

### **COSTANTINO A CAVALLO: PERSISTENZE DI UN'ICONOGRAFIA NEL MEDIOEVO**

Nella relazione dello scorso Simposio<sup>1</sup> mi ero occupato dell'iconografia costantiniana nell'Italia medievale, e soprattutto dell'utilizzo anti-imperiale che di essa fecero i pontefici in ambito romano, in concomitanza con la propaganda sostenuta da alcune fonti ritenute tra le più antiche e risalenti alle origini della Chiesa di Roma: la *Vita Sancti Sylvestri*<sup>2</sup> e il *Constitutum Constantini*<sup>3</sup>. Ciò che più sorprende nella lettura dei vari livelli semantici che compongono l'immaginario relativo al primo imperatore cristiano è la molteplicità di interpretazioni che da esso scaturirono, coerentemente funzionali anche a ideologie tra loro contrapposte. Da un lato i papi ribadirono la supremazia della Chiesa sull'Impero, legittimarono l'ortodossia del culto delle immagini in contrapposizione all'iconoclastia orientale, giustificarono il proprio potere temporale di fronte ai sovrani europei, basandosi sulla tradizione agiografica e sulla falsa Donazione. Dall'altro lato, però, gli imperatori non rimasero indifferenti di fronte al modello rappresentato da un Costantino idealizzato, vincitore sui nemici politici e paladino della fede cristiana<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> D. Valenti, L'iconografia di Costantino nell'arte medievale italiana, in "Niš & Byzantium, Symposium V: 1700. Anniversary of the Proclamation of Constantine as Emperor, 306-2006", Atti del convegno, Niš 2-5 giugno 2006, Niš 2007, pp. 331-355. A questo testo si rimanda anche per una bibliografia più specifica sull'argomento. Si segnala, inoltre, la recentissima mostra di Treviri sulla figura di Costantino e il suo successo nei secoli successivi: Konstantin der Grosse: Imperator Caesar Flavius Constantinus, a cura di Alexander Demandt e Josef Engemann, catalogo della mostra, Treviri, 2 giugno-4 novembre 2007, Magonza 2007.

<sup>2</sup> Non essendo disponibile un'edizione critica degli *Actus*, si indica qui la raccolta dell'umanista Bonino Mombrizio, che comprende però della leggenda la versione di IX secolo: *Gesta sancti Sylvestri papae*, in "Sanctuarium seu Vitae Sanctorum", edito a cura di H. Quentin, A. Brunet, Paris 1910, II, pp. 508-531.

<sup>3</sup> *Das Constitutum Constantini*, a cura di H. Fuhrmann, in MGH, Fontes Iuris Germanici antiqui, X, 1968, pp. 73, 91-92; per l'inquadramento storico e la fortuna del documento nei secoli si veda anche G.M. Vian, *La donazione di Costantino*, Bologna 2004.

<sup>4</sup> A. Linder, *The Myth of Constantine the Great in the West : Sources and Hagiographic Commemoration*, in "Studi Medievali", serie III, 16, 1975, n. 1, pp. 43-95.



Fig. 1. Roma, Triclinio Leoniano

Сл. 1. Рим, Триклинијум св. Леона

Le origini di questo recupero possono essere fatti risalire all'epoca carolingia, con la decorazione della cappella di Santa Petronilla<sup>5</sup> presso San Pietro commissionata da papa Stefano II (752-757) e soprattutto con l'edificazione del Triclinio Leoniano<sup>6</sup> presso il Laterano [fig. 01] ad opera di Leone III (785-816) in cui la rappresentazione di Costantino divenne centrale nei manifesti figurativi della propaganda pontificia<sup>7</sup>. Del resto se la *Promissio Romana* di Carlo Magno, promulgata nel 774, ricalcava fedelmente il testo della *Donatio*, e se

<sup>5</sup> J. Hubert, *Le mausolée royal de Saint-Denis et le mausolée impérial de Saint-Pierre de Rome*, in "Bulletin de la Société National des Antiquaires de France", 1961, pp. 24-33; vedi anche la bibliografia indicata in E.H. Kantorowicz, *Constantinus Strator. Marginalien zum Constitutum Constantini*, in "Mullus. Festschrift Theodor Klauser", Münster 1964, pp.188-89, n. 47; Herklotz Ingo, *Gli eredi di Costantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma 2000, pp. 84-85.

<sup>6</sup> P. Skubiszewski, *L'arte europea dal VI al IX secolo*, Torino 1995, pp. 158-160; A. Iacobini, *Il mosaico del Triclinio Lateranense*, in "Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del medioevo romano", catalogo della mostra, Roma 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990, a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, Roma 1989, pp. 189-196.

<sup>7</sup> Per ulteriori considerazioni sull'utilizzo delle manifestazioni artistiche per la promozione dell'ideologia papale si consultino: C. Walter, *Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace*, I parte, in "Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge", XIX, 1969, pp. 155-176; Id., *Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace*, II parte, in "Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge", XXI, 1971, pp. 109-136; Herklotz Ingo, *Gli eredi di Costantino* op. cit..

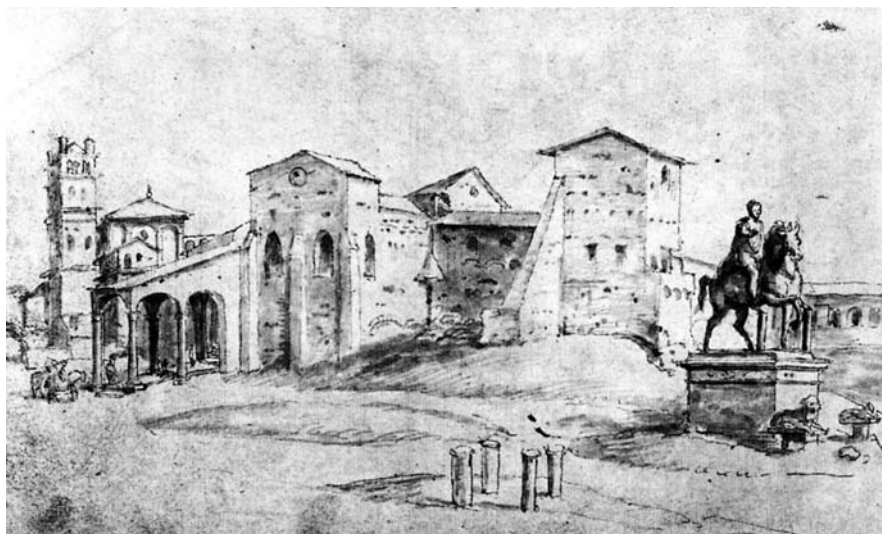


Fig. 2. Marten van Heemskerck, complesso lateranense, Berlino, Kupferstichkabinett

Сл. 2. Мартен ван Хемскерк, комплекс Латерана, Берлин, Градски музеј

papa Adriano I quattro anni dopo definì il sovrano franco “nuovo Costantino”, era ormai ben chiaro quale fosse ormai considerato il modello perfetto di sovrano nei rapporti con la Chiesa di Roma<sup>8</sup>.

