

## EREDITÀ DELLA TRADIZIONE CLASSICA NEI MOSAICI PARIETALI DI V E VI SECOLO: PROBLEMATICHE DI ICONOGRAFIA E DI STILE

Letizia Sotira

Fin dal III secolo l'arte cristiana, come testimoniano ampiamente le pitture catacombali, appare dipendente dal repertorio pagano e fortemente radicata in un tessuto iconografico e stilistico di sostanza classica. Soprattutto dopo l'editto *Cunctos populos* emanato da Teodosio il Grande il 27 febbraio 380<sup>1</sup>, essa s'innesta costantemente sulle tematiche celebrative proprie dell'iconografia aulica, si nutre profondamente di esse e genera una nuova linfa ideologica e spirituale: i temi scelti per decorare cimiteri, chiese, arredi e oggetti si rivelano come riprese, sviluppi ed elaborazioni di precedenti schemi iconografici che si caricano di rinnovate valenze simboliche<sup>2</sup>. Nelle catacombe alcune immagini vengono desunte direttamente dal repertorio pagano: a Domitilla, ne è un chiaro esempio l'Orfeo citaredo di epoca costantiniana, che, sulla scorta di Clemente Alessandrino che assimila il mitico cantore al *Logos* in grado di addomesticare le bestie feroci<sup>3</sup>, è da identificarsi con Cristo; a Priscilla, Giona sotto il pergolato trova corrispondenza con Endimione visitato nel sonno da Selene, o con il riposo di Dioniso. Ancora: proprio in relazione a Dioniso, lungi dall'operare forzati ed errati parallelismi teologici, in epoca paleocristiana è possibile cogliere l'eco culturale classica dei riti d'iniziazione bacchici nel battesimo cristiano<sup>4</sup>. Dunque, se la codificazione dell'arte cristiana dei primi secoli si fonda prevalentemente sull'immaginario biblico, essa tuttavia trovò uno stabile e fertile terreno anche nel mondo culturale dell'epoca, ossia nella cultura greco-romana che godeva di un certo prestigio presso la maggior parte dei pensatori cristiani: ciò portò alla graduale assunzione di valori intellettuali e artistici classici e all'assimilazione dell'iconografia contemporanea<sup>5</sup>, per cui l'*imagerie* pagana trovò continuità nella cultura tardo giudaica e cristiana<sup>6</sup>, protraendosi fino al medioevo. In particolare, il linguaggio figurativo cristiano, come ebbe ad affermare André Grabar, deriva in gran parte dal vocabolario ufficiale dello Stato romano e dai suoi

<sup>1</sup> PAUL KRÜGER - THEODOR MOMMSEN, *Theodosiani libri XVI cum constitutionibus Sirmondianis*, XVI, 1, 2, Hildesheim, Weidmann, 1990; <http://www.thelatinlibrary.com/theodosius/theod16.shtml>

<sup>2</sup> FABRIZIO BISCONTI, *Linguaggi figurativi: il reimpiego delle immagini. Le iconografie*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di Serena Ensoli ed Eugenio La Rocca, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2000, pp. 361-367; CYRIL MANGO, *La civiltà bizantina*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 295.

<sup>3</sup> Προτρεπτικός πρὸς Ἕλληνας, I, 3.

<sup>4</sup> ANNE-FRANÇOISE JACCOTTET, *Les rituels bachiques et le baptême du Christ*, in *Fons Vitae. Baptême, Baptistères et Rites d'initiation (II-VI siècle)*, atti della giornata di studi (Losanna, 1 dicembre 2006), sous la direction de Ivan Foletti et Serena Romano, Roma, Viella, 2006, pp. 27-38.

<sup>5</sup> GÉRARD-HENRY BAUDRY, *Simboli cristiani delle origini. I-VII secolo*, Milano, Jaca Book, 2009, pp. 21-22.

<sup>6</sup> F. BISCONTI, *Introduzione*, in *Temi di iconografia paleocristiana*, a cura di F. Bisconti, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2000, p. 19.

schemi convenzionali: ciò è evidente soprattutto nella rappresentazione delle persone per le quali viene utilizzato un unico repertorio gestuale<sup>7</sup>. L'iconografia cristiana ha ereditato dall'arte imperiale non solo gli schemi, ma anche i soggetti, grazie alla loro immediata riconoscibilità: l'importanza dei modelli imperiali è data dal fatto che le immagini d'autorità mostrano cerimonie reali e note, mentre le figurazioni cristiane sono immaginarie e comprensibili dal punto di vista simbolico solamente se si conoscono le cerimonie palatine; gli iconografi cristiani spesso imitarono la staticità con cui erano rappresentati gli imperatori e l'immobilità dei dignitari, nonché il ritmo calcolato dei gesti nelle cerimonie<sup>8</sup>: i soggetti cristiani vennero rivisitati alla luce della coeva arte di corte e in tal modo le formule imperiali adottate dall'arte cristiana divennero dei veri e propri *topoi* iconografici<sup>9</sup>. L'innesto di elementi dell'arte imperiale nel contesto cristiano testimonia inoltre le forti tendenze ideologiche legate alla cristianizzazione dello Stato che ebbe inizio con Costantino il Grande e si affermò con Teodosio<sup>10</sup>. Attraverso la 'rivoluzione' costantiniana

la Chiesa veniva integrata nello Stato e nella vita pubblica poiché, in omaggio alla tradizione dell'antichità, le chiese fondate dall'imperatore erano espressione del potere imperiale in quanto edifici di rappresentanza e come santuari di Cristo che aveva assicurato al sovrano la vittoria salvifica<sup>11</sup>.

Se fino agli ultimi decenni del VI secolo l'arte di Bisanzio mantenne vivi i tipi iconografici di carattere trionfalistico di rappresentazione dell'imperatore appartenenti al periodo tardoantico, nello stesso tempo fu inesorabile il processo di modificazione dei temi del repertorio pagano in senso marcatamente cristiano<sup>12</sup>.

L'eredità classica si esprime nell'ambito della decorazione musiva parietale di V e VI secolo di Ravenna e di altri centri dell'area bizantina in molteplici scene: attraverso alcuni esempi significativi, s'intende approfondire le problematiche legate alla continuità della tradizione classica,

---

<sup>7</sup> ANDRÈ GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia paleocristiana*, Milano, Jaca Book, 1983, p. 51.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 64-65.

<sup>9</sup> BEAT BRENK, *The Imperial Heritage of Early Christian Art*, in *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, a cura di Kurt Weitzmann, catalogo della mostra (New York, 19 novembre 1977 - 12 febbraio 1978), New York, Princeton University Press, 1979, p. 46.

<sup>10</sup> DOMENICO VERA, *Costantino riformatore*, in *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, a cura di Angela Donati e Giovanni Gentili, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 26-35.

<sup>11</sup> HUGO BRANDENBURG, *Le prime chiese di Roma (IV-VII secolo). L'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 18.

<sup>12</sup> AGOSTINO PERTUSI, *Insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina*, in *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo*, «Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo», XXIII (Spoleto, 3-9 aprile 1975), 1976, 2, pp. 522-524.

sia da un punto di vista iconografico, sia da un punto di vista stilistico, definendo inoltre quel rapporto di osmosi tra figurazioni sacre e profane nell'ambito dell'arte bizantina<sup>13</sup>.



Fig. 1, *Imago clipeata di un uomo*, II sec., dalle Terme di Mitra, Ostia, Museo Ostiense

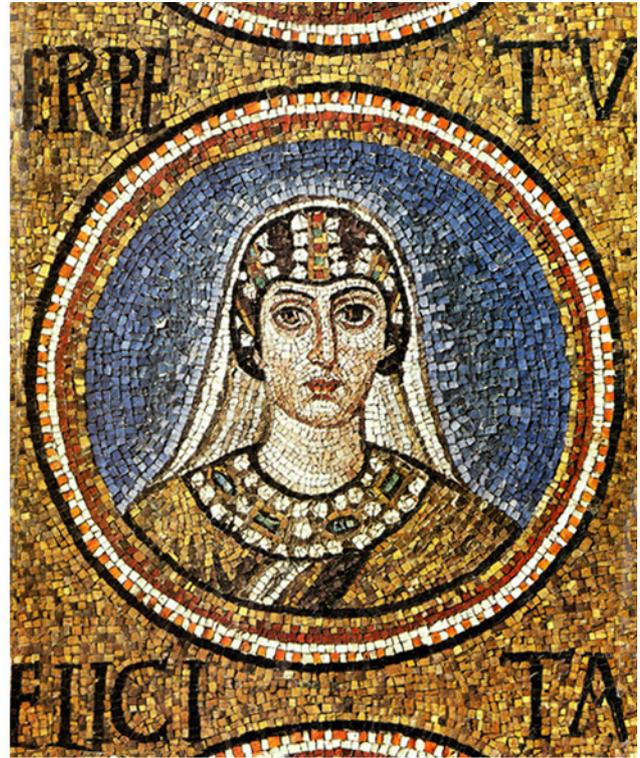


Fig. 2, *Busto di santa Perpetua*, V sec., Ravenna, Cappella Arcivescovile

Un *leitmotiv* che ricorre di frequente nei programmi decorativi degli edifici di culto del V e del VI secolo, diventando una vera e propria moda iconografica, è senza dubbio l'*imago clipeata*: il ritratto contenuto in un clipeo deriva dalla tradizione della ritrattistica romana di epoca tardo-repubblicana. Nei contesti pagani, tale cifra artistica era impiegata a scopo apoteotico, per esaltare la memoria del defunto (*fig. 1*), mentre successivamente venne utilizzata al fine di consacrare pubblicamente l'imperatore e per celebrare figure sacre<sup>14</sup>. Sulla scia del cubicolo degli Apostoli nelle catacombe di S. Tecla<sup>15</sup> e della chiesa di S. Sabina<sup>16</sup> a Roma, l'uso delle *imagines clipeatae* musive si affermò

