilica cristiana un vasto tratto della fascia scolpita fu scalpellato e sostituito da un mosaico figurato di notevole qualità, oggi superstita solo in frammenti (fig. 2).

Le vicende del ritrovamento, avvenuto nella campagna di scavi del 1936–37, vennero pubblicate dall' Orlandos e dal Sotiriou in modo piuttosto sintetico², per cui oggi risulta non del tutto agevole ricostruire con esattezza il completo assetto originario dell' ambone stesso. Come testimoniano i resti ancora in situ (figg. 3 e 4), esso era comunque certo del tipo a due scale opposte ed era collocato longitudinalmente nella navata centrale, un po' spostato verso sud rispetto all' asse dell' edificio³ (fig. 5); le pareti del nucleo delle scale erano costituite, almeno nella parte inferiore, da lastre, o meglio lacunari, di età romana e quindi anch' esse di

1. B. Schlörb, Beiträge zur Schildamazzonomachie der Athena Parthenos, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, 78 (1963) 156–172, in part. 162–165; J. Fink, Amazonenkämpfe auf einer Reliefbasis in Nikopolis, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien, XLVII (1964–65) 70–92. Il Fink suggerisce che la base fosse destinata ad una statua collegata simbolicamente con la celebrazione della vittoria di Azio e della fondazione della città: più che la statua di Augusto stesso forse dunque quella di Poseidone. Rinvio all' articolo del Fink anche per la ricca documentazione fotografica eseguita quando l' ambone era ancora nella basilica B e quindi più facilmente fotografabile da ogni lato.

2. A. Orlandos–G. Sotiriou, Ανασκαφαὶ Νικοπόλεως, in: Πρακτικά τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας (1937), 78–83.

3. Ch. Delvoye, s.v. Ambo, in: Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, I (1966) coll. 126–133. Cfr. anche J.P. Sodini, Note sur deux variantes régionales dans les basiliques de Grèce et des Balkans: le tribèlon et l' emplacement de l' ambon, in: BCH, 99 (1975) 581–588, in part. 585–588; lo studioso rileva che nell' area geografica pertinente all' antico Illirico ecclesiastico l' ambone era sempre posto di lato rispetto all' asse dell' edificio ed individua inoltre una linea ideale che corre poco al disotto di Nikopolis, a sud della quale l' ambone era sempre posto verso nord e a nord della quale (quindi anche a Nikopolis) esso sembra invece spostato a sud. Tuttavia il Pallas

reimpiego⁴. Al centro dello spazio libero (di ca. 1,30 m) tra i due nuclei delle scale si trova ancor oggi un tronco di colonna di ca. 2,06 m di circonferenza, spezzato nella parte superiore (fig. 6), sopra al quale fu appunto rinvenuta, secondo gli autori dello scavo, la base marmorea⁵. Poteva quindi trattarsi di una struttura piuttosto analoga a quella di un ambone di Delos che presentava, secondo la ricostruzione dell'Orlandos (fig. 7), due scale in muratura, una colonna libera al centro ed una base pressoché cilindrica al di sopra di essa⁶.

Resta comunque indiscutibile l'originalità del *collage* nicopolitano, sia per l'eterogeneità — e qualità — del materiale reimpiegato, sia soprattutto per l'eccezionalità della sua decorazione musiva. Ed è proprio su quest'ultima che intendo soffermarmi specificamente nelle pagine che seguono.

Nonostante la sua evidente alta qualità formale, essa è stata oggetto solo di due brevi studi, quello del Sotiriou del 1953⁷ e quello dello Xyngopoulos del 1967⁸, ed è stata in seguito menzionata solo sporadicamente da altri studiosi, soprattutto in rapporto ai mosaici di Salonico⁹.

(D. Pallas, L'édifice cultuel chrétien et la liturgie dans l'Illyricum oriental, in: Actes du X^e Congrès International d'Archéologie Chrétienne, Thessalonique 1980, (Città del Vaticano 1984), I, 85-158, in part. 122-123, 143) avanza l'ipotesi che l'attuale dislocazione dell'ambone sia frutto di un posteriore rimaneggiamento e che l'ambone originale si trovasse in asse con il presbiterio. Su ciò torneremo in seguito a proposito dei problemi cronologici.

4. A. Orlandos — G. Sotiriou, art. cit. a nota 2, figg. 2-4. Analoghi lacunari vennero riutilizzati in altre zone della stessa basilica, come ad esempio per delimitare i cosiddetti *pastophoria* "di tipo elladico" a sinistra e a destra dell'abside: cfr. D.I. Pallas, Corinthe et Nicopolis pendant le bas Moyen-âge, in: Felix Ravenna, C'XVIII (1979), fasc. II, 93-142, in part. 121. Altri frammenti dello stesso tipo di lacunari si trovano all'esterno del Museo Archeologico di Nikopolis.

5. A. Orlandos — G. Sotiriou, art. cit. a nota 2, p. 81. La base venne evidentemente subito spostata dal punto del ritrovamento e collocata qualche metro più in là, sopra ad un'imposta marmorea giacente al suolo e pertinente a qualche struttura architettonica della basilica stessa (cfr. *Idem*, ibidem, fig. 5).

6. A.K. Orlandos, Délos chrétienne, in: BCH, 60 (1936) 68-100, in part. 88-90, figg. 18-20; *Idem*, Ἡ ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική τῆς μεσογειακῆς λεκάνης, II, Atene 1954, 562-563, fig. 529. Il confronto tra Delos e Nikopolis è stato recentemente proposto anche dal Sodini, nell'ambito di un più vasto discorso relativo ad amboni costruiti in muratura e con pezzi di reimpiego ad imitazione dei modelli della capitale: J.P. Sodini — K. Kolokotsas, Alikí II: La basilique double (École Française d'Athènes — Études Thasiennes, XI), Athènes-Paris 1984, 110-111 e nota 498. Che a Nikopolis la colonna fosse libera e non inglobata entro una muratura di sostegno è provato dalla presenza di una croce, scavata a media altezza nella parte rivolta al centro della chiesa, che doveva ospitare una decorazione metallica: cfr. A.K. Orlandos, op. cit., II, 277, fig. 225.

7. G.A. Sotiriou, Ψηφιδωταὶ προσωπογραφίαι ἐκ Νικοπόλεως τῆς Ἠπείρου, in: Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, (1953) 519-523.

8. A. Xyngopoulos, Αἱ δύο ψηφιδωταὶ προσωπογραφίαι τῆς Νικοπόλεως, in: Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 22 (1967) 15-20.

9. V. Lazarev, Storia della Pittura Bizantina, Torino 1967, 47; W.F. Volbach — J. Lafontaine Dosogne, Byzanz und der christliche Osten, Propyläen Kunstgeschichte 3, Berlin 1968, 166; R.S. Cormack, The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki. A re-examination in the light of the drawings of W.S. George, in: The Annual of the British School at Athens, 64 (1969) 47-52, in part. 49-50; J.P. Sodini, Mosaïques paléochrétiennes de Grèce, in: BCH, 94 (1970) 699-753, in part. 727 nota 53; D.I. Pallas, s.v. Epiros, in: Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, II (1971) coll. 215-229, in part. coll. 220 e 229; W.E. Kleinbauer, The iconography and the date of the mosaics of the Rotunda of Hagios Georgios, Thessaloniki, in: Viator, 3 (1972), 27-107, in part. 81

La superficie musiva oggi superstite è purtroppo assai limitata¹⁰ (fig. 8) e mostra due clipei frammentari posti su di un fondo che, a giudicare dalle poche tessere vitree rimaste in diversi punti, doveva essere omogeneo e di colore azzurro – turchese¹¹. Il clipeo di sinistra (fig. 9) è conservato per circa tre quarti del totale: le tessere del fondo sono praticamente tutte perdute ed è quindi difficile dire di che colore fossero, anche se si potrebbe supporre, dal fondo ocre delle loro impronte, che fossero dorate o forse anche argentate¹²; la testa contenuta entro il clipeo conserva invece quasi tutte le sue tessere, che sono in massima parte di pietre bianche e colorate in diversi toni e sfumature per il volto, e miste di pietre e paste vitree per la capigliatura. Si tratta di un personaggio dall' aspetto giovanile, imberbe, con capelli ricciuti biondi o castano chiari che scendono fin sotto l' orecchio e sono ornati, poco sopra la fronte, da una sorta di nastro di colore chiaro; il volto e lo sguardo sono sensibilmente rivolti verso destra mentre la bocca è appena socchiusa.

Per la figura dell' altro clipeo, oggi in buona parte perduta (fig. 10), dobbiamo fare riferimento alla documentazione fotografica pubblicata a suo tempo dal Sotiriou¹³ che la mostra come appariva al momento del ritrovamento (fig. 11): si

nota 201; A.H.S. Megaw – E. J.W. Hawkins, *The Church of the Panagia Kanakariá at Lythrankomi in Cyprus. Its Mosaics and Frescoes* (D.O. Studies XIV), Washington-1977, 102 nota 417, 104 nota 426, 117; J. Christern, in: B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum, Propyläen Kunstgeschichte Supplementband I* (1977) 187; D.I. Pallas, art. cit. a nota 4, 122; W.E. Kleinbauer, *The Orants in the Mosaic Decoration of the Rotunda at Thessaloniki: Martyrs, Saints or Donors?* in: *Cahiers Archéologiques*, 30 (1982) 25 – 45, in part. 37; P. Asimakopoulou – Atzaka, 'Η χρονολόγηση του ψηφιδωτού δαπέδου της βασιλικής του Θύρσου στην Τεγέα, ως 'Αφιέρωμα στη Μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη, *Thessaloniki* 1983, 1 – 22, in part. 19.

10. Il frammento, la cui attuale linea di contorno è assai irregolare, sussiste per circa 40 cm sia in lunghezza che in altezza. La base marmorea è infatti alta 49 cm ma sembra che il mosaico in origine si estendesse in altezza solo per 42 cm, escludendo il bordo marmoreo rilevato che fungeva forse da cornice; la superficie occupata dalle sculture, alta ca. 33 cm ed arretrata rispetto alla cornice stessa, appare inoltre leggermente convessa per cui lo strato di preparazione del mosaico risulta di spessore crescente verso i due bordi inferiore e superiore in modo da colmare la cavità creata dall' obliquità del bordo più interno (cfr. anche J. Fink, art. cit. a nota 1, p. 72 nota 2).