A quell'epoca doveva già far mostra di sé “ante palatium domni papae” la statua equestre dell'imperatore Marco Aurelio, le cui più antiche menzioni, dalla seconda metà del X secolo, lo definiscono come *caballus Constantini* [fig. 02], collegandolo peraltro ad episodi attinenti al riconoscimento dell'autorità papale<sup>9</sup>. Nell'ambito di questo revival costantiniano tale errata identificazione non può certo apparire casuale, così come la sua collocazione, seppure non conosciuta precisamente nelle sue fasi più antiche, in prossimità della basilica di fondazione costantiniana. Il rimando all'eredità politica dell'impero romano, cristiano e pagano, era poi completato dall'esposizione di altri reperti antichi bronzei come la Lupa, la tavola bronzea della *Lex regia*, lo Spinario, i frammenti della colossale statua di imperatore identificato con Costantino [fig. 03], oggi tutti ai Musei Capitolini<sup>10</sup>. Una tale densità di simboli così rappresentativi del potere non sfuggì di certo al neo-imperatore Carlo Magno il quale, nello

<sup>8</sup> Si veda la bibliografia indicata in D. Valenti, *L'iconografia di Costantino* op. cit. p. 334, n. 13.

<sup>9</sup> Sulla tradizione medievale che identificava la statua equestre di Marco Aurelio con Costantino si veda C. Frugoni, *L'antichità: dai “Mirabilia” alla propaganda politica*, in “Memoria dell'antico nell'arte italiana: l'uso dei classici”, a cura di S. Settis, I, Torino 1984, pp. 5-72. Ph. Fehl, *The placement of the equestrian statue of Marcus Aurelius in the Middle Ages*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 37, 1974, pp. 362-367.

<sup>10</sup> Herklotz Ingo, *Gli eredi di Costantino* op. cit., p. 57-87; L. Rebaudo, *Le antichità della piazza lateranense fino all'anno 1300*, in “Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo giubileo”, catalogo della mostra, Roma 12 aprile-16 luglio 2000, a cura di M. Righetti Tosti-Croce, Milano 2000, pp. 56-60.



Fig. 3. Bronzi del Laterano, Roma, Musei Capitolini

Сл. 3. Латеранска бронза, Рим, Капитолски музеј

suo intento di *restauratio imperii*, prese a modello la residenza pontificia per il suo palazzo di Aquisgrana. La nuova capitale, forgiata sull'esempio romano, riproponeva in maniera sorprendentemente letterale tali riferimenti tanto che il complesso imperiale tra fine VIII e inizi IX secolo è nominato dalle fonti "Laterano"<sup>11</sup>. Vi ritroviamo in effetti non solo un bronzo antico di un'orsa trasformato in lupa, ma anche una pigna eseguita sull'esempio vaticano<sup>12</sup> [fig. 04]. La statua che però doveva suscitare lo stupore maggiore, sia per la rarità del pezzo, sia per il soggetto, era senz'altro il *caballus Constantini*<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> "Fecit [Karolus] autem ibi et palatium quod nominavit Lateranis; et collectis thesauris suis de regnis singulis, in Aquis adduci praecepit", *Cronicon Moissiacense*, in MGH, *Scriptores*, I, p. 303. Il passo è riportato in C. Frugoni, *L'antichità* op. cit., p. 35, n. 13; Falkenstein interpreta invece la denominazione "Laterano" come riferimento alla sola sacrestia della cattedrale: L. Falkenstein, *Der 'Lateran' der karolingischen Pfalz zu Aachen*, *Kölner historische Abhandlungen*, 13, Colonia 1966.

<sup>12</sup> M. D'Onofrio, *Roma e Aquisgrana*, Roma 1983, pp. 123-164.

<sup>13</sup> Sterminata è la bibliografia relativa alla simbologia della vittoria e del trionfo connessa alle figure del cavallo e del cavaliere, dall'antichità precristiana in poi. Qui si indicano solo alcuni riferimenti: F. de Aviles, *Relieves hispanorromanos con representaciones ecuestres*, in "Archivo Espanol de Arqueologia", 48, 1942, pp. 199-215; A. Borst, *Das Rittertum im Hochmittelalter. Idee und Wirklichkeit*, in "Saeculum", 10, 1959, pp. 213-231; J. Bumke, *Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhunderts*, Heidelberg 1964; P. Vigneron, *Le cheval dans l'antiquité greco-romaine*, Nancy 1968; H.W. Janson, *The Equestrian Monu-*

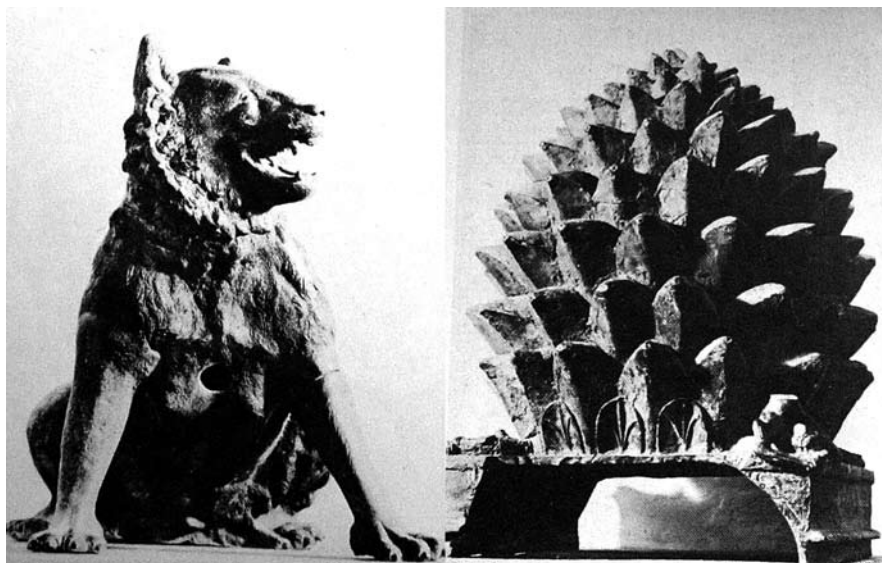


Fig. 4. Lupa e pigna di bronzo, Aquisgrana, Cattedrale

Сл. 4. Бронзана вучица и шишарка, Ахен, Катедра

Del resto, ancora nel XII o XIII secolo, Maestro Gregorio nella sua *Narracio de mirabilibus urbis Rome* ammirava le dimensioni della statua bronzea (“*equus videlicet immensus et sessor eius*”), oltre alla tecnica di realizzazione e alla collocazione isolata nella piazza del Laterano<sup>14</sup>.