<sup>13</sup> SILVIA PASI, *L'iconografia di influenza bizantina a Ravenna*, in *Ravenna e Spoleto. I rapporti tra due metropoli*, atti del XXVIII Convegno del Centro studi e ricerche antica provincia ecclesiastica ravennate (Spoleto, 22-24 settembre 2005), a cura di Maurizio Tagliaferri, Imola, University Press Bologna, 2007, p. 107.

<sup>14</sup> HANS BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001, p. 141.

<sup>15</sup> F. BISCONTI, *Il cubicolo degli Apostoli in S. Tecla: un complesso iconografico tra arte funeraria e decorazione monumentale*, in *Il cubicolo degli Apostoli nelle catacombe romane di Santa Tecla. Cronaca di una scoperta*, a cura di Barbara Mazzei, Città del Vaticano, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2010, pp. 185-230.

anche a Ravenna: nell'estradosso dell'arco trionfale della basilica di S. Giovanni Evangelista (426-430) si susseguivano medaglioni contenenti i busti dei più importanti imperatori della dinastia valentiniano-teodosiana, diretti predecessori dell'Augusta Galla Placidia, disposti in base alla discendenza genealogica e identificati da un'iscrizione collocata sopra il loro capo<sup>17</sup>.

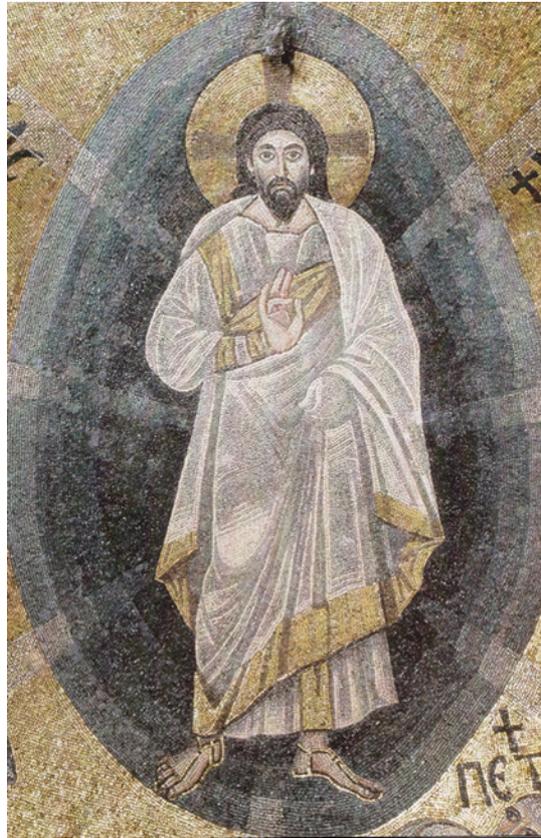


Fig. 3, *Trasfigurazione di Cristo*, VI sec., Monastero di S. Caterina sul Sinai, Katholikon

La presenza di tali ritratti intendeva soprattutto glorificare la dinastia cui Galla Placidia apparteneva, giustificando in un certo senso anche il suo arrivo a Ravenna. La medesima cifra iconografica ritorna successivamente nel contesto ravennate: sono infatti presenti medaglioni pure nel programma decorativo della Cappella Arcivescovile (494-519), nei sottarchi della volta a

<sup>16</sup> GERALDINE LEARDI, *I ritratti clipeati dell'arco absidale*, in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468*, a cura di Maria Andaloro, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 301-304.

<sup>17</sup> Si trattava di Costantino il Grande, Teodosio il Grande, Onorio ed Arcadio, Teodosio II a destra, e di Valentiniano I, Graziano, Costanza, Graziano Nepote e Giovanni Nepote a sinistra. Per la decorazione musiva scomparsa di San Giovanni Evangelista cfr. CORRADO RICCI, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna. VIII. I, San Giovanni Evangelista*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1937; GIUSEPPE BOVINI, *Mosaici parietali scomparsi degli antichi edifici sacri di Ravenna*, «Felix Ravenna», XVII, 1955, pp. 56-63; CLEMENTINA RIZZARDI, *Mosaici parietali esistenti e scomparsi di età placidiana a Ravenna: iconografie imperiali e apocalittiche*, «CARB», XL, 1993, pp. 385-407; ANGELA AMICI, *Imperatori divi nella chiesa di San Giovanni Evangelista*, «Ravenna studi e ricerche», VII/1, 2000, pp. 13-55.

crociera, contenenti busti di santi e di sante (fig. 2)<sup>18</sup>. Anche nella basilica di S. Vitale (metà del VI secolo) i clipei ricorrono frequentemente in tutto il programma musivo, con intenzioni celebrative e sacralizzanti: nell'arcone di accesso al presbiterio dell'edificio di culto di età giustiniana, i clipei racchiudono i busti di Cristo barbato al centro, dei dodici apostoli e dei martiri Gervasio e Protasio<sup>19</sup>. Clipei coevi con le medesime finalità sono inoltre attestati nella chiesa della Panaghia Kanakaria (secondo quarto del VI secolo) di Lythrankomi nell'isola di Cipro, nella basilica Eufrasiana di Parenzo (metà del VI secolo) e nella chiesa di S. Caterina sul Monte Sinai (527-565)<sup>20</sup>. Dal clipeo divinizzante dei ritratti imperiali deriva pure la *mandorla* che esprime l'irruzione del divino nelle teofanie, come quella radiata visibile nelle conche absidali di Hosios David a Salonico (V-VI sec.) e delle già citate S. Caterina sul Sinai (fig. 3) e Panaghia Kanakaria, rispettivamente intorno a Cristo e alla Vergine in trono<sup>21</sup>: coloro che assistono alla visione sembrano reincarnare gli accoliti del sovrano al cospetto della maestà imperiale. Gli effetti dell'arte trionfale in tutta la loro complessità e raffinatezza si manifestano in un edificio di culto cristiano per la prima volta nell'intero programma decorativo della basilica di S. Maria Maggiore a Roma (432-440)<sup>22</sup>: il carattere narrativo dei mosaici della navata centrale e la sovrapposizione gerarchica di scene contigue su più registri nell'arco trionfale, quasi a guisa di fotogrammi (fig. 4) – dalla rappresentazione del trono simbolo della potenza divina in cielo a quella della sconfitta del re Erode, fa eco ai rilievi di soggetto storico sull'arco di Galerio a Salonico<sup>23</sup>, sulle celebri colonne di Traiano e di Marco Aurelio a Roma (fig. 5) e su quella di Arcadio a Costantinopoli<sup>24</sup>. In particolare, le scene bibliche subirono l'influenza dei fregi scolpiti con scene militari, peculiari delle colonne istoriate: le moltitudini degli Egiziani e degli Ebrei presentano analogie con le legioni romane in lotta contro i barbari, mentre le figure dei capi d'Israele dominano sul popolo a mo' di imperatori o generali<sup>25</sup>. Questa similitudine ci porta a considerare i consessi imperiali ai quali

<sup>18</sup> RAFFAELLA FARIOLI, *Ravenna romana e bizantina*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 74-81.

<sup>19</sup> PATRIZIA ANGIOLINI MARTINELLI (a cura di), *La basilica di San Vitale a Ravenna*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1997 (Milabilia Italiae, 6), pp. 226-229.