11. Nella zona inferiore, sotto al clipeo destro, restano due file di tessere di marmo bianco che dovevano far parte dell' originaria conclusione della superficie musiva nella parte bassa. Un bordo analogo doveva esistere anche nella parte superiore, come sembra rilevabile nelle foto pubblicate dal Sotiriou (cfr. fig. 11). Tracce di tessere azzurre sono visibili anche nello spazio di ca. 3 cm tra i due clipei, per cui sembra che tra essi non vi fosse alcun elemento di raccordo. Poco più in basso si nota anche una zona in cui lo strato di preparazione con le impronte delle tessere si interrompe e viene sostituito per ca. 10 cm da un' inclusione di malta biancastra (forse un restauro?). Dalle impronte sulla preparazione si può inoltre dedurre che il fondo era uniforme, con andamento rettilineo delle tessere tranne che a contatto coi clipei dove esse, in due file, ne seguivano la circolarità.

12. Il Christern (art. cit. a nota 9) le dice senz' altro dorate senza tuttavia giustificare la sua affermazione. Invece il Sotiriou (art. cit. a nota 7, p. 519) e, più recentemente, Megaw e Hawkins (op. cit. a nota 9, p. 102 nota 420) sostengono che ambedue i clipei erano azzurri. Fatto quest' ultimo che lascia piuttosto perplessi poiché l' affermazione del Sotiriou, che certo poté vedere ancora qualche tessera in quegli anni superstite (art. cit., fig. 1), sembra contrastare con l' aspetto attuale delle impronte: quelle del fondo infatti (sicuramente azzurre) appaiono semplicemente bianche al contrario di quelle dei clipei che mostrano un deciso color ocre che farebbe piuttosto pensare a tessere con foglia d' oro o d' argento.

13. A. Orlandos – G. Sotiriou, art. cit. a nota 2, fig. 7; cfr. anche G.A. Sotiriou, art. cit. a nota 7, fig. 2 e A. Xyngopoulos, art. cit. a nota 8, tavv. 16 e 17b. Da tale documentazione risulta che è andato perduto anche buona

tratta di un personaggio maschile dal volto allungato, con barba scura e baffi spioventi e capelli corti e lisci, anch'essi scuri, che si dispongono sulla fronte con andamento semicircolare. E' visibile anche parte dell'abito, che termina con un ampio scollo a 'V'. Al contrario dell'altro personaggio, questo si rivolge verso lo spettatore, pur se in posizione non completamente frontale e con un leggero scarto tra il capo ed il busto. Anche qui le tessere del clipeo sono scomparse quasi del tutto: restano solo alcune di quelle che, in due file, chiudevano il clipeo stesso sotto l'abito del personaggio e che pur se assai deteriorate, sembrano essere d'argento¹⁴. Il volto è, come l'altro, eseguito con tessere di pietra mentre per l'abito sono usate anche tessere di marmo bianco.

Per primo il Sotiriou credette di riconoscere nelle due figure i ritratti di una donna a sinistra e di un uomo a destra, ipotizzando che si trattasse di una coppia di coniugi, donatori dell'ambone stesso¹⁵.

In seguito lo Xyngopoulos¹⁶ confutò tale interpretazione con argomenti in buona parte corretti. Egli sottolineò infatti, da un lato, la evidente mancanza di interrelazione tra i due personaggi e, dall'altro, la totale assenza di raffigurazioni di donatori nel repertorio decorativo degli amboni paleocristiani noti; vi riconobbe invece due figure ambedue maschili, ed in particolare due figure di santi, indicando inoltre dirette analogie con alcuni dei personaggi raffigurati nella Rotonda di Salonicco.

Ambedue gli studiosi, tuttavia, hanno trascurato la possibilità, peraltro evidente, che la composizione musiva si estendesse in origine su di una superficie maggiore di quella attualmente superstite e non hanno, di conseguenza, avanzato alcuna ipotesi di completamento¹⁷ di quella che invece, a mio avviso, doveva essere una raffigurazione di certo maggiore articolazione e coerenza compositiva.

Dobbiamo infatti rilevare che, mentre a destra, subito dopo il clipeo con la figura barbata, il rilievo classico appare pressoché intatto indicando così il limite della superficie musiva (fig. 12), a sinistra del clipeo con la figura imberbe esso

parte dello sfondo azzurro e del bordo a tessere marmoree. Non è chiaro quando esattamente il mosaico si danneggiò; sembra tuttavia che ciò sia avvenuto durante la seconda guerra mondiale, quando la base si trovava ancora all'aperto nella basilica B, esposta a danni bellici di diversa natura. Cfr. *Works of Art in Greece. The Greek Islands and the Dodecanese. Losses and Survivals in the War*, London 1946, p. 50. Ringrazio amichevolmente Wendy White per la segnalazione bibliografica.

14. Di questa opinione è anche il *Christern* (art. cit. a nota 9).

15. *A. Orlandos* -- *G. Sotiriou*, art. cit. a nota 2, p. 81; *G.A. Sotiriou*, art. cit. a nota 7, p. 519. L'opinione del Sotiriou è seguita poi dal *Lazarev* (op. cit. a nota 9, p. 47), dal *Pallas* (art. cit. a nota 9, coll. 220, 229) e dal *Kleinbauer* (*The Orants...* cit. a nota 9, p. 37).

16. *A. Xyngopoulos*, art. cit. a nota 8, pp. 15-18.

17. Solo il *Christern*, nella breve scheda già citata (cfr. nota 9), suppone si trattasse in origine di una teoria di santi.

appare quasi completamente abraso ancora per un ampio tratto di circa 90 cm¹⁸ (cfr. fig. 2), ove si può quindi prevedere che proseguisse in origine la preparazione per il mosaico¹⁹ e quindi il mosaico stesso.

Tenendo presente che il clipeo quasi interamente superstite, senz'altro identico a quello frammentario, misura circa 24 cm di diametro, si può ragionevolmente supporre che nello spazio disponibile potessero trovare posto altri tre clipei per un totale di cinque, o tutti uguali tra loro o con quello centrale di dimensione leggermente maggiore²⁰.

In favore di una ulteriore estensione verso sinistra della raffigurazione mi sembra, d'altronde, la posizione del primo personaggio che si volge appunto verso la zona ormai vuota, quasi a suggerire che il centro della composizione fosse nell'eventuale clipeo successivo.

Ma è soprattutto l'identificazione di questa figura superstite che può permettere un'ipotesi di completamento.

Avevamo già notato la presenza di un nastro chiaro, appena visibile tra i capelli ricciuti; se ora rivolgiamo l'attenzione alla zona destra del clipeo, a fianco della testa, vi possiamo rilevare un gruppo di impronte di tessere il cui allineamento non segue la circolarità del clipeo ma sembra piuttosto indicare il profilo della parte superiore di un'ala²¹. Questi elementi evocano ovviamente la figura di un angelo: ipotesi che, sul piano formale, trova conferma proprio nella intensa spiritualità, quasi soprannaturale, che emana dal volto dolcissimo e privo di quelle caratterizzazioni terrene che, forse proprio per contrasto, segnano l'altra figura.

18. Si può giustificare solo con un errore tipografico il fatto che il *Fink* (art. cit. a nota 1, p. 72 nota 2) fornisca per tale spazio la misura di 47 cm ca.

19. Oggi non restano purtroppo evidenti resti di tale strato di preparazione, tuttavia tracce di esso sono ancora ben visibili nelle fotografie pubblicate dal *Fink* (art. cit. a nota 1, in part. fig. 47) che sono precedenti alla collocazione della base nel Museo in occasione della quale, evidentemente, fu operata una pulitura della superficie marmorea.

20. In realtà l'intero spazio previsto per la decorazione musiva, quello cioè ove le sculture risultano abrase, sarebbe di ca. 1,48 m: se supponiamo che tutti e cinque i clipei misurassero 24 cm e se teniamo presente che tra i due superstiti esiste un interspazio di 3 cm (ipotizzabile anche a destra del clipeo semidistrutto poiché dal bordo sinistro di esso fino al rilievo scolpito emergente vi sono 27 cm), ne risulterebbe un'estensione totale della raffigurazione di 1,38 m, inferiore quindi di 10 cm rispetto allo spazio disponibile. A questa lieve incongruenza si potrebbe ovviare ipotizzando che il clipeo centrale fosse più grande degli altri appunto di 10 cm e misurasse quindi 34 cm di diametro: cosa che, peraltro, in analoghe serie di immagini clipeate che citeremo in seguito (cfr. infra, p.) talvolta accade e talvolta no, non essendoci forse alcuna regola in proposito. Tutto questo discorso è valido naturalmente solo se l'estensione della scalpellatura del rilievo antico corrispondeva effettivamente alla lunghezza della rappresentazione musiva: tuttavia non si può escludere che tale scalpellatura fosse proseguita oltre il necessario nel lato sinistro (in quello destro si può verificare che ciò non accadesse) e che quindi lo spazio realmente occupato dal mosaico fosse quello compatibile con una serie di clipei tutti uguali.

21. Nella stessa zona sono rimaste anche alcune tessere di color marrone chiaro ma di pietra e non vitree come erano quelle (di qualunque colore fossero) del fondo del clipeo e facenti parte quindi del personaggio raffigurato o di un suo attributo.

A questo punto, poi, in base alla posizione dell' angelo il cui sguardo si volge in modo deciso ed eloquente verso destra, sembra logico ipotizzare una simmetria dispositiva nella zona mancante che doveva quindi presentare, a partire da sinistra, un altro santo e un altro angelo in atteggiamento speculare rispetto a quello superstite e rivolto dunque, come il primo, verso un personaggio centrale (fig. 13): composizione che, peraltro, evoca immediatamente quella di analoghe figure di angeli e santi posti a fare da celeste scorta alla divinità o alla Madre di Dio²².

Mi riferisco, ad esempio, ad uno dei perduti mosaici della navata interna nord del S. Demetrio di Salonicco (fig. 14), ove compare al centro la Vergine col Bambino tra due angeli e due santi²³, oppure alla ben nota icona della Vergine con S. Giorgio e S. Teodoro (fig. 15) conservata nel monastero del Sinai²⁴, che allinea analoghi personaggi in una versione spazialmente contratta, oppure ancora, in forma certo più monumentale e con qualche variante, al mosaico absidale della basilica eufrasiana di Parenzo²⁵ o, infine, a quello di S. Vitale a Ravenna (fig. 16), ove al centro si trova invece il Cristo²⁶.