La possibilità per l'imperatore di procurarsi un esemplare all'altezza di quello laterano fu data dal trasporto ad Aquisgrana della statua equestre raffigurante Teodorico con lancia e scudo proveniente da Ravenna<sup>15</sup>. L'ex-città

---

*ment from Cangrande della Scala to Peter the Great*, in “Sixteen Studies”, H.N. Abrams, New York 1973, pp. 159-68; F. Rebecchi, *Immagini di 'equites' romani su sarcofagi pagani di produzione ravennate*, in “Felix Ravenna”, IV serie, fasc. VII-VIII (CVII-CVIII), 1974, pp. 41-87; A. Borst, *Das Rittertum im Mittelalter*, Darmstadt 1976; Z. Gočeva, *Les traits caractéristiques de l'iconographie du cavalier thrace*, in “Iconographie classique et identités régionales”, Bulletin de Correspondance Hellenique, Supplement XIV, 1986, pp. 237-243; A. Hyland, *The Horse in the Ancient World*, 1990; F. Pomarici, s.v. *Cavaliere*, in “Enciclopedia dell'Arte Medievale”, IV, Roma 1993, pp. 569-580.

<sup>14</sup> L'ammirazione per il gruppo bronzeo appare infatti di lunga durata. Maestro Gregorio, probabilmente un chierico inglese a noi altrimenti ignoto ne fa menzione in un suo resoconto di viaggio nella città di Roma. L'edizione del testo è in *Narracio de mirabilibus urbis Rome*, pubblicato a cura di R.B.C. Huygens, Leida 1970; uno studio del testo è in G. MC N. Rushfort, *Magister Gregorius, 'De Mirabilibus Urbis Romae'; a New Description of Rome in the Twelfth Century*, in “The Journal of Roman Studies”, IX, 1919, pp. 14-58. Si veda anche, a proposito del successo iconografico della statua: L. de Lachenal, *Il gruppo equestre di Marco Aurelio e il Laterano. Ricerche per una storia della fortuna del monumento dall'età medievale sino al 1538. Parte I*, in “Bollettino d'Arte”, 61, 1990, pp. 1-52; ead., *Il gruppo equestre di Marco Aurelio e il Laterano. Ricerche per una storia della fortuna del monumento dall'età medievale sino al 1538. Parte II*, in “Bollettino d'Arte”, 62-63, 1990, pp. 1-56.

<sup>15</sup> H. Hoffmann, *Die Aachener Theodorichstatue*, in “Das Erste Jahrtau-





Fig. 5. Statuette bronzee di Marco Aurelio (Roma, Musei Capitolini) e Carlo Magno (Parigi, Museo del Louvre)

Сл. 5. Бронзане статуе Марка Аурелија (Рим, Капитолски музеј) и Карла Великог (Париз, Лувр)

esarcale, d'altronde, costitui, assieme a Roma, l'altro polo paradigmatico nella definizione estetico-simbolica del rinnovato ed enfatico modello imperiale. Sempre da Ravenna, infatti, furono tratti i marmi e le tessere musive destinati alla costruzione del nuovo *Palatium* di Carlo Magno<sup>16</sup>. La spoliazione degli edifici ravennati e il trasporto dei materiali preziosi in Germania furono autorizzati espressamente attorno al 787 da papa Adriano I, che potrebbe essere stato anche il responsabile della collocazione delle statue bronzee presso il Laterano<sup>17</sup>. La chiesa di San Vitale, rappresentò, inoltre, il riferimento architettonico più diretto per la Cappella Palatina<sup>18</sup>.

Alla luce di queste considerazioni appare maggiormente comprensibile il carattere imitativo della statuetta del presunto Carlo Magno, conservata al

---

send", a cura di U.B. Elbern, Düsseldorf 1962, vol. I, pp. 318-35.

<sup>16</sup> Sul valore ideologico dell'impiego di materiale di spoglio dall'età tardo antica a quella carolingia: B. Brenk, *Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology*, in "Dumbarton Oaks Papers", Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday, 41, 1987, pp. 103-109.

<sup>17</sup> MGH, *Epistolae*, III, p. 614; Herklotz Ingo, *Gli eredi di Costantino* op. cit., p. 77.

<sup>18</sup> M. D'Onofrio, *Roma* op. cit. p.129. Sul valore della ripresa di modelli paleocristiani nell'architettura carolingia si veda R. Krautheimer, *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, in "Art Bulletin", XXIV, 1942, pp. 1-38.

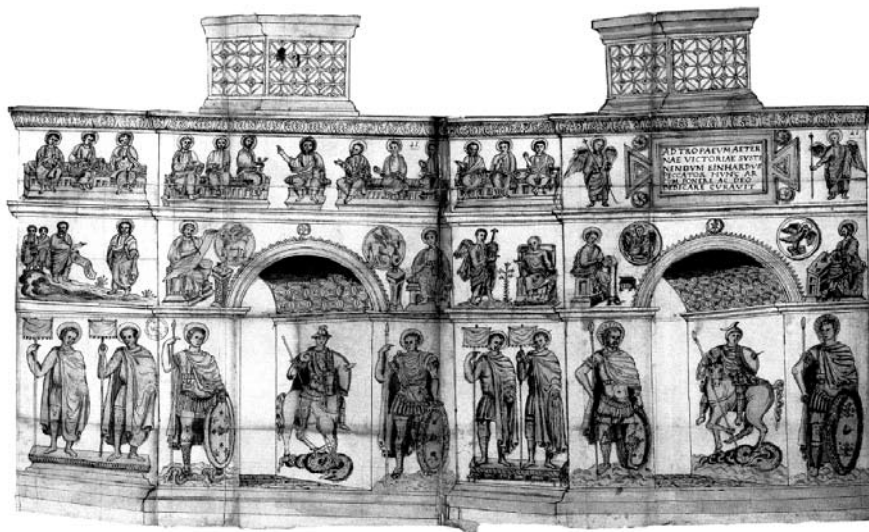


Fig. 6. Reliquiario di Eginardo, disegno, Parigi, Bibliothèque Nationale

Сл. 6. Егинардов ђивот, цртеж, Париз, Национална библиотека

Louvre, fedele riproduzione in scala del Marco Aurelio<sup>19</sup>. Essa infatti ne ripropone la posa del cavallo al passo, con la zampa anteriore sollevata e privo di staffe, e il sovrano vestito di un semplice mantello, con la mano sinistra abbassata e dallo sguardo severo e frontale [fig. 05]. L'unica sostanziale differenza è data dall'assenza, nell'esemplare carolingio, del gesto dell'*adlocutio*, sostituito probabilmente da una spada o una lancia perduta, secondo l'altro modello, quello fornito dal Teodorico trasportato ad Aquisgrana.