<sup>20</sup> ARTHUR H.S. MEGAW - ERNEST J.W. HAWKINS, *The Church of Panaghia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus. Its mosaics and Frescoes*, «Dumbarton Oaks Studies», XVI, 1977, figg. 39-42; 48-49; 53-72; MILAN PRELOG, *La Basilica Eufrasiana a Parenzo*, Laurana, Buvina, 2004; K. WEITZMANN, *The Mosaics in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, in *Studies in the Arts at Sinai. Essays*, Princeton (N.J.), Princeton University Press 1982.

<sup>21</sup> VIKTOR LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, Einaudi, 1967, p. 86.

<sup>22</sup> B. BRENK, *The Imperial Heritage* cit., p. 49; ALDO NESTORI - F. BISCONTI, *I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquarelli della collezione Wilpert*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2000; MARIA RAFFAELLA MENNA, *I mosaici della Basilica di Santa Maria Maggiore*, in *L'orizzonte tardo antico* cit., pp. 306-346.

<sup>23</sup> RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI - MARIO TORELLI, *L'arte dell'antichità classica. Etruria Roma*, Torino, UTET, 1986, scheda n. 191.

<sup>24</sup> Tale colonna è andata distrutta, ma ci è nota attraverso disegni rinascimentali, per cui si veda JEAN-PIERRE ESODINI, *Images sculptées et propagande impériale du IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle: recherches récentes sur les colonnes honorifiques et les reliefs politiques à Byzance*, in *Byzance et les images*, Paris, La Documentation Française, 1994, pp. 43-94.

<sup>25</sup> A. GRABAR, *Le vie della creazione* cit., pp. 68-72.

s'ispira la raffigurazione di Cristo seduto in mezzo al collegio degli apostoli che appaiono come alti dignitari assisi in mezzo al sovrano: il loro è un concilio celeste che, in realtà, si contrappone volutamente e polemicamente alla divinizzazione della corte imperiale<sup>26</sup>.

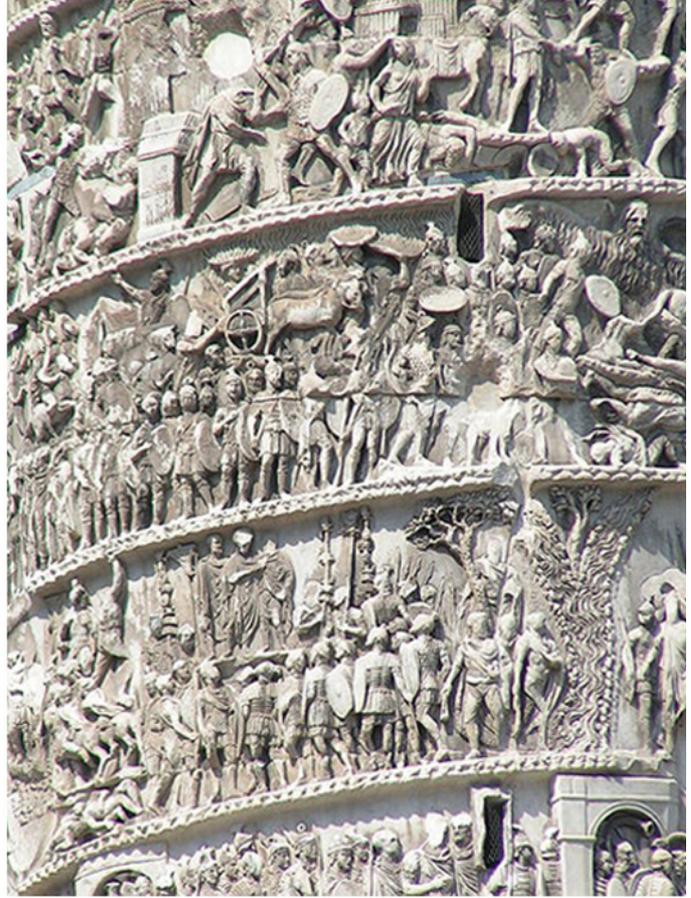
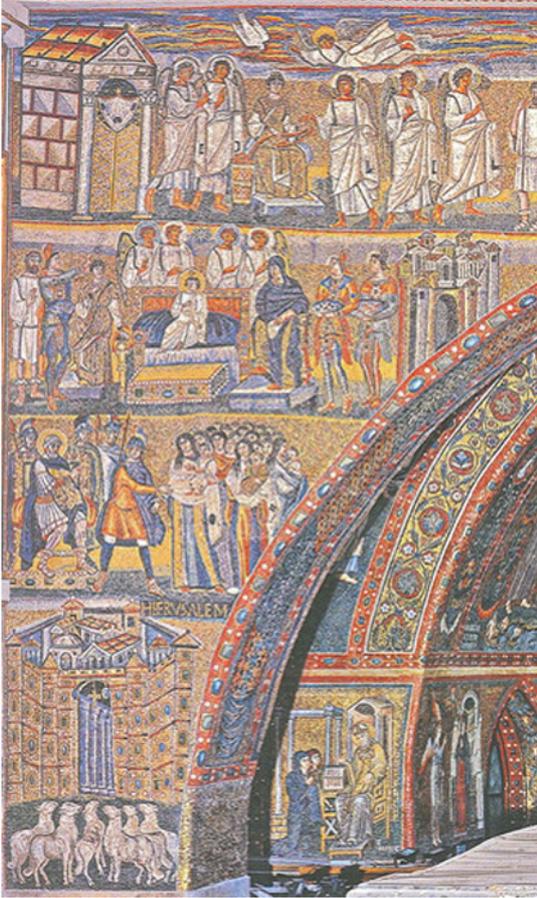


Fig. 4, *Decorazione musiva dell'arco trionfale*, V sec., Roma, Basilica di S. Maria Maggiore

Fig. 5, *Colonna di Marco Aurelio*, particolare, II sec., Roma

Tale iconografia teofanica, nata nell'ambito dell'arte delle catacombe già in età tetrarchica<sup>27</sup>, trova la propria sede ideale nelle conche absidali mosaiccate<sup>28</sup>, come quella con fondo oro della cappella di S. Aquilino (*fig. 6*) in S. Lorenzo a Milano (inizi del V secolo), e quella della basilica di S. Pudenziana a Roma (401-417), dove si conserva il più antico mosaico paleocristiano esistente legato all'arte trionfale (*fig. 7*): la solenne ieraticità della figura di Cristo è esaltata dalle insegne

<sup>26</sup> MARA MINASI, s.v. *Apostoli*, in *Temi di iconografia* cit., pp. 124-126.

<sup>27</sup> F. BISCONTI, *Il cubicolo degli Apostoli* cit., p. 191.

<sup>28</sup> ID., *Absidi paleocristiane di Roma: antichi sistemi iconografici e nuove idee figurative*, in *Atti del VI colloquio dell'Associazione Italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Venezia, 20-23 gennaio 1999), a cura di Federico Guidobaldi e Andrea Paribeni, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2000, pp. 451-462.

imperiali, ossia un trono riccamente gemmato con cuscino purpureo, simbolo dell'autorità suprema, nimbo, tunica e pallio dorati<sup>29</sup>; in questo contesto anche la sua barba è collegata alla dignità imperiale, e non è più di derivazione siro-palestinese. L'immagine di Cristo *magister* tra gli apostoli richiama anche l'antica struttura iconografica del consesso filosofico: a tal proposito si pensi al mosaico pavimentale conservato presso il Museo dei Mosaici di Apamea in Siria, raffigurante i sette sapienti e legato alla scuola filosofica neoplatonica<sup>30</sup>.



Fig. 6, *Cristo tra gli Apostoli*, V sec., Milano, Basilica di S. Lorenzo, cappella di san Aquilino



Fig. 7, *Decorazione musiva del catino absidale*, V sec., Roma, Basilica di S. Pudenziana

Talvolta, il Trono vuoto tempestato di gioielli senza la presenza visibile del Cristo, tuttavia chiara evocazione del suo dominio universale, occupa una posizione d'onore nei mosaici del V secolo: campeggia, infatti, in posizione zenitale, nell'arco trionfale della basilica romana di S. Maria Maggiore, nella cappella di S. Matrona in S. Prisco a S. Maria Capua Vetere<sup>31</sup>, nella Rotonda di S. Giorgio a Salonicco<sup>32</sup> e nei due battisteri di Ravenna, quello degli Ortodossi (450-475) e quello degli Ariani (493-526), seppur con significati ideologici profondamente diversi<sup>33</sup> (fig. 8). Tale motivo iconografico era già presente nel culto orientale di Cibele e venne desunto dall'iconografia imperiale pagana, in particolare dall'*adoratio*, ossia dall'omaggio al *solium* vuoto dell'imperatore,

<sup>29</sup> A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, London, Variorum reprints, 1971, pp. 196, 207; A. PERTUSI, *Insegne del potere* cit., pp. 525-526.

<sup>30</sup> A. GRABAR, *Le vie della creazione* cit., p. 99.