Tutti gli esempi citati sono databili nell' ambito del VI secolo, epoca a cui, come vedremo, è stato da alcuni giustamente attribuito il nostro mosaico.

Se si prescinde poi dalla presenza delle figure di santi, lo schema iconografico con due angeli che convergono con lo sguardo verso la divina immagine centrale —

22. La derivazione di questo tema iconografico dall' arte ufficiale profana — sia imperiale che consolare — collegata al cerimoniale di corte viene generalmente sostenuta da tutti gli studiosi. Cfr. ad esempio G. Stuhlmann, *Die Engel in der altchristlichen Kunst*, Freiburg im Br. 1897, 203–233; A. Grabar, *L' empereur dans l' art byzantin*, Paris 1936, 204–206, 254; Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, 26–28, 30–33, 56–61; F.W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Kommentar*, 1. Teil, Wiesbaden 1974, 146–149; A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins* (Bollinger Series XXXV. 10), Princeton ed. (1980) 79–80.

23. Ch. Diehl–M. Le Tourneau–H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918, 97–98, fig. 45 e tavv. XXVII e XXXIV, 1; R. Cormack, art. cit. a nota 9, 26–30, 45, 50, tav. 3. Il Cormack propone per il mosaico, pertinente alla prima fase decorativa della navata nord, una datazione a cavallo tra V e VI secolo: indica come *terminus post quem* la fine del V secolo, cioè l' epoca che egli stesso ritiene accettabile per la costruzione della chiesa, e pone il *terminus ante quem* al 516 collegandosi proprio con il mosaico di Nikopolis e con la data che ritiene ad esso pertinente come *ante quem* cioè la morte del vescovo nicopolitano Alkison. Ma su questo torneremo con maggiore dettaglio in seguito. Per un' anticipazione del perduto mosaico del S. Demetrio di circa un quarto di secolo cfr. E.W. Kleinbauer, *Some observations on the dating of S. Demetrios in Thessaloniki*, in: *Byzantion*, XL (1970) 36–44; una data intorno al 500 viene invece preferita da A.H. S. Megaw e E.J. W. Hawkins (op. cit. a nota 9, p. 62 nota 179, cui rinvio anche per l' excursus bibliografico e critico sul problema).

24. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, I, Princeton 1976, 18–21, tavv. IV–VI, ove si propone una datazione al VI secolo e probabilmente all' età giustiniana. Del tutto inaccettabile ritengo invece la posticipazione alla prima metà del VII secolo sostenuta in diverse occasioni dal Kitzinger (cfr. da ultimo E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, London 1977, 118) e recentemente ribadita da J. Trilling (*Sinai Icons: another Look*, in: *Byzantion* 53, 1983, 300–311).

25. A. Sonje, *I mosaici parietali del complesso architettonico della basilica eufrasiana di Parenzo*, in: *Atti del Centro di Ricerche Storiche – Rovigno*, XIII (1982–83) 65–138, con bibliografia precedente.

26. F.W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969, 226–227, 247–256; *Idem*, *Kommentar*, 2. Teil, Wiesbaden 1976, 48–49, 165–166, 178–180.

sia essa il Cristo o la Theotokos²⁷ — è testimoniato da esempi ancor più numerosi, ma comunque anch'essi tutti collocabili nel VI secolo.

Per il Cristo mi limiterò a ricordare il mosaico absidale già in S. Michele in Africisco a Ravenna ed oggi ai Musei di Stato di Berlino²⁸, quello, perduto, che decorava la chiesa di S. Agata Maggiore sempre a Ravenna²⁹, e due avori, l'uno ancora a Ravenna³⁰ e l'altro a Parigi³¹.

Per la Theotokos l'elenco sarebbe forse più lungo: cito soltanto i due mosaici ciprioti della Panaghia Kanakariá³² e della Panaghia Angeloktistos³³, il più antico affresco sulla parete palinsesto di S. Maria Antiqua a Roma³⁴, la discussa tavola di S. Maria in Trastevere sempre a Roma³⁵, il noto tessuto del Museo di Cleveland³⁶ ed

27. Meno frequente, ma pure testimoniato, è il caso in cui al centro tra i due angeli si trova la Croce, come ad esempio nella nota patena di Leningrado, del VI secolo (*A. Bank*, *Byzantine Art in the Collections of the USSR*, Leningrado-Mosca 1966, tav. 84; *Age of Spirituality — Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York 1979, 537–538). Se ne vedano altri esempi in *S. Pasi*, Un rilievo bizantino con raffigurazione di angeli conservato a Trani, in: *Vetera Christianorum*, 17 (1980) 107–118.

28. *K. Wessel*, Il mosaico di S. Michele in Africisco, in: *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, VIII (1961) 369–392; *F.W. Deichmann*, op. cit. a nota 26, *Geschichte...*, 220–225, figg. 211–217; *Idem*, *Kommentar*, 2. Teil, 35–45.

29. *Ch. Ihm*, op. cit. a nota 22, p. 174 e tav. VII, 2; cfr. anche p. 28 per la menzione di altri esempi analoghi come, sempre a Ravenna, quello di S. Apollinare Nuovo oppure, più lontano, ad Antioce o Saqqara. Cfr. anche *F.W. Deichmann*, op. cit. a nota 26, *Kommentar*, 2. Teil, 293–294. Preciso che non intendo qui comunque andare oltre le semplici citazioni poiché ritengo che non sia, ai nostri fini, necessario esaminare partitamente le singole raffigurazioni, in apparenza analoghe ma in realtà spesso assai diverse tra loro sia iconograficamente che iconologicamente.

30. *W.F. Volbach*, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*, Mainz 1976, n. 125, p. 87 e tav. 66.

31. *Idem*, ibidem, n. 132, p. 90 e tav. 69.

32. *A.H.S. Megaw* — *E.J.W. Hawkins*, op. cit. a nota 9. Cfr. anche 61–76 per un'ampia discussione sulle origini e la diffusione di tale tema iconografico.

33. *V. Lazarev*, op. cit. a nota 9, p. 74 e 98 nota 18, fig. 52. Nonostante la sua estrema importanza, questo mosaico non è ancora stato oggetto di una monografia specifica ed esauriente. Dopo il Lazarev, con la bibliografia precedente, cfr. *M. Andaloro*, La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, N.S., XIX–XX (1972–73) 139–215, in part. 192–194, che accetta la datazione all'inizio del VII secolo proposta dal Lazarev; *F. de Maffei*, *Icona, pittore e arte al Concilio Niceno II*, Roma 1974, p. 133 e nota 182, e *A.H.S. Megaw*, *Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus: Metropolitan or Provincial?* in: *DOP* 28 (1974) 57–88, in part. 74–76, che propendono invece, più o meno esplicitamente, per un'anticipazione al secolo precedente.

34. Cfr. *M. Andaloro*, art. cit. a nota 33, p. 186–87, con bibliografia precedente.

35. *C. Bertelli*, La Madonna di Santa Maria in Trastevere. Storia iconografia e stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo, Roma 1961; la datazione tarda del Bertelli viene confutata in modo a mio avviso convincente da *M. Andaloro* (art. cit. a nota 33) che propone invece la seconda metà del VI (colgo l'occasione per ringraziare amichevolmente Maria Andaloro per le proficue discussioni sul mosaico di Nikopolis accolta più recentemente, con ulteriori precisazioni, anche da *E. Russo*, L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma, in: *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, 88–89 (1979 e 1980–81), 35–85 e 71–150, in part. 49–85 della prima parte.

36. *D.G. Shepherd*, An Icon of the Virgin: A Sixth-century Tapestry Panel from Egypt, in: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 56, 3 (1969) 90–120.

infine alcuni avori, come quello della Biblioteca Nazionale di Parigi³⁷, quello dell'Evangelario di Etschmiadzin³⁸ e soprattutto quello di Berlino³⁹, ove l'angelo di destra si mostra particolarmente vicino alla testa superstite di Nikopolis (fig. 17).

Non possediamo purtroppo alcun elemento per stabilire se sull'ambone di Nikopolis il fulcro della composizione fosse costituito dal Cristo o piuttosto dalla Vergine, ma quest'ultima sembrerebbe, in prima istanza, l'ipotesi più probabile. Ne sarebbe indizio a favore il deciso prevalere della presenza proprio della Theotokos nelle raffigurazioni citate e soprattutto in quelle comprendenti figure di santi.

Tornando ora al mosaico nicopolitano, dobbiamo però rilevarne la singolarità compositiva più evidente che lo distacca in certo qual modo dai confronti citati e cioè un'astrazione rispetto alla raffigurazione tradizionale e la conseguente riduzione a paratattiche immagini clipeate.

Va tuttavia osservato che proprio nel VI secolo, e particolarmente nella prima metà di esso, trovava un momento di particolare favore nella decorazione di carattere monumentale il gusto di racchiudere appunto entro clipei — secondo una consuetudine riconducibile, come è noto, a più o meno lontani modelli classici⁴⁰ — le immagini di santi e sante, di apostoli, del Cristo, della Vergine e anche della semplice Croce. Ce lo testimoniano, ad esempio, i mosaici della Cappella Arcivescovile di Ravenna⁴¹, di S. Vitale sempre a Ravenna⁴², della basilica eufrasiana di Parenzo⁴³, della Panaghia Kanakariá a Cipro⁴⁴, della basilica giustiniana del Sinai⁴⁵, del già citato S. Demetrio di Salonicco⁴⁶, oppure alcuni affreschi di ambito egiziano come quello di una cappella del convento di S. Geremia a Saqqara che mostra proprio due busti di angeli ai lati della Vergine (fig. 18)⁴⁷.

37. W.F. Volbach, op. cit. a nota 30, n. 145, p. 97 e tav. 77.

38. *Idem*, ibidem, n. 142, pp. 94–95 e tav. 75.

39. *Idem*, ibidem, n. 137, pp. 91–92 e tav. 71; Age of Spirituality, cit. a nota 27, pp. 528–530.

40. A. Grabar, op. cit. a nota 22, pp. 73–74.

41. F.W. Deichmann, op. cit. a nota 26, Geschichte..., 201–206; *Idem*, Kommentar, I. Teil, Wiesbaden 1974, 203.

42. R. Farioli, Osservazioni stilistiche sulle "images clipeatae" in S. Vitale di Ravenna, in: Felix Ravenna, 43 (XCIV) (1966) 119–37.