Ulteriori fonti iconografiche all'epoca poterono certamente essere anche altre statue equestri non sopravvissute, ma di cui restano varie attestazioni nelle fonti. Tra queste va menzionato il "Reggisole" di Pavia, anch'esso, secondo la tradizione, proveniente da Ravenna e raffigurato nell'atto dell'*adlocutio* come il Marco Aurelio e la statua di Giustiniano a Costantinopoli<sup>20</sup>.

L'associazione diretta dei due imperatori si manifestava probabilmente nel perduto reliquiario di Eginardo, di epoca carolingia [fig. 06]. Qui, oltre alla ripresa di un modello architettonico chiaramente derivato da quello degli archi trionfali romani, erano affrontati ai lati del fornice due personaggi a cavallo che sono stati interpretati come Costantino e Carlo Magno nell'atto di travolgere il demonio, rappresentato nelle forme di un mostro serpentiforme, come nella scena della *calcatio* raffigurata nel vestibolo del palazzo imperiale di Costantinopoli,

<sup>19</sup> D. Gaborit-Chopin, *La statuette équestre de Charlemagne*, Collection Solo, n. 13, Paris 1999.

<sup>20</sup> L.H. Heydenreich, *Marc-Aurel und Regisole*, in "Festschrift für Erich Meyer", Hamburg 1959, pp. 146-159; G. Bovini, *Il "Regisole": Un Monumento Equestre Ravennate Trasportato a Pavia nell'alto Medio Evo*, Bologna 1963; P. Piccinini, *La regalità sacra da Bisanzio all'Occidente ostrogoto*, Studi Bizantini e Slavi, 11, Bologna 1991, pp. 125-135; C. Frugoni, *L'antichità* op. cit., pp. 46-50.

secondo quanto riportato da Eusebio. In questo caso, al contrario del mosaico del Triclinio Leoniano, il ruolo di difensore della Verità cristiana svolto dai due imperatori non è mediato dall'autorità del pontefice. Attraverso un linguaggio ricco di riferimenti militari viene quindi codificata un'iconografia alternativa in cui il modello costantiniano si avvale di una componente eroica e trionfale, svincolata dal peso della tradizione silvestrina<sup>21</sup>. Credo, se l'identificazione di De Montesquiou-Fezensac è corretta, che tale oggetto possa rappresentare il sintomo di una consapevolezza nuova da parte della controparte imperiale rispetto alle pretese papali e il tentativo di appropriazione, in chiave opposta, di un modello, quello costantiniano, percepito in maniera positiva anche dai sovrani<sup>22</sup>.

Non è un caso, dunque, se a Carlo Magno spettò un destino non dissimile da quello del primo imperatore cristiano, essendo stato definito, quand'era ancora in vita "rex et sacerdos", "episcopus episcoporum", "rector et decus Ecclesiae"<sup>23</sup>. Tra IX e X secolo infatti il sovrano franco, in piena fase di fermentazione epica, si trasformò in "eroe cristiano, la forza messa al servizio della religione, il difensore della cristianità"<sup>24</sup> e assunse il ruolo di protagonista nella letteratura epica e nella tradizione religiosa. La Chiesa stessa ebbe un ruolo fondamentale nella creazione di un Carlo leggendario, associandolo alla figura di Davide, vincitore su Golia, il gigante orgoglioso identificato col pericolo islamico<sup>25</sup>. Nello stesso periodo si diffuse anche la leggenda di un viaggio di Carlo Magno in Terra Santa, a prova di un legame indissolubile tra l'imperatore e la missione cristiana contro gli infedeli<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> B. de Montesquiou-Fezensac, *L'arc de triomphe d'Einhardus*, in "Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge", III, 1948, pp. 79-103; Y. Christe, *La Colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'arc d'Eginard et le portail de Ripoll*, in "Cahiers Archéologiques", XXI, 1971, pp. 31-43.

<sup>22</sup> Per gli ideali imperiali in età carolingia: R. Folz, *L'idée d'empire en Occident du Ve au XIVe siècle*, Paris 1953, in particolare modo i capitoli II e III: "L'idée impériale au temps de Charlemagne et la Renaissance de l'empire en Occident" e "Vicissitudes de l'idée impériale au IXe siècle", pp. 25-46; inoltre E. Günter Grimmer, *Novus Constantinus*, in "Aachener Kunstblätter", 22, 1961, pp. 7-20.

<sup>23</sup> R. Folz, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'empire germanique médiéval*, Paris 1950, pp. 94-95. In Germania tra IX e X secolo Carlo appare nelle vite dei santi come il protettore degli eroi. Molte chiese e monasteri lo riconoscevano come benefattore. R. Folz, *Le souvenir* op. cit., p. 16. Si veda anche Id., *Études sur le culte liturgique de Charlemagne dans les églises de l'Empire*, Paris 1951.

<sup>24</sup> G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris 1905, pp. 447-448.

<sup>25</sup> G. Paris, *Histoire* op. cit., p. 34.

<sup>26</sup> All'anno 968 risale una cronaca scritta da un monaco di nome Benedetto del monastero di S. Andrea al Monte Soratte: con la benedizione del papa Carlo sarebbe partito per la Palestina dove ottenne il libero accesso ai luoghi sacri. Vedi J. Coulet, *Études sur l'ancien poème français du voyage de Charlemagne en Orient*, Montpellier 1907, pp. 110-111. Una seconda versione è trasmessa dalla *Descriptio* o *Iter Hiersolimitanum* scritta a Saint-Denis attorno al 1080 in cui si lega la presenza, e quindi l'autenticità, delle reliquie dell'abbazia con il ritorno di Carlo dal pellegrinaggio. L'unico componimento che resta di questo viaggio è il *Pèlerinage de Charlemagne*. Vedi R. Folz, *Le souvenir* op. cit., pp. 134-142.



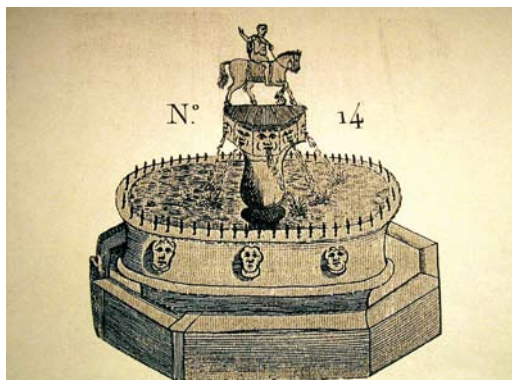


Fig. 7. Fontaine de Constantin di Limoges

Сл. 7. Константинова фонтана у Лиможу

L'associazione tra bronzo equestre e imperatore Costantino risultò particolarmente fortunata se ancora nel XIV secolo una fontana di Limoges era denominata "fontaine de Constantine" per la presenza sulla sommità di una statuette con l'effigie di un personaggio ritratto nell'atto dell'*adlocutio*, in una posa molto simile a quella del Marco Aurelio [fig. 07]. Il complesso ci è noto grazie ad un disegno del XVIII secolo ed è probabile che rappresentasse un reperto antico di spoglio, ma non neces-

sariamente una copia del Marco Aurelio<sup>27</sup>. La cronaca latina di san Marziale del 1370 circa cerca di giustificare la presenza del bronzo con una leggenda che collegava la realizzazione della statua in occasione della celebrazione della vittoria di Costantino sul gallo Avaliano avvenuta in Aquitania dopo la sconfitta di Licinio. Il cavallo avrebbe ucciso il nemico calpestandone con uno zoccolo la testa, rappresentata infatti sotto la zampa anteriore destra dell'animale<sup>28</sup>.