<sup>31</sup> G. BOVINI, *Osservazioni sui mosaici paleocristiani della chiesa di S. Prisco, a S. Prisco presso S. Maria Capua Vetere*, «Capys», II, 1967, pp. 6-12.

<sup>32</sup> PAOLA CATTANI, *La rotonda e i mosaici di S. Giorgio a Salonicco*, Bologna, Patron, 1972.

<sup>33</sup> C. RIZZARDI, *La decorazione musiva del Battistero degli Ortodossi e degli Ariani a Ravenna: alcune considerazioni*, in *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi*, Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Genova - Sarzana - Albenga - Finale Ligure - Ventimiglia, 21-26 settembre 1998), Bordighera (IM), Istituto internazionale di studi liguri, 2001, 2, pp. 915-930.

dotato di insegne regali sul cuscino e di *suppedaneum*; inizialmente guardato con sospetto ed evitato dall'arte cristiana, il trono vuoto venne da essa accolto e assunto nel contesto divino a partire dall'età teodosiana<sup>34</sup>.

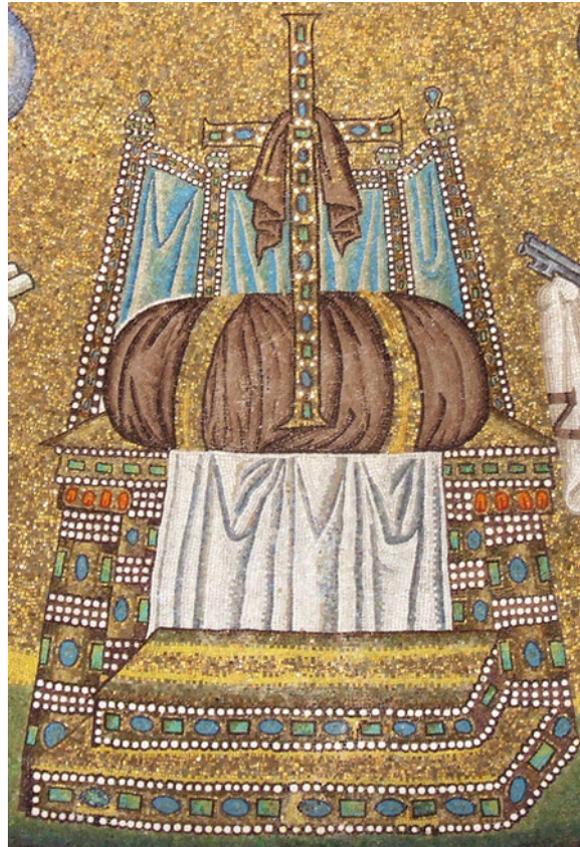


Fig. 8, *Trono*, V-VI sec., Ravenna, Battistero degli Ariani

Tornando agli apostoli, essi occupano una posizione significativa all'interno del Mausoleo di Galla Placidia (425-450), la cui decorazione musiva presenta iconografie palesemente imperiali derivanti dall'ambiente costantinopolitano<sup>35</sup>: nelle lunette del tamburo ne sono raffigurati in piedi otto, due ai lati di ogni finestra, nel gesto trionfale dell'*acclamatio* del *signum crucis* apocalittico che campeggia luminoso nel firmamento delle 567 stelle della volta della cupola; essi, sormontati da un padiglione a conchiglia che riprende il tema del baldacchino antico<sup>36</sup>, sono un retaggio dell'arte ellenistico-romana, infatti vengono rappresentati con vivo plasticismo, come antichi filosofi, poeti o

<sup>34</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma, Editori Riuniti, 1978, p. 25; B. BRENK, *The Imperial Heritage* cit., p. 47; UMBERTO UTRO, s.v. *Etimasia*, in *Temi di iconografia* cit., p. 173. In ambito scultoreo il motivo del trono vuoto corredato di insegne come simbolo del Regno di Cristo, trova un valido corrispettivo in un bassorilievo degli inizi del IV secolo, in marmo proconnesio, proveniente da Costantinopoli e conservato presso il Bode Museum di Berlino: H. BRANDENBURG, *Ein frühchristliches Relief in Berlin*, «Römische Mitteilungen», LXXIX, 1972, pp. 123-154.

<sup>35</sup> C. RIZZARDI, *Mosaici parietali* cit., p. 394.

<sup>36</sup> HENRI LAVAGNE, *Il mosaico attraverso i secoli*, Ravenna, Longo, 1988, p. 108.

magistrati, con tunica e pallio bianco, nel gesto di alzare solennemente l'avambraccio destro (fig. 9), come dignitari imperiali che osannano l'imperatore vittorioso, tema iconografico già presente nell'arco di Costantino a Roma<sup>37</sup>. E proprio ad un imperatore vittorioso deve essere assimilata la figura di Cristo Buon Pastore che costituisce il fulcro della celebre lunetta collocata sulla porta d'ingresso dello stesso mausoleo, di cui tratterò oltre. In epoca teodericiana (493-526), ad immagine e somiglianza di filosofi all'antica sono state plasmate anche le trentadue monumentali figure maschili nimbate e biancovestite che reggono libri e rotoli, collocate tra le finestre del registro mediano di S. Apollinare Nuovo (fig. 10): rappresentate in corrispondenza delle conchiglie che insieme al prato su cui campeggiano i personaggi formano nicchie tridimensionali sormontate da un 'baldacchino', appaiono opera di abili maestranze, esperte nella statuaria monumentale e nella ritrattistica espressiva<sup>38</sup>.



Fig. 9, *Pietro e Paolo acclamanti*, V sec., Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia

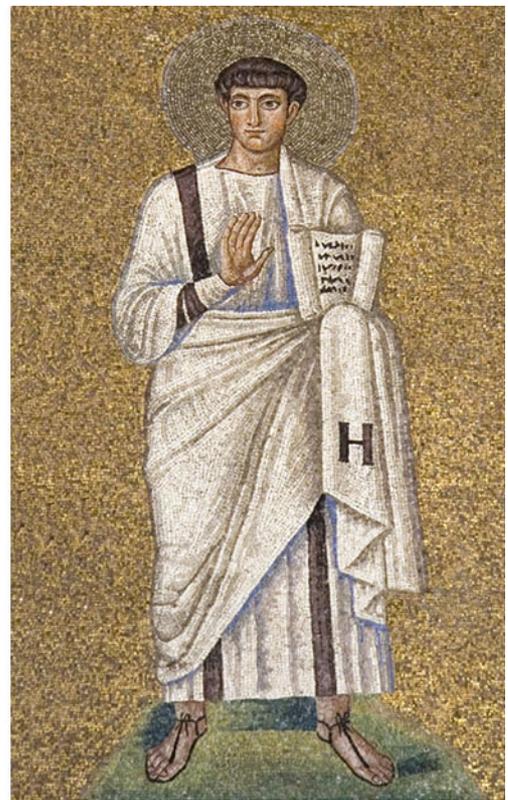


Fig. 10, *Profeta*, V-VI sec., Ravenna, Basilica di S. Apollinare Nuovo

<sup>37</sup> FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN, *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Kommentar*, II, 1 Teil, Wiesbaden, Steiner, 1974, p. 82; R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano, Rizzoli, 1970, figg. 66, 69; PAOLO LIVERANI, *L'arco di Costantino*, in *Costantino il Grande* cit., pp. 64-69.

<sup>38</sup> IRINA ANDREESCU-TREADGOLD, *Materiali, iconografia e committenza nel mosaico ravennate*, in *Storia di Ravenna*, II.2, a cura di Antonio Carile, Venezia, Marsilio, 1992, p. 194.