43. A. Sonje, art. cit. a nota 25.

44. A.H.S. Megaw -- E. J.W. Hawkins, op. cit. a nota 9, in part. 100–113 per un confronto tra le diverse serie di clipei musivi e per il problema della presenza o meno del nimbo entro il clipeo. A tal proposito lo Xyngopoulos (art. cit. a nota 8, p. 17) aveva espresso l'opinione che a Nikopolis, e in altri casi, il clipeo aveva sostituito il nimbo poiché esso sarebbe stato un inutile raddoppiamento. Ciò viene contraddetto in modo evidente proprio dai mosaici della chiesa cipriota e da quelli di S. Vitale o di Parenzo.

45. G.H. Forsyth -- K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, Ann Arbor, Michigan 1973, tav. CIII.

46. R.S. Cormack, art. cit. a nota 9.

47. J.E. Quibell, Excavations at Saqqara (1906–1907), Le Caire 1908, 65 e tavv. XLVI–L; M. Rassart -- Debergh, La décoration picturale du monastère de Saqqara. Essai de reconstitution, in: Miscellanea Coptica, Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, IX (1981) 9–124, in part. 42–46.

Tale gusto è peraltro riscontrabile anche in opere di carattere non monumentale come, ad esempio, le ben note icone sinaitiche di S. Pietro e di S. Giovanni Battista⁴⁸ ed infine in numerose testimonianze di arte sontuaria, tra le quali ritengo che due siano particolarmente significative proprio per la comprensione del nostro mosaico. Mi riferisco al vaso d' argento proveniente da Homs in Siria (fig. 19), conservato al Louvre⁴⁹, e al reliquiario pure argenteo di Chersoneso (fig. 20), conservato all' Hermitage di Leningrado⁵⁰, il primo probabilmente dell' inizio del VI secolo e il secondo di età giustiniana. La sequenza dei clipei è analoga nei due casi, mostrando da un lato Cristo tra Pietro e Paolo e dall' altro la Vergine tra due angeli, con l' inserzione di due busti di santi tra i due gruppi. Ma è soprattutto il vaso di Homs che offre a mio avviso, il confronto più stringente con l' ambone nicopolitano proprio per la medesima armonica disposizione dei medaglioni su quella superficie curva che accompagna e sottolinea il volgere delle teste (una sola ormai nel nostro caso) verso l' immagine centrale.

Ritengo dunque che il frammentario mosaico dell' ambone di Nikopolis possa costituire un' ulteriore testimonianza della diffusione di questo tema iconografico, esemplificando altresì la fusione tra un filone decorativo ben documentato in campo monumentale ed un altro ugualmente documentato nell' ambito dei repertori figurati delle arti sontuarie.

Che poi la riduzione a immagini clipeate possa nel contempo riflettere le altre più ampie e complete raffigurazioni conservandone intatto il significato mi sembra comprovato proprio dall' atteggiamento degli angeli che, nel volgere del capo verso l' immagine centrale, mantengono vivo l' intimo legame con essa al di là del ritmico iterarsi di isolati medaglioni.

La decorazione dell' ambone nicopolitano riveste quindi un' importanza che non esiterei a definire eccezionale, soprattutto se si tiene conto che assai pochi sono gli amboni paleocristiani che includono nel loro repertorio decorativo la figura umana. Ricordo tra questi il notissimo esempio della Rotonda di Salonico (fig. 21), oggi al Museo Archeologico di Istanbul, che reca la rappresentazione dell'

48. K. Weitzmann, op. cit. a nota 24, pp. 23–26, tavv. VIII–X; 32–35, tav. XIV. La datazione al VII secolo proposta dal Weitzmann per il S. Pietro è del tutto inaccettabile. Alla fine del Vinizio VI secolo pensa piuttosto F. de' Maffei la quale ha anticipato nel corso delle lezioni di Storia dell' Arte Bizantina dell' Università di Roma i risultati di una ricerca in corso di pubblicazione.

49. E. Coche de la Ferte, *L' Antiquité Chrétienne au Musée du Louvre*, Paris 1958, n. 49, 107–108 e fig. a 51; Age of Spirituality, cit. a nota 27, 615–617. E' singolare il fatto che lo Xyngopoulos (art. cit. a nota 8, p. 17), pur menzionando il vaso di Homs per i clipei privi di nimbi, come a Nikopolis, si fermi a questo particolare e non colga l' evidente analogia tipologica tra le due figure di angeli.

50. H. Buschhausen, *Die spätromischen Metallschreine und frühchristliche Reliquiare*: (Wiener Byzantinische Studien, 9) Wien 1971), 252–254, B tav. 59. Due gruppi di marchi di controllo sull' argento datano il reliquiario all' epoca di Giustiniano. Cfr. anche A. Bank, op. cit. a nota 27, tav. 80.

Adorazione dei Magi⁵¹, oppure tre esempi ravennati⁵² di cui uno, integro, reca le figure oranti dei SS. Giovanni e Paolo (fig. 22) ai quali era dedicata la chiesa in cui si trovava l' ambone stesso, mentre i frammenti degli altri recano analoghe figure di santi, una delle quali identificabile forse con Agnese poiché proveniente dalla chiesa dedicata a quella santa. Questi ultimi tre esempi potrebbero suggerire un' eventuale analoga interpretazione per la nostra figura frammentaria entro il clipeo destro e per il suo ipotizzato *pendant*, pur se resterebbe privo di valore qualsiasi tentativo di identificazione con un santo ben preciso che non fosse testimoniato da fonti documentarie pertinenti alla dedizione della basilica B.

Il confronto con l' ambone di Salonico ripropone invece il più difficile problema dell' identità della figura centrale che, in prima istanza, avevamo suggerito potesse essere la Vergine. E' ovvio infatti che nell' Adorazione dei Magi, pur se il risalto maggiore sembra essere dato a Maria, protagonista della scena è l' epifania del Cristo. E come in questo, anche negli altri esempi citati in precedenza la Vergine che compare a figura intera tra gli angeli è sempre vista come Theotokos, col Cristo tra le braccia; solo nei tre esempi clipeati, come l' affresco di Saqqara, il vaso di Homs e il reliquiario di Chersoneso, Maria è sola, ma sempre le corrisponde il Cristo o nel soprastante catino absidale o nel clipeo opposto.

E' evidente a questo punto che non si può proporre un'unica e definitiva interpretazione dell' originaria composizione nicopolitana: alla perdita irrimediabile del tessuto musivo si affianca infatti anche la mancanza di possibili confronti con analoghe decorazioni di amboni⁵³. Non ci resta quindi che ammettere che sia la

51. G. De Jerphanion, L' ambon de Salonique, l' arc de Galère et l' ambon de Thèbes, in: *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, III (1932-33) 107-132; A. Grabar, *Sculptures Byzantines de Constantinople* (IV^e - X^e siècle), Paris 1963, 80-84, tavv. XXXIV - XXXV. La datazione all' inizio del VI secolo, proposta dal Grabar, viene spostata alla metà circa del secolo (posticipazione, peraltro, a mio avviso un po' eccessiva) da J. -- P. Sodini, L' ambon de la Rotonde Saint-Georges: remarques sur la typologie et le décor, in: *BCH* 100 (1976) 493-510.

52. A. Grabar, op. cit. a nota 51, pp. 87-88, tav. XXXVII. Cfr. anche P. Angiolini Martinelli, Amboni ravennati, in: *Felix Ravenna*, 42 (XCIII), (1966) 47-58; *Eadem*, "Corpus" della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna, I, Roma 1968, nn. 22, 23 e 26, pp. 28-30, ove vengono per lo più riportate le osservazioni del Grabar.

53. E' abbastanza evidente infatti, negli amboni figurati superstiti, la mancanza di un coerente programma iconografico. Se per gli esempi ravennati citati si può individuare una comune tendenza nel raffigurare il santo o i santi eponimi, non altrettanto si può dire per gli altri amboni, cioè quello di Salonico e quelli frammentari di provenienza microasiatica che raffigurano il Sacrificio di Isacco e un cosiddetto Annuncio ai pastori (il frammento che il Grabar dice proveniente da Smirne si trova in realtà nel Museo Archeologico di Efeso-Selçuk e fu rinvenuto non lontano da Kusadasi: A. Bammer--R. Fleischer--D. Knibbe, *Führer durch das Archäologische Museum in Selçuk-Ephesos*, Wien 1974, 142-143). Il Grabar, nel tentativo di individuare un filo conduttore che colleghi queste diverse scelte, ipotizza un astratto denominatore comune legato al concetto di Rivelazione delle verità di fede attraverso la Parola che raggiunge direttamente i fedeli proprio dall' ambone. Se questa ipotesi può adattarsi all' esempio di Salonico, appare invece piuttosto forzata in rapporto agli altri casi citati e rimane quindi accettabile solo in parte lasciando la questione ancora decisamente aperta.

figura del Cristo, sia quella della Vergine col Bambino, sia quella della Vergine da sola fossero possibili; tuttavia, parlando di probabilità e non di certezze, mi sembra piuttosto indicativo il fatto che, alla luce degli esempi considerati, la Vergine sia rappresentata nei clipei senza il Bambino, lasciando quindi supporre che questa variante iconografica potesse essere perlomeno ricorrente⁵⁴.

Quale che fosse il personaggio protagonista della raffigurazione, abbiamo comunque dati sufficienti per ricostruire nelle sue linee generali l'aspetto originario dell' ambone. In precedenza avevamo già parlato della sua struttura portante, cioè le due scale e la colonna libera al centro; ora possiamo dire qualcosa di più sul suo proseguimento in alzato, proprio in rapporto allo svolgersi della decorazione.