In molte chiese di XI e XII secolo nella Francia sud-occidentale e nella Spagna settentrionale compare, parallelamente, scolpito sulle facciate o all'interno, un personaggio a cavallo di difficile identificazione, oggetto di numerosi studi a partire già dalla fine dell'Ottocento<sup>29</sup>. Le caratteristiche più

<sup>27</sup> Ph. Gabet, *L'image équestre dans le Nord de la France au moyen âge*, in "Cahiers de civilisation médiévale", XXXI, 1988, pp. 347-360. Vedi anche C. Frugoni, *L'antichità op. cit.* pp. 37-38.

<sup>28</sup> H. Hoffmann, *Die Aachener op. cit.*, p. 332.

<sup>29</sup> Si riporta qui di seguito la bibliografia essenziale: F. Arbellot, *Statues équestres de Constantin placées dans les églises de l'ouest de la France*, in "Mémoires de la société des antiquaires de l'ouest", VI, 1884, pp. 189-192; H. Leclercq, s.v. *Cavaliers au portails des églises*, in "Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie", II, 2, Paris 1910, coll. 2699-2700; P. Gendronneau, *Un Cavalier Constantin à Saint-Trophime d'Arles*, estratto da "La Nouvelle Revue du Midi", 1925; F. Eygun, *Un thème iconographique commun aux églises romanes de Parthenay et aux sceaux de ses seigneurs*, in "Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques", 1927, pp. 387-390; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Londra 1939, ma ripubblicato a Parigi nel 1996, edizione a cui si fa riferimento, pp. 207-216; M. Aubert, M. Beaulieu, *Description raisonnée des Sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes*, I, Paris 1950, pp. 81-83, n. 101; R. Crozet, *Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes*, in "Cahiers de civilisation médiévale", I, 1958, pp. 27-36; Ch. Daras, *Réflexions sur les statues équestres représentant Constantin en Aquitaine*, in "Bulletin des Antiquaires de l'Ouest", 9, 1967-68, pp. 151-157; R. Crozet, *Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne*, in "Principe de Viana", 32, 1971, pp. 125-43; H. Le Roux, *Figures équestres et personnages du nom de Constantin aux XI et XII siècles*, "Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers", XII, 1974, pp. 379-394; L. Seidel, *Constantine 'and' Charlemagne*, in "Gesta", XV, 1-2, 1976, pp. 237-239; H. Le



Fig. 8. Chateaufort-sur-Charente,  
Saint-Pierre, facciata

Сл. 8. Шатонф-сир-Шарант,  
Црква св. Петра, фасада



Fig. 9. Parthenay-le-Vieux,  
Saint-Pierre, facciata

Сл. 9. Партен-ле-вије,  
Црква св. Петра, фасада

frequenti che si riscontrano in buona parte delle testimonianze pervenute: sono le seguenti: il cavallo, procedendo da sinistra a destra, solleva una delle zampe anteriori, mentre calpesta una figura umana; il cavaliere, con il mantello svolazzante, ora alza il braccio destro a sorreggere un falcone o un oggetto non sempre riconoscibile, ora tiene con la sinistra una spada. A volte il gruppo è associato ad una figura femminile stante, aristocratica, collocata davanti al cavaliere. Si tratta, secondo il censimento di Le Roux, di 62 esemplari di cui 40 in Aquitania e solo 9 in Spagna<sup>30</sup>. La quasi totalità è composta da sculture in bassorilievo, ora su facciate o portali delle chiese [figg. 08-15], ora su capitelli [figg. 16-17]. Tra questi si distinguono un affresco nel battistero paleocristiano di Saint-Jean di Poitiers e un mosaico pavimentale a Riez.

Il primo appartiene alla fase decorativa databile al secolo XI e risulta oggi quasi del tutto illeggibile. Al di sotto dell'Ascensione di Cristo e degli Apostoli, erano raffigurati quattro cavalieri coronati, di cui uno solo si conserva in un discreto stato di conservazione e che Charles-Joseph Lamaire ha riprodotto in una serie di acquarelli nel 1892 [fig. 18]. Una scritta identifica uno di essi come Costantino<sup>31</sup>.

Roux, *Les énigmatiques cavaliers romans, saint Jacques ou Constantin?*, in "Les Dossiers de l'Archéologie", 20, 1977, pp. 75-85; L. Seidel, *Songs of Glory. The Romanesque Façades of Aquitaine*, Chicago-London 1981, pp. 59-69; e più recentemente C. Andrault-Schmitt, *Le 'cavalier Constantin', une image polysémique de Rome dans l'Aquitaine du XIIe siècle*, in "Méditerranées", 28, 2001, pp. 129-153.

<sup>30</sup> H. Le Roux, *Figures équestres* op. cit., pp. 380-381.

<sup>31</sup> J. Mayer, *Peinture murales: cavalier et tête de cheval*, in "La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)", catalogue de l'exposition, Paris, musée du Louvre, 10 mars-6 juin 2005, Paris 2005, pp. 282-283, n. 217. L'acquerello esposto nella mostra raffigura il cavaliere meglio conservato, non quello indicato dalla scritta come Costantino. Ad ogni modo da un punto di vista iconografico essi mostravano caratteristiche molto simili

Molto più esplicito è il riferimento contenuto nel mosaico della chiesa di Saint-Alban a Riez, distrutta nel 1596, di cui però alcune fonti descrivono l'iconografia: una serie di medaglioni con motivi zoomorfi e, tra questi, il trionfo di Costantino a cavallo che calpestava il nemico, accompagnato da un distico leonino: *Rex Constantinus leprosus virque benignus / Est factus sanus sacro baptis-mate tactus*<sup>32</sup>. E' plausibile ipotizzare che coerentemente con i versi riportati fosse raffigurata anche la scena del battesimo ad opera di papa Silvestro, forse con un richiamo diretto ai prototipi romani<sup>33</sup>. La collocazione del mosaico presso il fonte battesimale ne chiarisce tutta la valenza politica: la vittoria dell'imperatore è inscindibilmente legata all'affermazione della fede cristiana. In relazione con questa chiave di lettura il Lavagne ha ritenuto di datare il mosaico agli anni 1178-1179 in concomitanza con l'incoronazione di Federico Barbarossa ad Arles, dove nel 314 Costantino aveva riunito il primo concilio in Occidente. Già nel 1160, al momento della convocazione dei vescovi per il Concilio di Pavia, si era proclamato nuovo Costantino, oltre a sottolineare la continuità anche con altri imperatori quali Teodosio, Giustiniano e i più recenti Carlo Magno e Ottone. In questo caso la figura di Costantino fu addirittura utilizzata da Federico I nella polem-