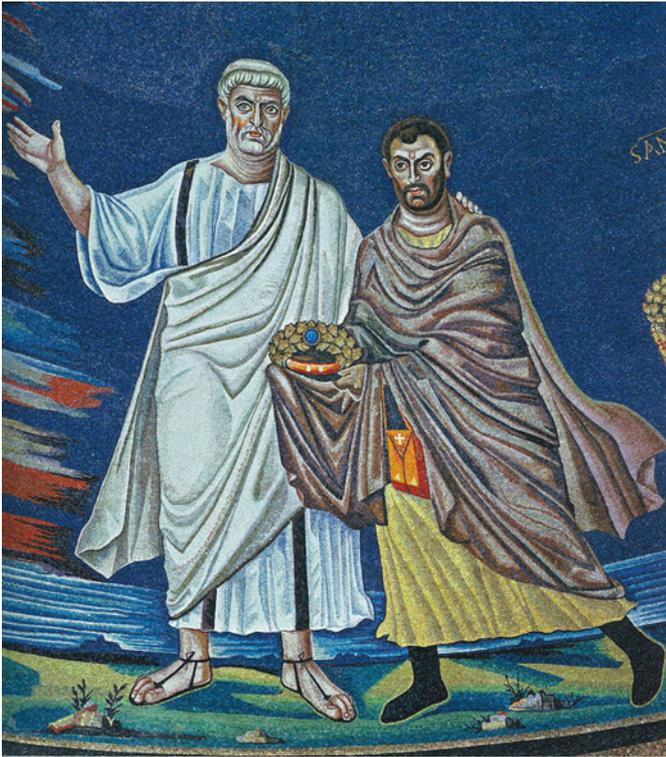


Fig. 11, *San Pietro e san Damiano*, VI sec., Roma, Chiesa dei SS. Cosma e Damiano

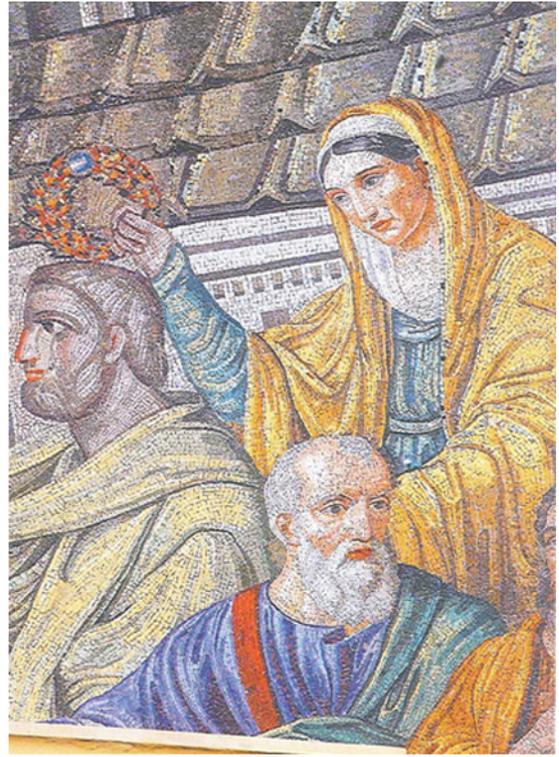


Fig. 12, *Ecclesia ex gentibus*, V sec., Roma, Basilica di S. Pudenziana

L'antica gestualità dell'*acclamatio*, visibile nel mausoleo placidiano, si ritrova nel secolo successivo nella scena teofanica dell'abside della chiesa dei SS. Cosma e Damiano a Roma (526-530), dove Cristo viene salutato dai principi degli apostoli, Pietro e Paolo, che gli presentano i santi titolari della chiesa i quali incedono offrendo le corone del martirio<sup>39</sup> (fig. 11). Quello dell'offerta della corona è un tema iconografico particolarmente caro all'arte cristiana tra il IV e il VI secolo. Gli apostoli raffigurati nelle volte dei già citati battisteri ravennati e i magnifici cortei delle sante e dei martiri in S. Apollinare Nuovo, di epoca agnelliana (561-570), avanzano con andamento lento e solenne, recando corone riccamente gemmate sulle mani velate dai palli, in una formulazione presente anche su un calice argenteo del VI secolo proveniente dalla Siria<sup>40</sup>, oppure su coevi piatti da mensa istoriati<sup>41</sup>. In S. Pudenziana a Roma due figure femminili, interpretate come personificazioni della Chiesa degli Ebrei e della Chiesa dei Gentili (fig. 12), porgono un serto aureo a Cristo in trono, riprendendo nella loro gestualità il movimento delle *Nikai* che incoronano

<sup>39</sup> ERNST KITZINGER, *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, Milano, Jaca Book, 2005, pp. 94-95.

<sup>40</sup> *Age of Spirituality* cit., n. 532.

<sup>41</sup> LETIZIA PANI ERMINI, *Una mensa paleocristiana con bordo istoriato*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», I, 1978, pp. 89-117; JUTTA DRESKEN WEILAND, *Relieftierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1991, p. 1.

l'imperatore trionfante sui medaglioni del Basso Impero<sup>42</sup>. Nell'abside della basilica Eufrasiana di Parenzo, tre figure di santi, fra cui anche san Mauro, porgono una corona alla Vergine in trono con il Bambino. Tali corone sono contemporaneamente simbolo della vittoria e della gloria, poiché i martiri, seguendo Cristo, hanno trionfato sul male e sulla morte, condividendo la gloria di Dio in Paradiso<sup>43</sup>. In generale, l'*oblatio* della corona si rifà al modello romano dell'*aurum coronarium* offerto dai popoli soggetti, e talvolta anche da quelli degli stati limitrofi, alle autorità romane in segno di dipendenza e sudditanza. I cristiani desunsero l'uso invalso nell'antica Grecia di offrire ai vincitori dei giochi un serto trionfale di semplice alloro con significato 'agonale' che, successivamente, divenne segno distintivo dei condottieri e dei cittadini meritevoli<sup>44</sup>.



Fig. 13, *Decorazione musiva del catino absidale, VI sec., Ravenna, Basilica di S. Vitale*

<sup>42</sup> A. GRABAR, *L'empereur dans l'art* cit., p. 231; M. ANDALORO, *Il mosaico absidale di Santa Pudenziana*, in *L'orizzonte tardo antico* cit., pp. 114-124.

<sup>43</sup> G.H. BAUDRY, *Simboli cristiani* cit., p. 123.

<sup>44</sup> G. BOVINI, *Il simbolismo della corona nella scultura e nei mosaici di Ravenna d'età paleocristiana*, «Bollettino Economico della C.C.I.A.A. di Ravenna», 1969, 8, pp. 932-937.

Come abbiamo visto, solitamente sono i martiri a porgere la corona a Cristo, mentre nel catino absidale della basilica di S. Vitale a Ravenna avviene il contrario: Cristo giovane e imberbe campeggia assiso sul globo nel Paradiso come sovrano universale, vestito di tunica e pallio color porpora scura e, con la mano destra distesa, porge a san Vitale la preziosa corona aurea del martirio, ornata di perle (fig. 13), del tutto simile a quella entro la quale è rappresentato il busto di san Vittore al sommo della cupola dell'oratorio a lui dedicato a Milano (fine del V secolo). La scena è chiaramente ispirata al cerimoniale di corte: il gesto di Cristo in abiti imperiali, fiancheggiato dagli angeli guardiani, rivolto verso il martire che indossa l'abito tipico dei dignitari di corte, ossia una tunica di seta bianca coperta da un mantello fermato sulla spalla da una fibula e ornato sul fianco da una stoffa rettangolare, il *tablion*, richiama l'immagine dell'investitura di un funzionario da parte dell'imperatore<sup>45</sup>.



Fig. 14, *Re Magi*, VI sec., Ravenna, Basilica di S. Apollinare Nuovo

Strettamente legata al tema dell'offerta è senza dubbio la rappresentazione dell'adorazione dei magi. Se i santi che recano le corone e glorificano il trionfo del Salvatore sono assimilabili a romani che rendono omaggio al sovrano, i re magi che recano i doni preziosi e riconoscono la regalità di

<sup>45</sup> A. GRABAR, *Le vie della creazione* cit., p. 65.

Cristo corrispondono ai re barbari<sup>46</sup>. Nel modo di interpretare questa scena gli artisti si sono di certo lasciati influenzare dall'iconografia ufficiale, in particolare da quella dell'offerta di corone e di doni da parte degli orientali e dei barbari vinti da un imperatore, e da quella del rituale ellenistico e romano del sovrano che giunge trionfante in una città appartenente al proprio impero, oppure conquistata (o, come si diceva, 'liberata').

Prima di entrare nel repertorio cristiano, iconografie di tal genere erano paradigmatiche del potere imperiale che si esercitava sui vinti e sulle città onorate dalla visita del sovrano: pensiamo alla rappresentazione dei Parti che recano delle offerte sul già citato arco trionfale di Galerio a Salonico o ai gruppi di barbari vinti davanti all'imperatore in trono sulla base dell'obelisco egizio eretto da Teodosio I a Costantinopoli<sup>47</sup>. Da simili raffigurazioni derivano dunque le scene musive dell'adorazione dei Magi nel mosaico dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore a Roma, o del registro inferiore di S. Apollinare Nuovo a Ravenna (*fig. 14*), o sull'orlo della veste di Teodora in S. Vitale.