Innanzitutto va osservato che l' originaria superficie mosaicata occupava esattamente un terzo dell' intera circonferenza della base marmorea (1,48 m. rispetto al totale di 4,45 m) e costituiva così la parte frontale dell' ambone, rivolta verso il centro della basilica. Gli altri due terzi della superficie, ove non furono scalpellate le sculture, dovevano necessariamente risultare coperti dalla parte superiore delle due scale⁵⁵, poiché la restante ampiezza del cilindro coincide quasi esattamente con la larghezza delle scale stesse, cioè circa 1,02 m. Dalla parte opposta al mosaico, quindi, la base marmorea — se la nostra ipotesi è corretta — non emergeva che per pochi centimetri (5 o 6) di spessore rispetto alla linea delle pareti meridionali delle scale, in coincidenza con un foro rettangolare⁵⁶. Questo (fig. 23) era in posizione simmetricamente opposta al centro del clipeo principale ed era stato praticato distruggendo parte del rilievo e quindi, con ogni probabilità, in occasione del reimpiego della base classica. La presenza di tale foro dimostra d' altronde anche una sistemazione differenziata del prospetto nord (col mosaico) e di quello sud dell' ambone; il che potrebbe essere in appoggio alla citata ipotesi secondo cui la base cilindrica emergeva decisamente solo da un lato. Non è tuttavia certo agevole stabilire a cosa il foro servisse o, meglio, che cosa ancorasse, se un parapetto oppure una più complessa struttura posta a dissimulare o equilibrare l' asimmetria e

54. La riduzione entro clipeo dell' immagine della Vergine a mezzo busto col Bambino è in realtà, nel periodo che ci interessa, praticamente assente (cfr. anche *G.A. Wellen*, *Theotokos. Eine iconographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht — Antwerpen 1961, 183—185) mentre invece appare di frequente a partire dal IX secolo. Si veda ad esempio il clipeo miniato ai ff. 44r o 64r del Salterio Khludov (*M.V. Scerpkina*, *Miniature del Salterio Khludov*, codice greco illustrato del IX secolo, Mosca 1977, in russo) che potrebbe tuttavia replicare modelli precedenti al periodo iconoclasta. Per la datazione del codice ad un momento immediatamente successivo all' 815 e per la sua vasta problematica cfr. *F. de' Maffei*, *Le figurazioni marginali del Salterio Khludov e l' iconoclastia*, in: "Bessarione", Quaderni n.4, Roma 1985, 29 — 93. Ringrazio la Prof. de' Maffei per questa segnalazione e per altri preziosi suggerimenti fornitimi durante la stesura del presente studio.

55. In tale situazione appare del tutto inaccettabile l' affermazione del *Fink* (art. cit. a nota 1, p. 92) secondo cui il ciclo scolpito era stato lasciato a bella posta visibile ai fedeli, ai lati del mosaico, per dimostrare simbolicamente la vittoria del Logos sul paganesimo.

56. Il foro misura cm 6 di altezza, 13,5 di lunghezza e 10 di profondità.

peraltro insolita disposizione della piattaforma circolare.

Questo d'altronde non è l'unico problema che si incontra quando si vuole ricostruire nei dettagli la forma e la composizione del nostro ambone, soprattutto nella sua terminazione superiore. A qualche risultato in proposito potrebbe portare l'analisi dei numerosi fori ben visibili (insieme a quelli pertinenti alla statua classica) sulla faccia superiore della base (fig. 24) che dovevano corrispondere alla posizione delle lastre marmoree del parapetto: ma sarà certo più prudente attendere che si completi la catalogazione del materiale scultoreo pertinente alla basilica che portebbe — e dovrebbe — includere elementi utili alla comprensione della struttura originaria⁵⁷.

E veniamo ora brevemente, per concludere, al problema cronologico.

Di ovvia importanza sarebbe conoscere l'epoca di costruzione della basilica B che ospitava appunto l'ambone, ma purtroppo mancano dati archeologici certi. La tanto dibattuta questione relativa all'intervento del vescovo Alkison, morto nel 516, che, come è noto, siglò in un'iscrizione musiva la costruzione di un annesso a sud dell'edificio⁵⁸, non è a tutt'oggi ancora risolta definitivamente: infatti non tutti gli studiosi concordano su quanto lo stesso Alkison in realtà fece, se cioè sia dovuta a lui anche l'edificazione dell'intera basilica o se egli aggiunse solo degli ambienti al nucleo principale già esistente⁵⁹. Quest'ultima tuttavia sembra essere l'ipotesi più accettabile poiché sia la struttura architettonica originaria a cinque navate e transetto tripartito, sia la sua decorazione pavimentale indicano una datazione al

57. E' stato recentemente ipotizzato da *M. Acheimastou--Potamianou* (Εύρημα Παλαιοχριστιανικού αμβωνος εις Περιοχὴν ναοῦ Παντανάσσης Φιλιπιάδος in: *AAA*, VIII (1975) 95–103) che due grandi parapetti marmorei scolpiti rinvenuti a Philippias costituissero la parte superiore dell'ambone della basilica B. Tale ipotesi è stata però in seguito confutata da *P.L. Vocotopoulos*, *Ανασκαφή Παντανάσσης Φιλιπιάδος* 1976: ibidem, X (1977) 149–68) il quale fa giustamente osservare che il diametro dell'ambone al quale appartenevano gli elementi di Philippias doveva essere di 1,70 m e quindi decisamente superiore al diametro della base nicopolitana.

58. *A. Philadelphus*, *Ἀνασκαφαὶ Νικοπόλεως* 1921–1926. Χριστιανικὸν ἱδρυμα Ἀλκίσωνος, in: *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, II serie, IV (1927), 45–61. L'iscrizione si trovava in un'aula scavata solo in parte, e non nel diaconicon come indica il *Sotiriou* (*Αἱ παλαιοχριστιανικαὶ βασιλικαὶ τῆς Ἑλλάδος*, in: *AE* (1929) 159–248, in part. 201–202, fig. 34).

59. Le vicende storico-critiche della basilica B sono in effetti assai complesse, non tanto per un'oggettiva mancanza di chiarezza nei dati archeologici, quanto per le interpretazioni talvolta errate e talvolta contraddittorie che di essi gli studiosi hanno dato.

60. Il *Pallas*, studioso che, più di ogni altro in tempi recenti, ha dedicato ampio spazio ai problemi della basilica B, ha proposto in diverse occasioni una datazione intorno alla metà circa del V secolo, al più presto (art. cit. a nota 9, col. 227; art. cit. a nota 4, pp. 121–122; art. cit. a nota 3, p. 107); per la decorazione musiva pavimentale cfr. il contributo di *R. Kolarik*, pubblicato in questo stesso volume, che è in accordo con la cronologia del *Pallas*. Poiché tuttavia tale cronologia non si basa su dati oggettivi e inequivocabili, ritengo che sia possibile estenderla anche alla seconda metà dello stesso secolo. Per il pavimento in *opus sectile* cfr. *F. Guidobaldi*, Pavimenti in *opus sectile* di Corinto e Nikopolis: originalità e area di diffusione, in: *Atti del X Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, Salonico 1980 (1984), 167–182. Qualche elemento utile alla datazione si potrà poi trarre dallo studio del ricco complesso di sculture in funzione architettonica che non hanno ancora ricevuto un'adeguata attenzione.

pieno V secolo piuttosto che alle soglie del VI⁶⁰. Di conseguenza l'attività di Alkison dovrebbe essere considerata successiva e limitata alla costruzione di ambienti annessi.

D'altronde anche nella stessa basilica sono rilevabili i segni di uno o più interventi, relativi essenzialmente alle strutture connesse con lo svolgimento della liturgia. Uno di questi consistette, secondo il Pallas⁶¹, proprio nell' erezione del nostro ambone che in origine — ed evidentemente in tutt' altra forma — doveva trovarsi al centro della navata, collegato con una *solea* alla zona presbiteriale. Il fatto che i lacunari romani reimpiegati, come abbiamo visto, per le scale dell' ambone siano dello stesso tipo di quelli posti nel transetto a delimitare, lungo le pareti orientali, degli angusti vani di servizio, ed il fatto che questi ultimi siano ovviamente posteriori alla fase originaria poiché interrompono il disegno pavimentale in *opus sectile*, ha fatto ritenere — e non a torto — allo studioso che si potesse trattare di un medesimo successivo intervento. Di quanto successivo tuttavia non è chiaro: il Pallas indica un' epoca comprendente il secondo ed il terzo quarto del VI secolo e pensa al vescovo Dometios I, il secondo successore di Alkison a cui si deve la fondazione della basilica A⁶².

Ma torniamo ora al nostro mosaico.

Abbiamo rilevato in precedenza come i dati iconografici ci indirizzano insistentemente verso il VI secolo e particolarmente verso la prima metà di esso, datazione con la quale non contrasterebbero i dati archeologici disponibili, pur nella loro ancora incerta definizione. Si rende quindi ora necessario affiancare a queste indicazioni anche il dato stilistico.

Le datazioni proposte via via dagli studiosi comprendono, oltre alla prima metà del VI secolo, anche buona parte del V⁶³ e si basano per lo più sul confronto con alcuni dei mosaici di Salonicco, da quelli di S. Giorgio a quelli di Osios David o a quelli, perduti, della navata nord del S. Demetrio, oppure con alcuni dei mosaici ravennati⁶⁴.

61. Cfr. bibliografia alla nota precedente.

62. D.I. Pallas, art. cit. a nota 9, col. p. 229 e art. cit. a nota 4, p. 128; Questa datazione si basa peraltro sulla p. cronologia di quel particolare tipo di *pastophoria* detti dal Pallas di tipo elladico e sulla diffusione di essi nelle chiese di Corinto (*Idem*, ibidem, 122). Per la complessa questione relativa ai due vescovi nicopolitani di nome Dometios cfr. E. Kitzinger, *Studies in Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics, I: Mosaics at Nikopolis*, in: DOP, 6 (1951) 83—122.

63. Al pieno V secolo pensano G.A. Sotiriou (art. cit. a nota 7, pp. 522—523) e V. Lazarev (op. cit. a nota 9, p. 47); alla fine del V secolo A.H.S. Megaw e E.J.W. Hawkins (op. cit. a nota 9, p. 102 nota 417) e P. Asimakopoulou—Atzaka (art. cit. a nota 9, p. 19); alla fine V inizio VI secolo, cioè all' epoca di Alkison, lo Xyngopoulos (art. cit. a nota 8, p. 19) e il Cormack (art. cit. a nota 9, p. 50); all' inizio del VI secolo il Kleinbauer (art. cit. a nota 9) e il Christern (art. cit. a nota 9); infine al secondo o al terzo quarto del VI secolo il Pallas, tuttavia, come si è detto (cfr. nota precedente), per ragioni relative alle strutture architettoniche e non allo stile del mosaico.

64. I mosaici di S. Giorgio vengono indicati dal Volbach (op. cit. a nota 9), dallo Xyngopoulos, dal Kleinbauer (solo per i tipi di volti ma non per lo stile) e dal Christern; quelli di Osios David dal Sotiriou, dal Lazarev,

E' subito evidente la genericità di tali rinvii che, per di più, affiancano opere stilisticamente inconfrontabili tra loro e — ciò che è più importante — in gran parte prive di una datazione sicura⁶⁵. Si tratta senza dubbio di esempi che possono presentare in qualche caso delle positive risposdenze a livello iconografico con il frammento nicopolitano ma che, a mio avviso, assai difficilmente possono offrire un confronto soddisfacente sul piano stilistico.