Fig. 10. Civray, Saint-Nicolas, facciata

Сл. 10. Сивре, Црква св. Николе, фасада



Fig. 11. Benet, Sainte-Eulalie, facciata

Сл. 11. Бене, Црква св. Еулалије, фасада

tra loro. Lo schedatore ipotizza che poteva trattarsi della rappresentazione degli imperatori cristiani di Bisanzio: Costantino, Costante, Teodosio e Valentiniano.

<sup>32</sup> H. Lavagne, *Triomphe et baptême de Constantin. Recherche iconographique à propos d'une mosaïque médiévale de Riez*, in "Journal des Savants", juillet-septembre 1977, pp. 164-190. Il mosaico perduto è segnalato anche in G. Lafaye, *Inventaire des mosaïques de la Gaule. Narbonnaise et Aquitaine*, I, Paris 1909, n. 13. Lavagne, attraverso le fonti che ricordano il mosaico, riesce a far luce sulla complessa vicenda della storia del manufatto e sulla relativa iconografia.

<sup>33</sup> Si rimanda a D. Valenti, *L'iconografia di Costantino* op. cit., pp. 331-355.





Fig. 12. Airvault, Saint-Pierre, facciata  
Сл. 12. Ервуел, Црква св. Петра, фасада



Fig. 14. Torigni-sur-Vire, Notre-Dame-du-Grand-Vivier, facciata  
Сл. 14. Торињи-сир-Вир, Црква “Notre-Dame-du-Grand-Vivier”, фасада



Fig. 13. Armentia (Alava), Saint-Andrés  
Сл. 13. Арментија (Алава), Црква св. Андрије

ica contro il pontefice Alessandro III (1159-1181), così come nello stesso programma politico rientrò la canonizzazione di Carlo Magno ad opera dell'antipapa Pasquale III (1164-1168), celebrata in presenza e per volere del Barbarossa nel 1165<sup>34</sup>.

Altra circostanza in cui si fa riferimento a “Constantino de Roma” è un documento del 1148 in cui un donatore della chiesa dell'Abbaye-aux-Dame di Saintes chiede di essere seppellito nei pressi della statua

oggi perduta, ma, come di consuetudine in molte chiese tra il Poitou-Charente e l'Aquitania, posta probabilmente in una delle arcate della facciata.

La mancanza di altri riferimenti diretti al nome dell'imperatore ha determinato la profusione di teorie volte alla decifrazione di questo soggetto enigmatico che non si è sempre voluto accomunare ai tre esempi sopraccitati e purtroppo perduti. Credo che giustamente parte delle sculture spagnole vada scorporato dal gruppo francese in quanto esse potrebbero effettivamente dipend-

<sup>34</sup> La canonizzazione avvenne il 29 dicembre, giorno in cui si festeggiava S. Davide in molte chiese tedesche. La cerimonia consistette nella traslazione del corpo dell'imperatore e nella proclamazione della festa di Carlo Magno. In questo modo Federico voleva porre il culto di Carlo Magno al proprio servizio. Tale rito fu invalidato dal legittimo papa Alessandro III. R. Folz, *Le souvenir* op. cit., pp. 203-213.



Fig. 15. Melle, St.-Hilaire, facciata  
Сл. 15. Меле, Црква св. Иларија, фасада



Fig. 16. Autun, Saint-Lazare, capitello  
Сл. 16. Утан, Свети Лазар, капител



Fig. 17. Arles, Saint-Trophime, capitello del chiostro  
Сл. 17. Арл, Свети Трофим, капител засвојеног ходника  
ere dal prototipo di Santiago di Compostela in cui il cavaliere è indicato con il nome dell'apostolo nel ruolo di Matamoros<sup>35</sup> [figg. 19-20]. Secondo la leggenda a Clavijo nell'834 san Giacomo sarebbe apparso su un destriero bianco in difesa dei cristiani contro i musulmani. Bisogna in effetti rilevare come il modello sia sostanzialmente diverso:



Fig. 18. C.-J. Lemaire, acquerello di un cavaliere del Battistero di Poitiers

Сл. 18. Ламер, акварел витеза из Крстионице у Поатјеу

<sup>35</sup> È di alcuni studiosi spagnoli l'ipotesi dell'identificazione con l'apostolo di tutte le sculture rappresentanti il cavaliere, sia in Francia che in Spagna: A. de Apraiz, *La representación de el caballero en las iglesias de los caminos de Santiago*, in "Archivio español de arte", 14, 1941, pp. 384-396; M.R. Maldonado, *El 'caballero victorioso' en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos*, in "Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología", XLV, 1979, pp. 271-283.



Fig. 19. San Giacomo Matamoros,  
Santiago di Compostela, Cattedrale

Сл. 19. Св. Јаков Матаморос,  
Сантјаго де Компостела



Fig. 20. San Giacomo Matamoros,  
Tudela (Navarra)

Сл. 20. Св. Јаков Матаморос,  
Тудела (Навара)

in Spagna il cavaliere veste un'armatura, maneggia una lancia o una spada ed è tanto impegnato nell'azione bellica, quanto le sculture francesi mostrano in genere una compostezza regale. Ritengo inoltre che la disposizione di molte di queste chiese lungo i percorsi di pellegrinaggio verso Compostela non basti a giustificare tale identificazione, soprattutto se rapportata all'esiguità di titolazioni all'apostolo delle chiese a nord dei Pirenei.

A confortare l'ipotesi costantiniana, formulata già da Emile Mâle nel 1922<sup>36</sup>, possono essere considerate le suggestioni letterarie fornite dalle *Cronache* dello Pseudo-Turpino in cui si narrano in maniera favolosa e irriverente le gesta di Carlo Magno ai tempi della guerra in Spagna contro i musulmani, dando particolare enfasi alle battaglie di Agen e Saintes<sup>37</sup>. Tra i vari personaggi si menziona un *Constantinus prefectus romanus* o *Constantinus rex romanus* che avrebbe preso parte alla battaglia di Roncisvalle. Appare evidente l'allusione, secondo la Seidel volontaria e scherzosa, ad una propaganda politica che vedeva in Carlo Magno il nuovo Costantino<sup>38</sup>. Di fatto il ricordo di un Costantino *romanus* ben si accoppia con il *Constantinus de Roma* ricordato dal documento di Saintes, luogo, tra l'altro, di una delle epiche battaglie narrate dalla Cronaca stessa. Possiamo in un certo qual modo sostenere che il binomio Carlo-Costantino, già ritrovato in epoca carolingia, ad esempio sul reliquiario di Eginardo, fosse ancora particolarmente sentito a nord e a sud dei Pirenei dove la guerra contro gli infedeli a difesa della Cristianità si tingeva ancora di scottante attualità. Se Le Roux rileva, a cavallo di XI e XII secolo, una notevole

<sup>36</sup> E. Mâle, *L'Art Religieux du XIIe siècle en France*, Paris 1922, p. 247.