Ma torniamo all'iconografia cristologica e in particolare all'immagine del Buon Pastore che trae origine dall'unione di una duplice influenza, biblica e pagana: essa è legata soprattutto alla tradizione tardoantica nella quale i soggetti bucolici rispondevano all'esigenza di raffigurare l'armonia del mondo e l'aldilà come luogo sereno e ideale dell'*otium* campestre; s'ispira dunque alle scene pastorali che si trovavano nelle pitture romane e in special modo alla rappresentazione di Hermes psicopompo con le sembianze di pastore crioforo, ossia recante un ariete sulle spalle. Come simbolo di *philantropia* e *humanitas* e come latore della σωτηρία, l'immagine di Cristo Buon Pastore trovò una collocazione ideale e privilegiata nelle catacombe<sup>48</sup> e, sempre in contesto funerario, in una delle più mirabili raffigurazioni, a Ravenna nel Mausoleo di Galla Placidia, sulla lunetta sopra la porta d'ingresso (*fig. 15*). Imberbe, con lunghi capelli bruni, nella sua flessuosa e chiastica torsione del busto richiama l'iconografia di Apollo<sup>49</sup> (*fig. 16*), ma anche la figura del poeta, cantore e musico Orfeo tra gli animali, il cui mito era molto popolare nell'Impero all'epoca delle origini del cristianesimo<sup>50</sup>. Gli alberi, le rocce e l'intenso cielo azzurro che fa da cornice al paesaggio idilliaco sono caratteri propri di una scena pastorale tipica della tradizione ellenistica, di

<sup>46</sup> ID., *L'empereur dans l'art* cit., p. 231.

<sup>47</sup> R. BIANCHI BANDINELLI - M. TORELLI, *L'arte dell'antichità* cit., scheda n. 201.

<sup>48</sup> F. BISCONTI, *Memorie classiche nelle decorazioni pittoriche delle catacombe romane. Continuità grafiche e variazioni semantiche*, in *Historiam pictura refert: miscellanea in onore di padre Alejandro Recio Veganzones O.F.M.*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1994, p. 47; ID., s.v. *Buon Pastore*, in *Temi di iconografia* cit., p. 138; G.H. BAUDRY, *Simboli cristiani* cit., pp. 37-39.

<sup>49</sup> Si veda la figura di Apollo in un mosaico pavimentale romano del tardo II sec. proveniente dal sito di Thysdrus e conservato presso il Museo Archeologico di El-Djem in Tunisia: MICHELE BLANCHARD-LEMÉE, *Sols de l'Afrique Romaine: mosaïques de Tunisie*, Paris, Imprimerie nationale éditions, 1995, pp. 229, 292, fig. 173.

<sup>50</sup> L'orfismo era una delle religioni di salvezza che prosperavano a quel tempo, e i cristiani rimasero affascinati dall'immagine bucolica che simboleggia l'armonia edenica tra l'uomo e gli animali.

quell'«ellenismo perenne» di cui amava parlare Kitzinger<sup>51</sup>. È importante sottolineare che qui il Buon Pastore non è rappresentato come nelle catacombe o sui sarcofagi del III-IV secolo, con tunica corta e *pedum*, ma indossa preziosi abiti imperiali, ossia tunica aurea e manto purpureo<sup>52</sup>, e sostiene con la spalla sinistra una lunga croce dorata, corrispettivo del *labarum*: ciò testimonia evidentemente, ancora una volta, l'influenza del cerimoniale imperiale costantinopolitano e dell'arte di corte su Ravenna a partire dall'epoca placidiana.



Fig. 15, *Lunetta del Buon Pastore*, V sec., Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia



Fig. 16, *Apollo*, mosaico pavimentale, II sec., El-Djem (Tunisia)

Nel secolo successivo, in piena età giustiniana, nel catino absidale di S. Vitale a Ravenna, Cristo assume i caratteri di *cosmocrator*, affiancato da angeli e sorretto da un globo, chiara allusione iconografica all'universalità del suo potere<sup>53</sup>. Tale iconografia è presente anche nel più antico battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli (V sec.), nella cupola, dove è rappresentata una scena di *traditio legis*, ossia Cristo posto su un globo, che consegna a san Pietro il rotolo della Legge, alla presenza di san Paolo (fig. 17): l'espressione del volto, l'abbigliamento e la gestualità del Salvatore colgono e rielaborano le iconografie tradizionali del giudice e del *basileus*<sup>54</sup> e richiamano

<sup>51</sup> E. KITZINGER, *Alle origini dell'arte* cit., p. 111.

<sup>52</sup> Il manto purpureo è indossato da Cristo non solo nel Mausoleo di Galla Placidia e in S. Vitale, ma anche in S. Apollinare Nuovo, nelle scene dei miracoli e della passione, così come nella raffigurazione in trono, speculare a quella della Vergine.

<sup>53</sup> A. GRABAR, *Le vie della creazione* cit., pp. 63-64.

<sup>54</sup> F. BISCONTI, s.v. *Cristo*, in *Temi di iconografia* cit., p. 157.

l'immagine dell'imperatore Teodosio che consegna un rotolo ad un alto ufficiale sul celebre *Missorium*<sup>55</sup>

L'iconografia di Cristo *cosmocrator* si trova anche nell'arco trionfale della basilica Eufrasiana di Parenzo: qui il Salvatore è affiancato dai dodici Apostoli che sulle mani velate gli offrono rotoli, evangelari e corone.



Fig. 17, *Traditio legis*, V sec., Napoli, Battistero di S. Giovanni in Fonte

Doveva derivare dall'arte imperiale anche la scena tratta dal *Salmo 91,13*, presente probabilmente nella controfacciata della chiesa placidiana di S. Croce, ricordata da Agnello nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*<sup>56</sup>: sul monte del Paradiso da cui sgorgavano i fiumi della grazia divina (Tigri, Eufrate, Phison e Ghion), Cristo campeggiava trionfante nell'atto di calpestare i *saeva crimina*, ossia il leone e il serpente, affiancato dai quattro Esseri viventi dell'Apocalisse. La medesima iconografia si ritrova nella lunetta al di sopra della porta d'ingresso del vestibolo della Cappella

<sup>55</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma cit.*, p. 358.

<sup>56</sup> *Codex pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, a cura di Alessandro Testi Rasponi, Bologna, Zanichelli, 1924, pp. 119-122.

Arcivescovile, dove si riscontra l'unico esempio esistente nell'arte paleocristiana di Cristo guerriero, in abiti militari (*fig. 18*): sulla sua spalla destra spicca una fibula a tre pendenti con una grossa gemma vermiglia incastonata in un giro di perle madreperlacee, del tutto simile a quella di Giustiniano nel pannello storico nell'abside di S. Vitale.



Fig. 18, *Cristo calpesta i saeva crimina*, V-VI sec., Ravenna, Cappella Arcivescovile



Fig. 19, *Sarcofago Ludovisi*, III sec., Roma, Museo Nazionale

Tale immagine richiama l'iconografia del grande sarcofago Ludovisi conservato al Museo Nazionale di Roma<sup>57</sup> (*fig. 19*), e il suo prototipo è senza dubbio da riconoscere in una pittura ad encausto (ora scomparsa) nel vestibolo del palazzo imperiale di Costantinopoli dove, stando alla testimonianza dello storico Eusebio<sup>58</sup>, l'imperatore Costantino era rappresentato con i suoi figli nell'atto di trafiggere con la spada un dragone, emblema del nemico vinto, verosimilmente Licinio: si tratta pertanto di un'iconografia costantinopolitana che subì tuttavia altri influssi, in particolare altoegiziani<sup>59</sup>.

Il mosaico della Cappella Arcivescovile presenta una chiara connessione ideologica e dogmatica con quello del catino absidale della chiesa di S. Michele in Africisco a Ravenna (dedicata nel 545), ora conservato al Bode Museum di Berlino nella collezione bizantina, dove Cristo ha l'aspetto di un imperatore vittorioso che regge una croce gemmata come se fosse una lancia (*Christus Victor*), acclamato dagli Arcangeli Michele e Gabriele recanti la verga, simbolo di spirituale potenza (*fig.*

<sup>57</sup> R. BIANCHI BANDINELLI - M. TORELLI, *L'arte dell'antichità* cit., scheda n. 168.

<sup>58</sup> EUSEBIO DI CESAREA, *De vita Constantini Imperatoris libri quatuor*, in *Patrologia Graeca*, Lutetiae Parisiorum, Migne, 1857, XX, cap. III, col. 1058.

<sup>59</sup> A. GRABAR, *L'empereur dans l'art* cit., pp. 237-238; C. RIZZARDI, *Mosaici parietali esistenti e scomparsi di età placidiana a Ravenna: iconografie imperiali e apocalittiche*, «CARB», XL, 1993, pp. 397-398.

20). Tutta la scena intende affermare in modo categorico non solo la vittoria militare sui Goti da parte dei Bizantini, ma anche e soprattutto il dogma della consustanzialità fra Padre e Figlio, nonché quello della Trinità, propagandati fin dal IV sec. da molti Padri della Chiesa nell'ambito della lotta antiariana<sup>60</sup>. Gli stessi arcangeli si stagliano su fondo dorato, come due guardie imperiali, in S. Apollinare in Classe, nel quarto registro della decorazione musiva dell'arco trionfale: essi reggono un labaro su cui si legge il *Trisagion*, e sono abbigliati sontuosamente, con vesti tipiche delle cerimonie di corte, sulle quali spiccano le fibule a due pendagli proprie degli alti funzionari.