Se infatti osserviamo ora più da vicino la testa superstite dell' angelo, non possiamo non notare l' estrema raffinatezza del tessuto musivo, ottenuto con tessere anche piccolissime, di 2 o 3 millimetri, che ne consentono una disposizione assai libera e per questo più efficace nella resa morbidissima e sfumata dei volumi; la sapiente distribuzione di alcune tessere più scure, come quelle poste sul mento o a rafforzare uno dei due sopraccigli, fa emergere la testa dal fondo e ne sottolinea la rotazione. Siamo dunque ugualmente lontani dalla geometria lineare dei volti della Rotonda e dalle stesure a macchia di quelli di Osios David⁶⁶ e ritengo quindi sia più proficuo rivolgersi altrove, anche al di fuori del campo musivo.

Se si esclude Salonico infatti, poco o nulla sappiamo delle decorazioni parietali che certo dovevano esistere nelle grandi basiliche paleocristiane dei più importanti centri greci.

Esempi come il notissimo avorio dell' angelo al British Museum (fig. 25), forse del tempo di Giustino I⁶⁷, il già citato dittico di Berlino, probabilmente contemporaneo (cfr. fig. 17), il dittico consolare di Magno, datato al 518⁶⁸, o infine la miniatura di testata del codice di Giuliana Anicia (fig. 26) del 512⁶⁹, offrono infatti

dallo *Xyngopoulos* e, con qualche riserva, dal *Cormack*; quelli, perduti, del S. Demetrio dal *Cormack*, il quale, ritenendo pacifica la datazione del mosaico di Nikopolis al tempo di Alkison, utilizza la data del 516 come solido *terminus ante quem* anche per i mosaici tessalonicesi; tra i mosaici ravennati, quelli del sacello di Galla Placidia vengono ricordati dal *Sotiriou* (insieme a quelli del Battistero degli Ortodossi) e dal *Lazarev* e quelli di S. Vitale dallo *Xyngopoulos*. I mosaici pavimentali di Tegea vengono infine menzionati dalla *Asimakopoulou-Atzaka* ma, a mio avviso, in modo ugualmente inattendibile.

65. Emblematico è il caso del *Christern* il quale propone, come abbiamo visto, una datazione all' inizio del VI secolo sulla base anche del confronto con i mosaici della Rotonda di Salonico che egli stesso, senza alcun dato oggettivo, pone appunto all' inizio del VI secolo (art. cit. a nota 9, p. 185).

66. Meno criticabile può forse apparire il confronto proposto dal *Cormack* col perduto mosaico della navata interna nord del S. Demetrio, anche se in quest' ultimo è evidente l' insistenza di una linea piuttosto secca, del tutto assente a Nikopolis.

67. *W.F. Volbach*, op. cit. a nota 30, n. 109, pp. 78-79 e tav. 59. Per l' attribuzione all' epoca di Giustino I (518-527) cfr. *A.A. Vasiliev*, *Justin the First*, Cambridge, Mass. 1950, 418-426. Invece a Giustiniano (e al 527 come probabile anno di esecuzione) pensa *D.H. Wright*, *Ivories for the Emperor*, in: *Third Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers* (New York 1977) 6-9, seguito più recentemente da *A. Cutler*, *The Making of the Justinian Diptychs*, in: *Byzantion*, LIV (1984) 75-115, in part. 112-113.

68. *W.F. Volbach*, op. cit. a nota 30, n. 24, p. 29 e tav. 5.

69. Il codice, conservato nella Biblioteca Nazionale di Vienna, è stato recentemente pubblicato in fac-simile: *Dioscurides. Codex Vindobonensis Med. Gr. I der Österreichischen Nationalbibliothek*, Graz 1970; *H. Gerstinger*, *Kommentarband an der Faksimileausgabe*, Graz 1970, in part. 33-35 per la tavola di testata.

un termine di confronto stilistico particolarmente significativo per il nostro angelo, per levigatezza di volumi da un lato e per delicatezza di sfumato dall' altro, orientandone quindi la datazione verso i primissimi decenni del VI secolo⁷⁰.

L' aver indicato opere che, tutte o quasi, furono eseguite a Costantinopoli, se da un lato dimostra l' attualità della cultura artistica nicopolitana, dall' altro non implica necessariamente il diretto intervento di maestranze dalla capitale, anche perché è lecito presumere che a Nikopolis vi potessero essere botteghe esperte nell' arte musiva parietale oltre che in quella, assai più riccamente documentata, del mosaico pavimentale.

Anche sotto questo profilo quindi il frammento nicopolitano costituisce una davvero preziosa testimonianza che merita certo un' attenzione maggiore di quanto non abbia finora avuto.

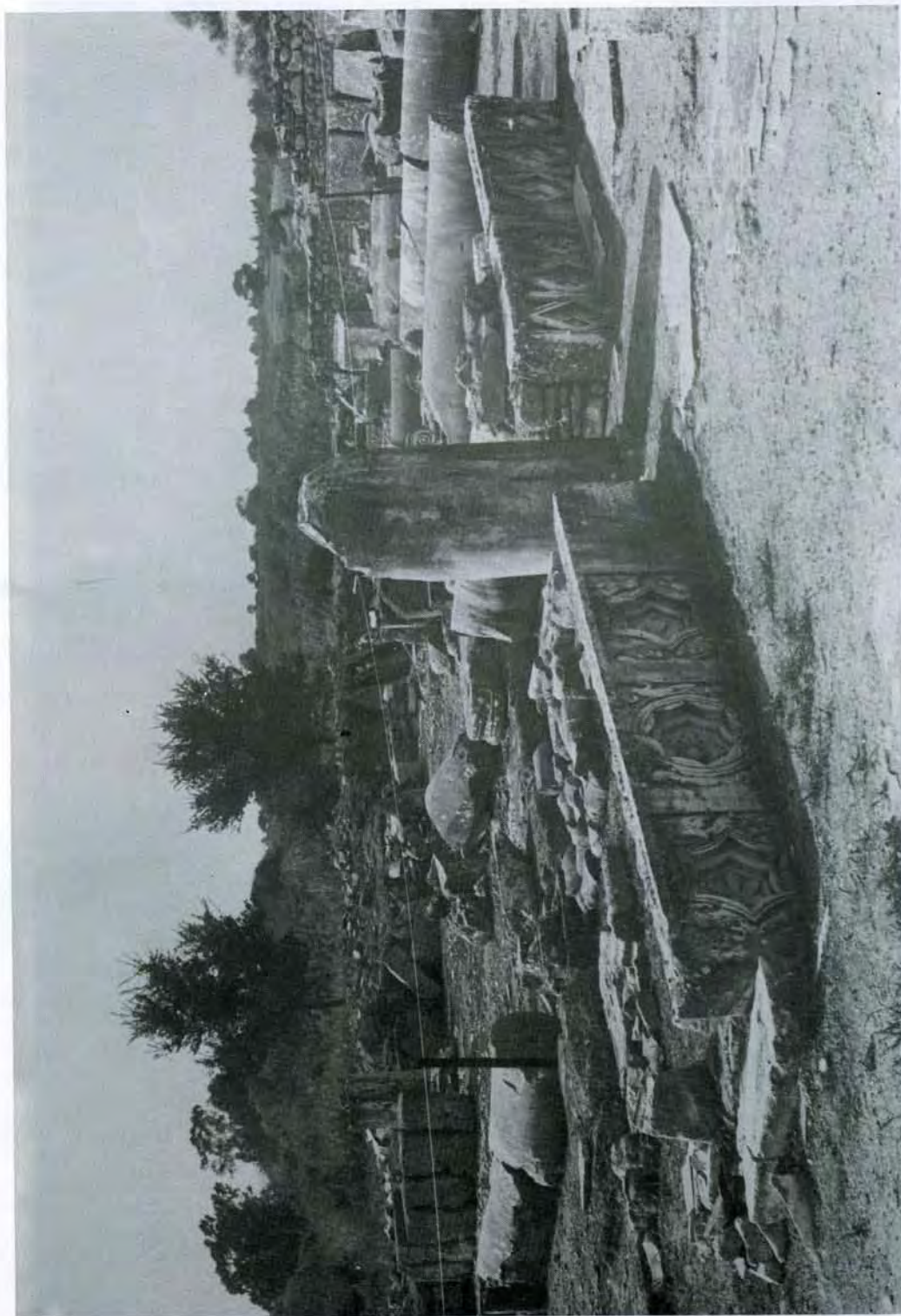
70. L' ambone potrebbe quindi essere opera sia di Alkison, nell' ultimo periodo del suo episcopato, sia del suo successore Giovanni, del quale non ci è noto tuttavia alcun intervento costruttivo o decorativo, sia infine del primo dei due Dometios, nella prima parte del suo episcopato: anche se non ne conosciamo la data d' inizio, essa non dovrebbe discostarsi molto dalla morte di Alkison, date le stringenti analogie tra i mosaici fatti eseguire dai due vescovi (cfr. *E. Kitzinger*, art. cit. a nota 62, pp. 88–89).



1. Nikopolis. Base marmorea romana reimpiegata per l'ambone della basilica B (prima del trasferimento al Museo Archeologico).