<sup>37</sup> H.M. Smyser, *The Pseudo-Turpin*, Medieval Academy of America Publication, 30, Cambridge Mass. 1937; C. Hohler, *A Note on Jacobus*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 35, 1972, pp. 31-80. La leggenda ebbe grande diffusione tra XII e XIII secolo anche in Germania. R. Folz, *Le souvenir* op. cit., pp. 223-227. Gli elementi di novità di questa versione, oltre all'enfasi della guerra in Spagna, sono la giovinezza trascorsa a Toledo dal futuro imperatore e la nuova immagine della sua persona: Carlo è diventato un gigante di forza sovraumana.

<sup>38</sup> L. Seidel, *Constantine* op. cit., pp. 237-239.





Fig. 21. Costantino e Sansone, Parthenay-le-Vieux, Saint-Pierre, facciata

Сл. 21. Константин и Самсон, Партене-ле-вије, Црква св. Петра, фасада

diffusione del nome “Costantino” tra Poitou e Aquitania rispetto al resto della Francia, questo si può spiegare con il culto della memoria del primo imperatore cristiano, il quale fu posto a protezione delle chiese in tale regione<sup>39</sup>.

Gli episodi narrati dalla già citata cronaca di san Marziale e che si riferiscono all’arrivo in Aquitania di Costantino, potrebbero affondare le loro radici in tradizioni più antiche che spiegherebbero la diffusione del culto costantiniano.

L’accostamento, inoltre, di episodi relativi a Sansone o a Davide con la figura del cavaliere, come accade a Parthenay o a Oloron-Sainte-Marie, sottolinea il valore di *exemplum morale* che anche quest’ultimo riveste [fig. 21]. L’emulazione del modello davidico fu nel medioevo di frequente un *Leitmotiv* nei programmi di celebrazione dei sovrani, come avveniva già presso la corte di Carlo Magno<sup>40</sup>.

Da un punto di vista iconografico questa serie di cavalieri romanici è stata messa in relazione, da chi sostiene l’identificazione con l’imperatore Costantino, con il ricordo del Marco Aurelio da parte dei pellegrini giunti a Roma. Credo che la questione vada considerata tenendo conto di diversi fattori, oltre al modello prestigioso del Laterano che, come ci attesta nello stesso periodo maestro Gregorio, doveva suscitare incontestabile ammirazione. Eppure tale raffronto non può essere esaustivo poiché sono evidenti varianti che discostano notevolmente le sculture francesi dal bronzo imperiale. Daras ha messo giustamente in evidenza la plausibile fascinazione esercitata dai reperti *in loco* di epoca romana sugli scultori medievali [fig. 22], compatibile, peraltro, con gli accentuati riferimenti all’architettura antica delle chiese romaniche del sud-ovest della Francia<sup>41</sup>. Non è da escludere che anche altre tipologie di oggetti possano aver fissato i caratteri di un’iconografia che tutto sommato si presenta abbastanza

<sup>39</sup> H. Le Roux, *Les énigmatiques cavaliers* op. cit., p. 80.

<sup>40</sup> Sull’utilizzo di riferimenti alle storie di Davide nella simbologia del potere si confronti l’analisi presente in M.R. Maldonado, *Un nuevo ejemplo de ‘caballero victorioso’ en relacion con el ciclo davidico*, in “Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología”, XLIX, 1983, pp. 457-460.

<sup>41</sup> Ch. Daras, *Réflexions* op. cit., pp. 151-157; ma anche L. Seidel, *Songs of Glory*, op. cit., pp. 17-34. Riflessioni su possibili alternative fonti iconografiche anche in F. Eygun, *Un thème iconographique* op. cit., pp. 387-390.



Fig. 22. Rilievo romano, Saintes, museo  
Сл. 22. Римски рељеф, Сент, музеј



Fig. 23. Monete di Costantino, Parigi,  
Bibliothèque National, Cabinet Monnaies,  
médailles et antiques

Сл. 23. Константинови новчићи, Париз,  
Национална библиотека, Одељење за монете,  
медаље и старине



Fig. 24. Tessuto bizantino di Bamberg  
(disegno da A. Grabar, *L'empereur dans  
l'art byzantin*, Londra 1971)

Сл. 24. Византијска тканина из  
Бамберга (цртеж А. Грабара, “*L’empe-  
reur dans l’art byzantin*“, Лондон 1971.)

costante: tra queste non escluderei, ad esempio, l’apporto di oggetti più facilmente trasportabili e collezionabili come alcune monete costantiniane che ripropongono il tema dell’*adventus*<sup>42</sup> e della *calcatio*<sup>43</sup> di due prigionieri [fig. 23]. Il soggetto dell’imperatore a cavallo con il mantello svolazzante trova particolare riscontro, in un arco cronologico piuttosto ampio, nella celebrazione trionfale dei sovrani bizantini, abbinato al tema della *calcatio* o dell’offerta da parte dei vinti o piuttosto accompagnato dalla Vittoria<sup>44</sup>. Tra i vari esempi possibili appaiono particolarmente significativi due manufatti databili attorno al secolo XI, importati in Occidente. Un tessuto conservato presso la cattedrale di Bamberg, con l’imperatore che riceve le corone da due figure femminili<sup>45</sup> [fig. 24], e il cofanetto di Troyes<sup>46</sup>. Su quest’ultimo la figura reiterata del sovrano è accostata alla città conquistata da cui fuoriesce una personificazione femminile che, con la corona in mano, ne riconosce la vittoria [fig. 25]. Credo che la suggestione offerta da oggetti lussuosi di questo tipo possa aver contribuito al consolidamento dell’iconografia del sovrano a cavallo,

<sup>42</sup> Parigi, Bibliothèque National, Monnaies, médailles et antiques, RC-B-05899, anno 313.

<sup>43</sup> Parigi, Bibliothèque National, Monnaies, médailles et antiques, RC-A-11467, anno 327.

<sup>44</sup> A. Grabar, *L’empereur dans l’art byzantin*, London 1971, pp. 45-54.