Fig. 20, *Decorazione musiva della chiesa di S. Michele in Africisco, VI sec., Berlino, Bode Museum*

Anche per la figurazione artistica degli angeli, sia dal punto di vista filosofico che iconografico, fu fondamentale l'apporto dell'antichità greco-romana. Iconograficamente, i modelli di esseri divini alati forniti dal repertorio classico erano numerosi<sup>61</sup> e quelli di maggiore influenza furono indubbiamente quelli dei geni alati e della Νίκη – *Victoria*, la Vittoria dei rilievi storici imperiali, dotata di ali per correre in soccorso dei generali in battaglia, e che nei contesti funerari esprimeva il

<sup>60</sup> C. RIZZARDI, *I mosaici parietali di Ravenna di età giustiniana e la coeva pittura occidentale e orientale*, in *San Michele in Africisco e l'età giustiniana a Ravenna*, atti del convegno *La diaspora dell'arcangelo*. Giornate di studio in memoria di G. Bovini (Ravenna, 21-22 aprile 2005), a cura di Linda Kniffitz e Claudio Spadoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 83-97.

<sup>61</sup> MAURIZIO SANNIBALE - PAOLO LIVERANI, *The Classical Origins of Angel Iconography*, in *Angels from the Vatican. The invisible made visible*, [a cura di] Allen Duston e Arnold Nesselrath, Alexandria (Virginia), Art Services International, 1998, pp. 62-71; CECILIA PROVERBIO, *La figura dell'Angelo nella Civiltà Paleocristiana*, Todi, Tau Editrice, 2007, pp. 66-69.

concetto di trionfo sulla morte (fig. 21). L'utilizzazione di questo simbolo per eccellenza dell'autorità imperiale romana fu possibile dopo i provvedimenti di Teodosio contro i culti pagani<sup>62</sup>: da allora, la vittoria non fu più il simbolo delle persecuzioni contro i cristiani, bensì l'emblema del trionfo sui culti pagani e della legittimazione della nuova religione.

Rappresentazioni angeliche musive si riscontrano nella basilica di S. Maria Maggiore a Roma, nella navata e nell'arco trionfale: nelle scene veterotestamentarie della navata, gli angeli sono individuati dal solo nimbo, mentre sull'arco trionfale anche dalle ali. Anche gli edifici di culto ravennati offrono, dalla prima metà del VI secolo, diversi esempi in mosaico di immagini angeliche<sup>63</sup> (fig. 22). Gli angeli biancovestiti che sostengono l'agnello mistico nella volta del presbiterio di S. Vitale, e il monogramma cristologico nella Cappella Arcivescovile, derivano dalle vittorie cariatidi che reggono le *imagines clipeatae* dei defunti.



Fig. 21, *Sarcofago romano*, II sec., Gualdo Tadino (PG), Museo Civico



Fig. 22, *Angeli con monogramma solare*, VI sec., Ravenna, Basilica di S. Vitale

Al di là delle iconografie strettamente imperiali di cui mi sono occupata finora, nei mosaici parietali di V e VI secolo emergono altri aspetti e motivi che testimoniano l'eredità della tradizione classica. Pensiamo, ad esempio, alla parte inferiore del catino absidale della basilica di S. Apollinare in Classe, dove campeggia la figura del santo eponimo, in piedi, con le braccia levate nell'atto di pregare, sullo sfondo di un paesaggio ricco di alberi, cespugli e fiori, al centro dei fedeli simboleggiati da pecorelle: l'atteggiamento *expansis manibus* del protovescovo Apollinare (fig. 23) richiama le figure oranti di ambito pagano, allegorie della *pietas erga homines et adversus deos*. Il

<sup>62</sup> *Theodosiani libri XVI* cit., XVI, 10.

<sup>63</sup> THEODOR KLAUSER, s.v. *Engel* (in *der Kunst*), in *Reallexicon für Antike und Christentum*, vol. V, Stuttgart, Hiersemann, 1960, pp. 258-322. Interessante è la distinzione cromatica fra i diversi tipi di angelo, colore rosso per gli angeli buoni, costituiti di etere, colore azzurro per quelli ribelli, i demoni, per cui si vedano ENGELBERT KIRSCHBAUM, *L'angelo rosso e l'angelo turchino*, «Rivista di Archeologia Cristiana», XVII, 1940, pp. 209-249, e RAFFAELLA GIULIANI, s.v. *Angelo*, in *Temi di iconografia* cit., pp. 106-109.

gesto era utilizzato nella preghiera in epoca precristiana, come attestano anche Catullo, Virgilio e Cicerone<sup>64</sup>.

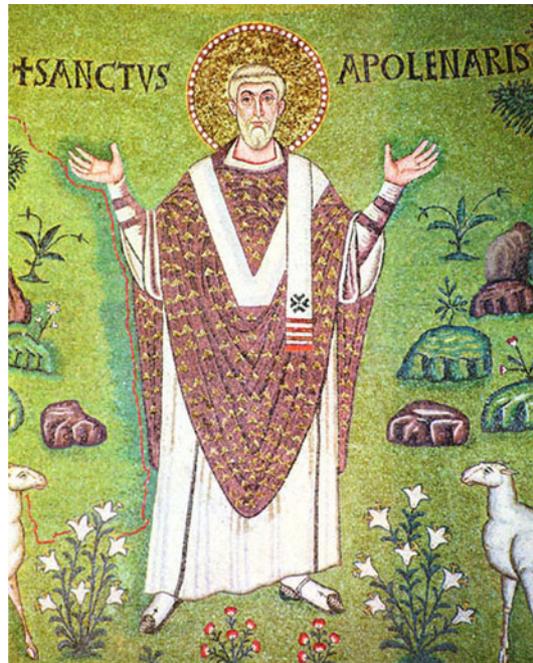


Fig. 23, *Sant'Apollinare orante*, VI sec., Ravenna, Basilica di S. Apollinare in Classe

Le colombe che si abbeverano ad un *kantharos*, raffigurate nei lunettoni al di sotto della cupola nel Mausoleo di Galla Placidia, simbolo delle anime dei beati che anelano alla grazia divina (fig. 24), costituiscono un motivo ripreso, seppur discretamente, dall'arte aulica classica<sup>65</sup>: Plinio il Vecchio, nella *Naturalis Historia*, cita il mosaicista Sosos di Pergamo (II sec. a.C.), famoso per un *emblema* musivo con colombe appollaiate sull'orlo di un *kantharos*, di cui oggi possiamo ammirare una celebre copia di epoca romana proveniente dalla Villa di Adriano a Tivoli, conservata presso i Musei Capitolini di Roma, nel Palazzo Nuovo<sup>66</sup> (fig. 25). Nello stesso mausoleo, l'utilizzo diffuso dei racemi di vite nelle volte, che ben s'inserisce nella tematica morte-resurrezione-vita, proviene dalla simbologia dionisiaco-sepolcrale<sup>67</sup>, mentre il ritmo degli ornati geometrici quali greche, nastri ritorti e correnti scaturisce dal ricco serbatoio iconografico tardo-antico<sup>68</sup>. Appartiene alla tradizione classica anche il ricorso a rigogliose bande di fiori e frutta che scandiscono le partiture musive in S.

<sup>64</sup> F. BISCONTI, s.v. *Orante*, in *Temi di iconografia* cit., pp. 235-236; ANGELA DONATI, "Devotio" e devoti nel mondo pagano, in *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, a cura di A. Donati e G. Gentili, Milano, Electa, 2001, pp. 17-18; G.H. BAUDRY, *Simboli cristiani* cit., p. 118.

<sup>65</sup> H. LAVAGNE, *Il mosaico attraverso i secoli* cit., p. 108.

<sup>66</sup> R. BIANCHI BANDINELLI - M. TORELLI, *L'arte dell'antichità* cit., scheda n. 146.

<sup>67</sup> C. RIZZARDI (a cura di), *Il Mausoleo di Galla Placidia*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996, p. 226.

<sup>68</sup> I. ANDREESCU-TREADGOLD, *Materiali, iconografia* cit., p. 191.

Vitale, nella Cappella Arcivescovile e nella cappella di S. Matrona a Capua<sup>69</sup>: i resti dei mosaici delle volte delle terme dei Sette Sapianti a Ostia, e di quelle di Antonino a Cartagine mostrano che la decorazione consisteva in viticci, che si diramavano da grosse piante di acanto, popolati da animali<sup>70</sup>.