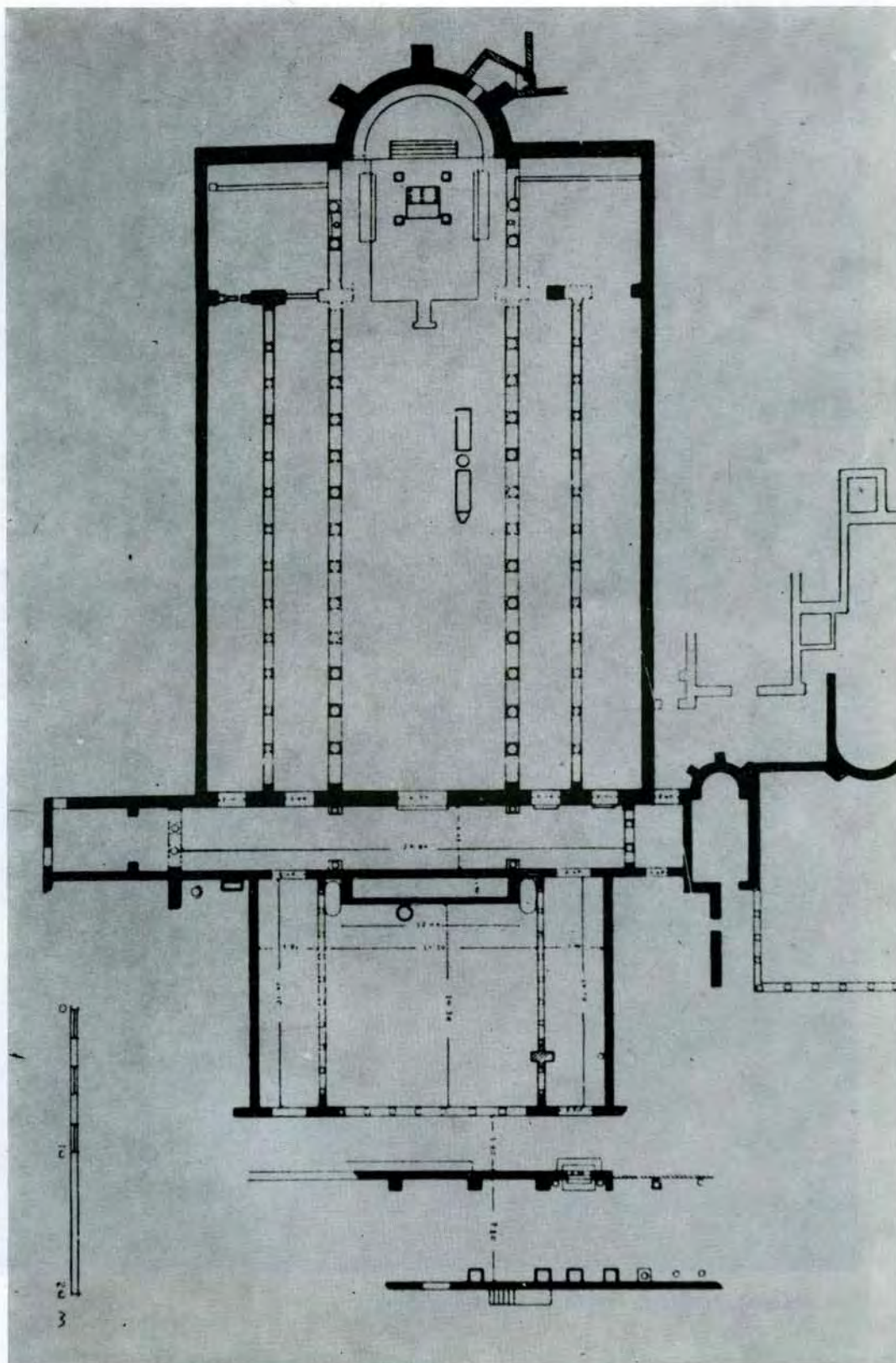
2. Nikopolis, Museo Archeologico. Base marmorea romana già reimpiegata per l'ambone della basilica B: zona scalpellata e ridecorata con mosaici.



3. Nikopolis, basilica B. Veduta dei resti dell' ambone.



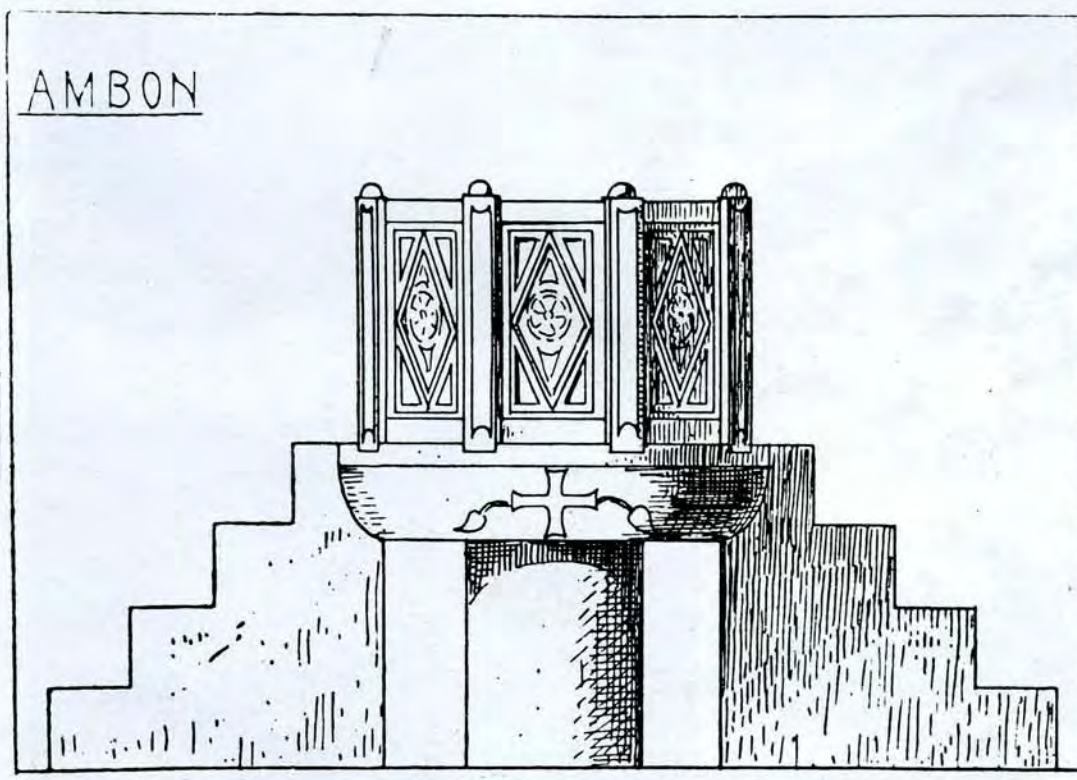
4. Nikopolis, basilica B. Veduta dei resti dell' ambo.



5. Nikopolis, basilica B. Pianta (da Sotiriou).



6. Nikopolis, basilica B. Veduta dei resti dell' ambone.

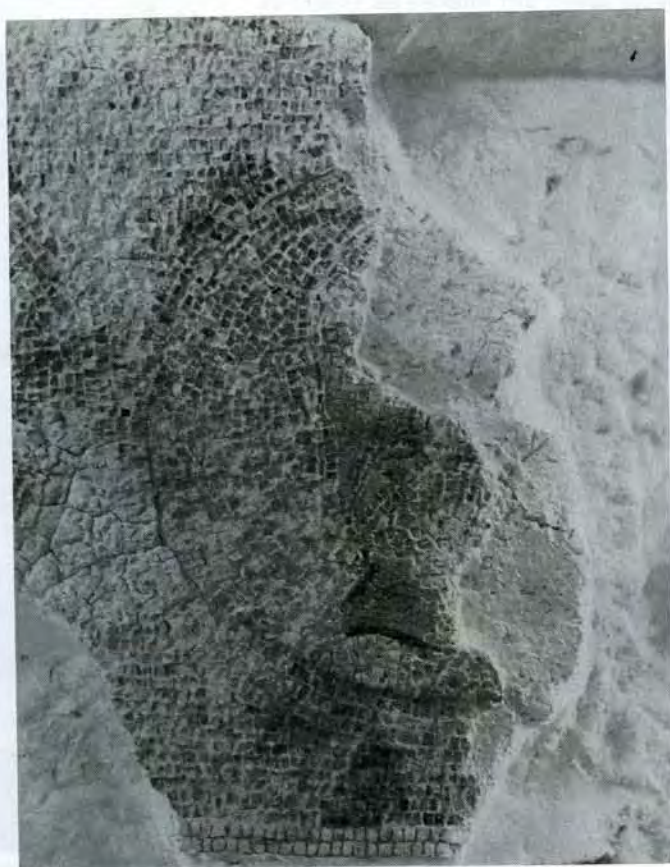


7. Delos, basilica del Thesmophorion. Ricostruzione dell' ambone (da Orlandos).



8. Nikopolis, Museo Archeologico. I resti musivi dell' ambone.

9. Nikopolis, Museo Archeologico.
I resti musivi dell' ambone:
clipeo sinistro.



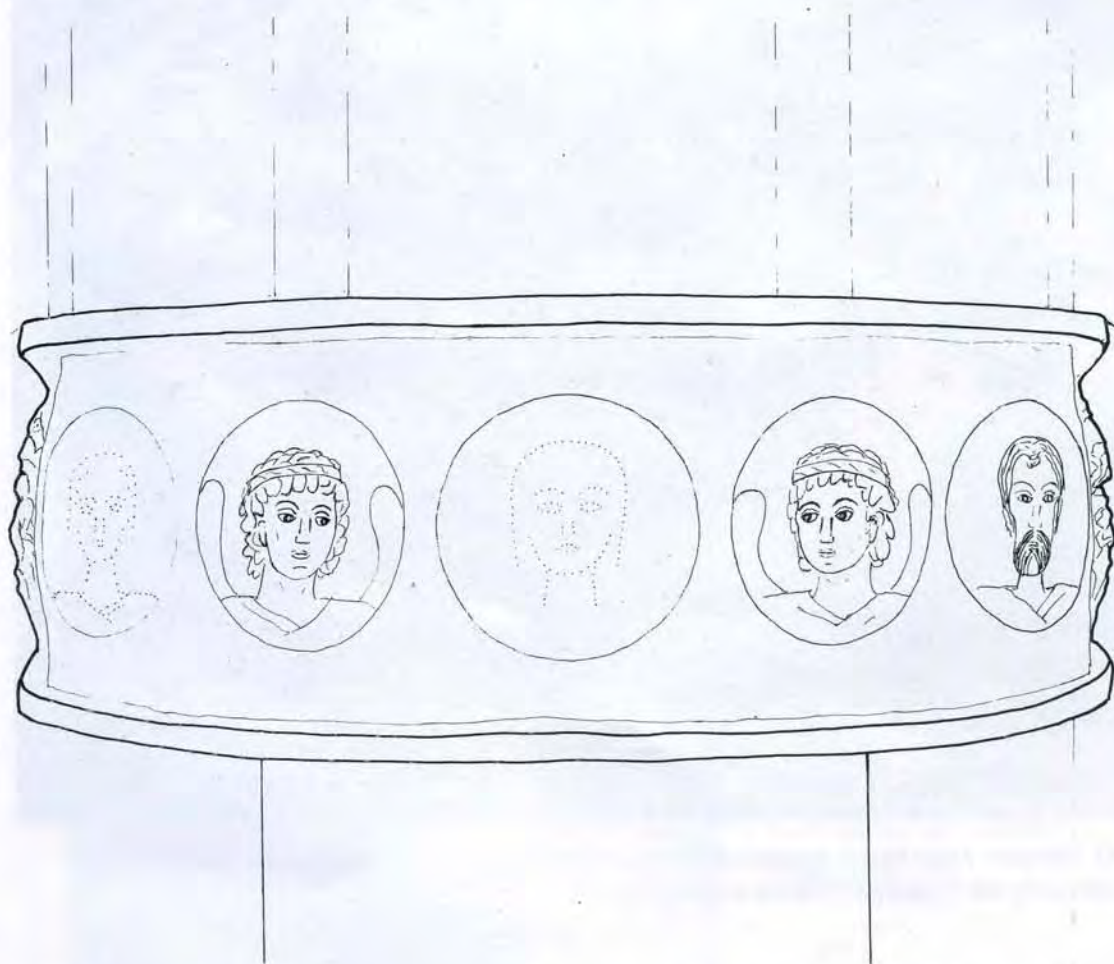
10. Nikopolis, Museo Archeologico.
I resti musivi dell' ambone:
clipeo destro.