<sup>45</sup> A. Grabar, *L’empereur op. cit.*, pl. VII, 1.

<sup>46</sup> A. Grabar, *L’empereur op. cit.*, pl. X, 1-2.



Fig. 25. Cofanetto, Troyes, Tesoro della Cattedrale

Сл. 25. Ковчежић, Троа, ризница Катедрале

già presente sui reperti antichi, ma legittimata dalla forte tradizione antiquaria dell'Oriente.

In un simile contesto iconografico può rientrare anche la presenza del personaggio femminile a fianco di Costantino. Più che di Elena<sup>47</sup>, mi pare possa trattarsi di una personificazione, forse l'Ecclesia trionfante grazie alla sconfitta dell'infedele travolto dall'imperatore<sup>48</sup>. È indubbio, però, che altre componenti potrebbero aver influito sugli aspetti complessi di questi gruppi scultorei. Mi riferisco alle suggestioni cavalleresche che in alcuni casi hanno abbigliato queste personificazioni come dame aristocratiche, secondo modalità narrative più proprie di una letteratura profana che di una simbologia cerimoniale di stampo bizantino [fig. 26]. Che in taluni casi il cavaliere sia rappresentato con un falcone appoggiato sul braccio rafforza questa commistione di elementi desunti dalla tradizione celebrativa e altri rappresentativi di un'élite nobile che andava via via individuando in certe pratiche, quali la caccia con il falco, un tratto distintivo della propria identità. In un'epoca in cui la cavalleria trovava la propria legittimazione nelle esortazioni alla guerre sante, grazie alla nuova investitura pontificia che li fregiava del titolo di *miles Sancti Petri*, essa divenne sempre più espressione di quelle aristocrazie che furono protagoniste nel processo di parcellizzazione



Fig. 26. Matha (Charente-Maritime), Saint-Herier

Сл. 26. Мата (Приморски Шарант), Црква "Saint-Herier"

<sup>47</sup> A. Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture on the Pilgrimage Roads*, Boston 1923, p. 187. Lo studioso collegò l'origine iconografica dei due personaggi ad un mosaico scomparso del Santo Sepolcro a Gerusalemme.

<sup>48</sup> Come già indicato in E. Mâle, *L'Art Religieux* op. cit.





Fig. 27. Medaglia del duca di Berry, Parigi, Bibliothèque National, Cabinet Monnaies, médailles et antiques

Сл. 27. Медалјон војводе од Берија, Париз, Национална библиотека, Одељење за монете, медаље и старине

del potere a scala locale<sup>49</sup>. Nei territori in esame la nobiltà ebbe, forse più che altrove, un'autonomia e una capacità di committenza tali da far rispecchiare, anche negli edifici sacri, quei valori di lotta per la fede che trovarono la loro concretizzazione nella *Reconquista* e nelle Crociate in Oriente<sup>50</sup>. In fondo proprio nella vicina Clermont-Ferrand nel 1095 papa Urbano II (1088-1099) pronunciò il discorso di esortazione alla lotta per la riconquista della Terra Santa, citando come esempio le operazioni belliche di Carlo Magno in Spagna<sup>51</sup>.

Seppure sia impossibile stabilire un'univoca chiave di lettura per tutti i cavalieri romanici, la forza morale di eventi tratti da una storia lontana, ma capace di confrontarsi con gli eventi contemporanei, può segnare i tratti comuni. Costantino, san Giacomo Matamoros,

Carlo Magno, Sansone, Davide, san Giorgio, san Martino divengono, seppur a titolo diverso, campioni dei nuovi ideali cavallereschi in cui la forza e il coraggio militari si sommano al sacrificio per il trionfo della cristianità.

La prova della lungimirante validità dell'immagine di un Costantino che si fa modello dei più alti valori di un'aristocrazia che amalgama in sé l'impegno della fede, le virtù militari e un'*antiquitas* nobilitante è facilmente riassumibile in una medaglia che il duca di Berry fece realizzare attorno al 1400 sulla quale, ancora una volta, Costantino, eroe senza tempo, è raffigurato su un destriero<sup>52</sup> [fig. 27].

<sup>49</sup> J. Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris 1998, pp. 179-234.

<sup>50</sup> Un capitello di provenienza gerosolimitana raffigurante un cavaliere analogo agli esempi francesi è stato infatti interpretato da Deschamps come la rappresentazione del crociato vincitore sull'infedele islamico. Vedi P. Deschamps, *Un chapiteau roman provenant de Terre-Sainte*, in "Bulletin des Musées de France", I, 1929, p. 244. L. Seidel, *Holy Warriors: The Romanesque Rider and the Fight Against Islam*, in "The Holy War", a cura di Th.P. Murphy, Columbus 1976, pp. 33-77.

<sup>51</sup> R. Folz, *Le souvenir* op. cit., 105; B. Sholod, *Spain: The Cultural Legacy of Roncesvalles*, Ginevra 1966; Id., *Charlemagne. Symbolic Link between the Eighth and Eleventh-Century Crusades*, in "Studies in Honor of M.J. Bernadete", New York 1965, pp. 91-109.

<sup>52</sup> Parigi, Bibliothèque National, Monnaies, médailles et antiques, RC-B-18281, Saumon Michelet, circa 1400.



Девис Валенти

## КОНСТАНТИН НА КОЊУ: ТВРДОКОРНОСТ ИКОНОГРАФИЈЕ У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

Иконографија Константина као витеза коришћена је у средњем веку као модел идеалног императора и заштитника вере. Ова иконографија делом потиче из погрешне идентификације бронзане статуе Марка Аурелија, нађене у близини дворца Латерана у Риму, која је протумачена као Константин на коњу. Успех оваквог приказа започео је у каролиншком периоду: рано-хришћанска уметност инспирисала је Карла Великог да сагради палату у Ахену, у којој је поставио коњаничку статуу Теодорика из Равене онако како се статуа Константина налазила поред папске резиденције. У истом периоду, направљена је мала бронзана статуа Карла Великог (Париз, Лувр) и Егинардов ћивот на којем је Карло Велики представљен поред Константина. У доба романтизма у Француској и Шпанији, камене статуе витеза представљане су на фасадама или капителима многих цркава. Оне су биле идентификоване као Константин, мада смо само у неколико случајева сигурни да се ради о овом хришћанском цару. О осталим случајевима научници постављају различите хипотезе. Заправо, неки витезови у Шпанији протумачени су као свети Јаков који убија муслимане. У Француској је вероватније био идентификован као Константин, судећи по извесним књижевним традицијама. Модел Константина као заштитника вере посебно је био истицан у периоду ратова против муслимана у Шпанији и крсташких похода на Свету Земљу. Понекад се поред витеза налази жена, што може бити препознато као персонификација Цркве. У дефинисању ове иконографије можемо издвојити различите изворе: царске приказе са византијског истока и западне витешке сугестије.