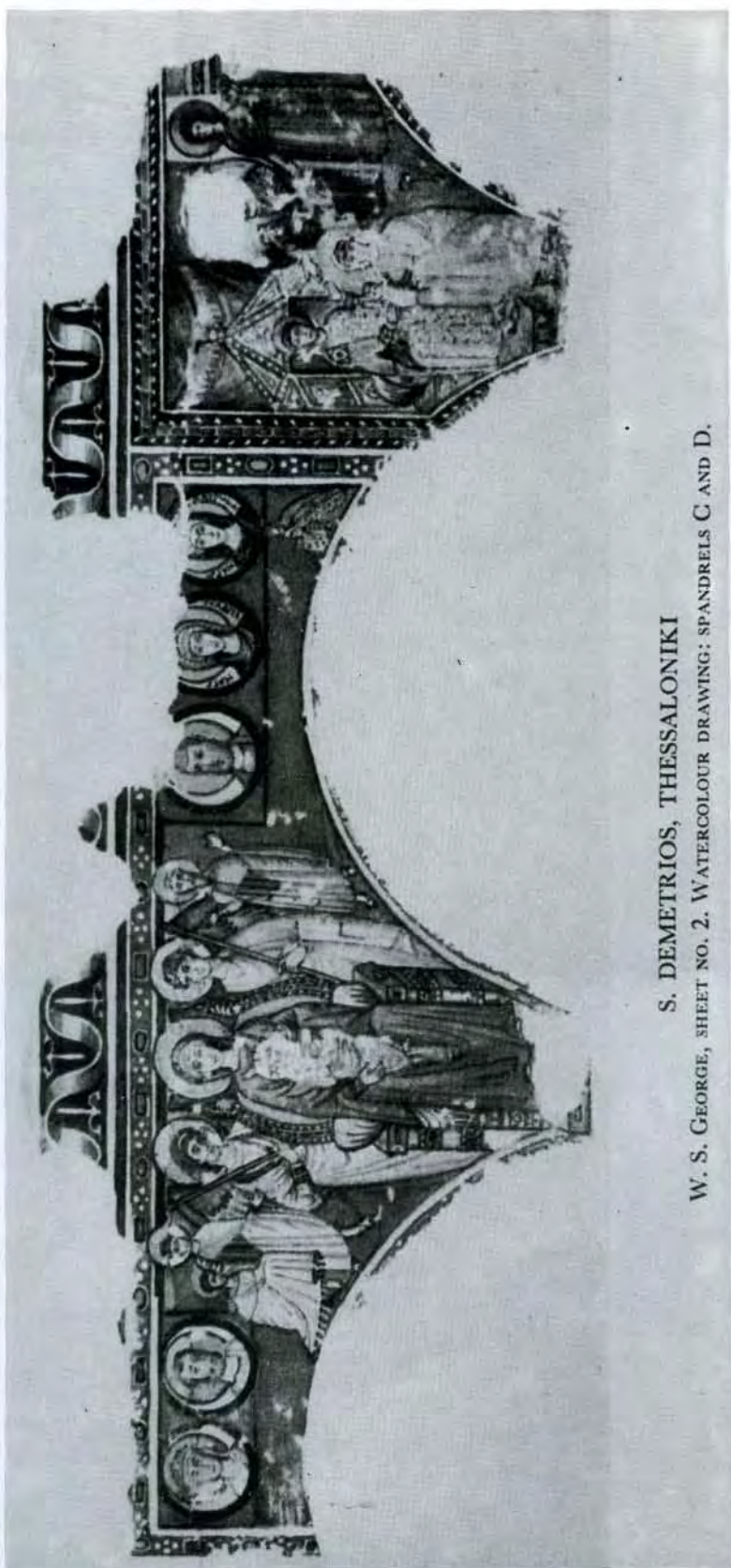
11. Nikopolis. I resti musivi dell' ambone (ancora nella basilica B); il clipeo destro prima della parziale distruzione (da Xyngöopoulos ma già in Sotiriou).



12. Nikopolis. Base marmorea romana reimpiegata per l'ambone della basilica B (prima del trasferimento al Museo Archeologico).



13. Ricostruzione parziale dell'originaria decorazione musiva dell'ambone della basilica B di Nikopolis (dis. F. Guidobaldi).



14. Salonicco, S. Demetrio, navata interna nord. Particolare dei mosaici perduti (acquarello di W.S. George, da Cormack).



15. Monte Sinai, Monastero di S. Caterina. Icona della Vergine col Bambino tra S. Giorgio e S. Teodoro.



16. Ravenna, S. Vitale. Mosaico dell' abside.



17. Berlino, Staatliche Museen. Valva di dittico con la Vergine e il Bambino tra angeli.



18. Saqqara, convento di S. Geremia. Affresco del semicilindro absidale della Cappella B.



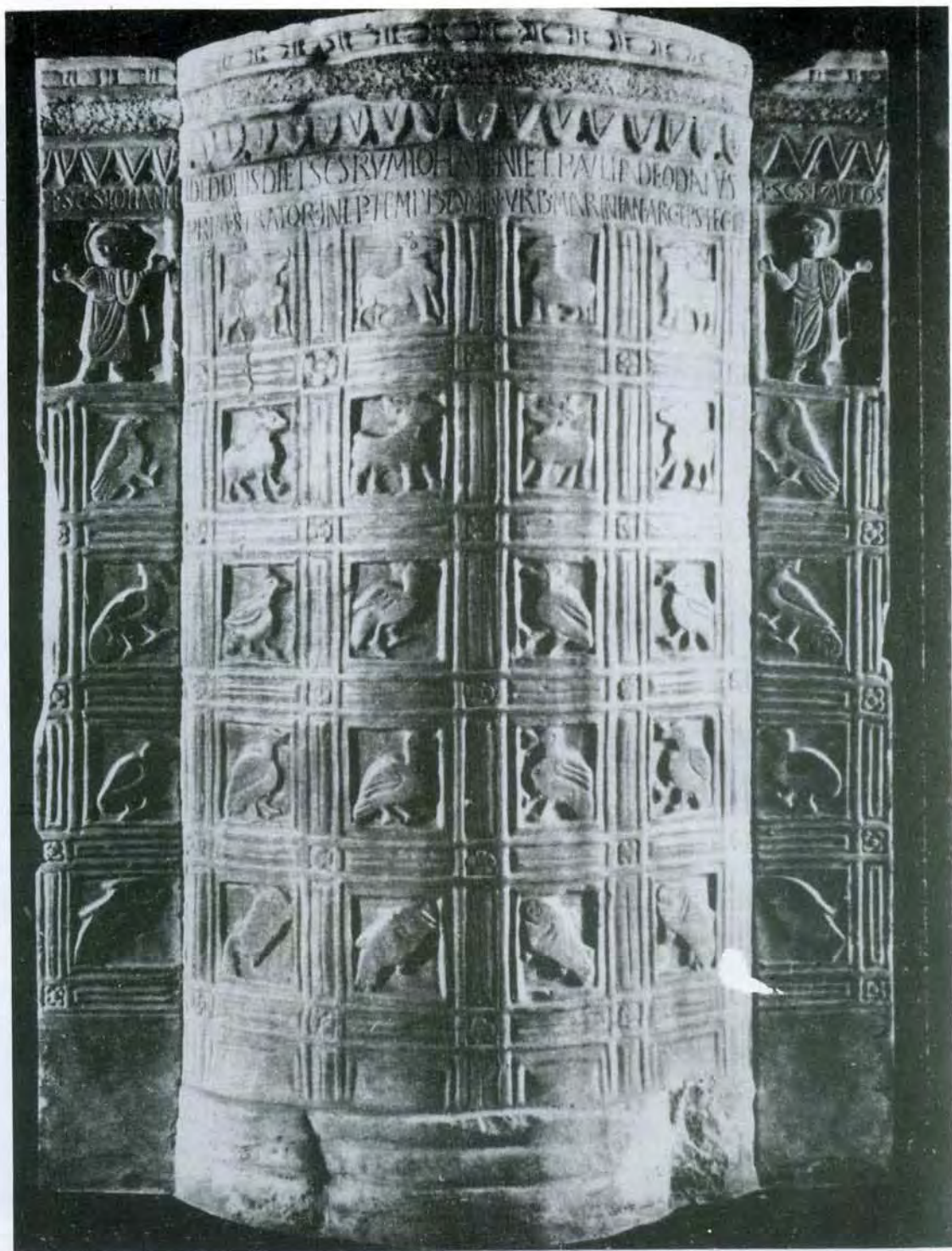
19. Parigi, Museo del Louvre. Vaso di Homs.



20. Leningrado, Museo dell' Hermitage. Reliquiario di Chersoneso.



21. Istanbul, Museo Archeologico. Ambone proveniente dalla Rotonda di Salonico.



22. Ravenna, Museo Arcivescovile. Ambone proveniente dalla chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.



23. Nikopolis, Museo Archeologico. Base marmorea romana già reimpiegata per l'ambone della basilica B: particolare.



24. Nikopolis, Museo Archeologico. Base marmorea romana già reimpiegata per l'ambone della basilica B: veduta della faccia superiore.



25. Londra. British Museum. Valva di dittico con un angelo.



26. Vienna, Nationalbibliothek. Cod. Vind. Med. Gr. I. Dioscoride: particolare del frontespizio.