Fig. 24, *Colombe che si dissetano*, V sec., Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia



Fig. 25, *Mosaico delle colombe*, I-II sec., da Villa Adriana a Tivoli, Roma, Musei Capitolini

Rimanendo nell'ambito degli ornamenti, in S. Apollinare Nuovo i ventisei pannelli con scene cristologiche che si susseguono nel registro più elevato si alternano a pannelli meramente decorativi in cui il motivo della conchiglia scanalata è accompagnato da due colombe: l'abbinamento di conchiglia e colombe, qui con una semplice funzione ornamentale, era utilizzato tradizionalmente nel simbolismo della dea Venere, come testimonia un pavimento gallo-romano del museo di Avallon<sup>71</sup>.

Nel grande sottarco d'ingresso al presbiterio di S. Vitale si succedono i busti dei dodici apostoli culminanti nell'*imago clipeata* del Cristo barbato: la cornice che circonda i clipei e che li fa risaltare è resa tramite colori alterni e sembra retta da una sorta di piedistallo costituito da una coppia di delfini con le code annodate (*fig. 26*), motivo che fa parte del repertorio classico romano. Il delfino, simbolo cristiano della salvezza e di Cristo stesso (ΙΧΘΥΣ), è un antico retaggio iconografico: animale ben noto ai marinai del Mediterraneo e spesso rappresentato, era considerato amico degli

<sup>69</sup> E. KITZINGER, *Alle origini dell'arte* cit., pp. 93-94.

<sup>70</sup> GILBERT-CHARLES PIQUARD, s.v. *Mosaici greci e romani*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, IX, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1963, col. 676-683.

<sup>71</sup> H. LAVAGNE, *Il mosaico attraverso i secoli* cit., p. 109.

uomini, poiché soccorreva i naufraghi<sup>72</sup>; era inoltre associato al culto di Apollo e diede il nome al santuario di Delfi.

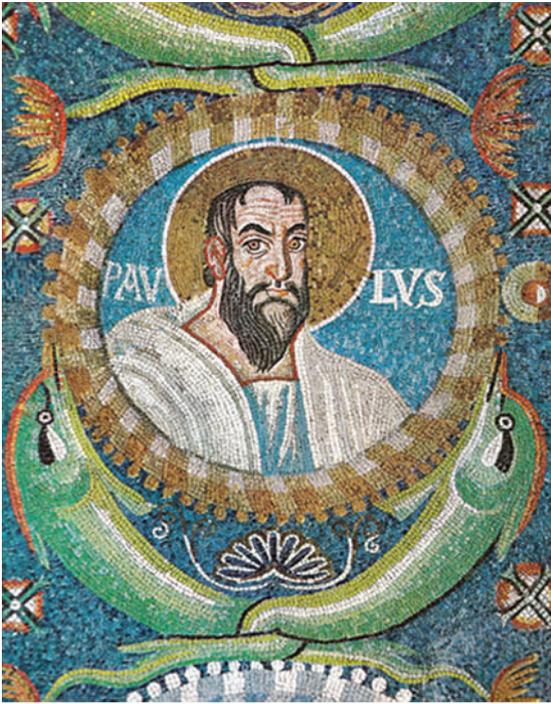


Fig. 26, *Busto clipeato di san Paolo*, VI sec., Ravenna, Basilica di S. Vitale



Fig. 27, *Architettura con trono*, V sec., Ravenna, Battistero degli Ortodossi



Fig. 28, *Parete con finte architetture*, I sec., Pompei, Casa di Marco Lucrezio Frontone

Nel battistero degli Ortodossi, le finte architetture che appaiono come un lungo e mosso porticato nel secondo registro della decorazione musiva della cupola (*fig. 27*), al pari di quelle della Rotonda di S. Giorgio a Salonicco, si collocano sulla strada dell'illusionismo ellenistico<sup>73</sup> e costituiscono un'eco delle campiture tipiche di alcuni affreschi pompeiani (*fig. 28*), così come i festoni risultanti dal tessuto bianco disteso intorno alle teste degli apostoli richiamano soluzioni appartenenti al repertorio della pittura monumentale antica<sup>74</sup>. Nel medesimo edificio di culto ravennate, nel medaglione centrale della cupola, sia la personificazione del fiume Giordano che le fattezze del

<sup>72</sup> G.H. BAUDRY, *Simboli cristiani* cit., p. 101. Celebre è la leggenda del citaredo Arione salvato da un delfino: Luciano di Samosata, *Εναίοι διαλογοί*, VIII, Ποσειδωνος και δελφινων.

<sup>73</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Dall'ellenismo al medioevo* cit., p. 115; E. KITZINGER, *Alle origini dell'arte* cit., p. 61.

<sup>74</sup> I. ANDREESCU-TREADGOLD, *Materiali, iconografia* cit., p. 193.

corpo ignudo di Cristo testimoniano l'influenza dell'arte classica. Inoltre, il vigore plastico dei volti degli apostoli (*fig. 29*) trova le proprie radici nella statuaria classica e in particolare nella ritrattistica romana (*fig. 30*): se tali caratteri nel VI secolo vengono sempre meno, per lasciare spazio ad astrazione ed idealizzazione, in S. Vitale fanno eccezione i volti di Giustiniano e di Massimiano che manifestano una spiccata caratterizzazione fisionomica ed un marcato realismo<sup>75</sup>.

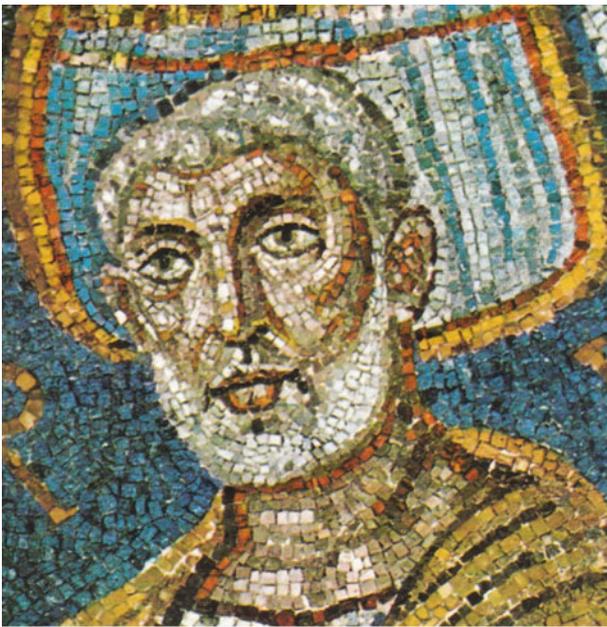


Fig. 29, *Apostolo Pietro*, V sec., Ravenna, Battistero degli Ortodossi

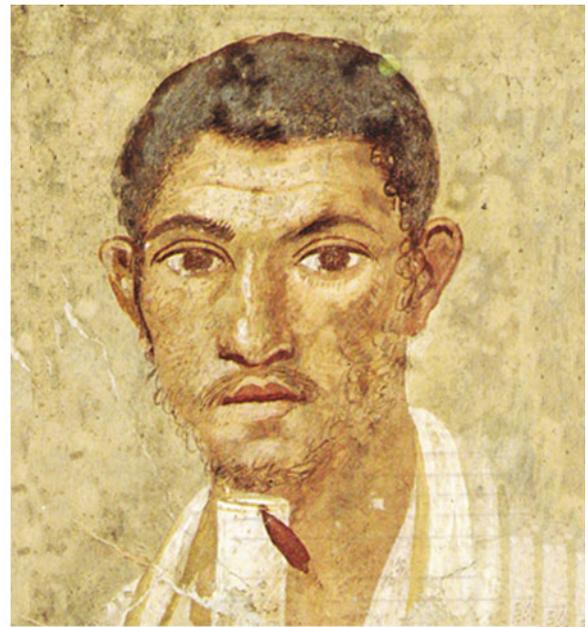


Fig. 30, *Ritratto di Paquius Proculus e di sua moglie*, particolare, I sec., da Pompei, Museo Nazionale

Dall'analisi condotta su alcune delle principali iconografie dei mosaici parietali del V e del VI secolo emerge che, nella transizione dalla tarda antichità all'età bizantina, sono intervenute molteplici forze sul processo di produzione artistica, con una compenetrazione di Oriente ellenistico e Occidente romano<sup>76</sup>, con un costante e stimolante intreccio tra cultura pagana e cultura cristiana, nell'ambito del quale il repertorio iconografico classico ha subito una destrutturazione e ristrutturazione semantica dell'immagine, e ciò come conseguenza di profondi cambiamenti storici e ideologici<sup>77</sup>. L'antico mondo classico rivisitato continua quindi a 'vivere' nella nuova arte cristiana ricca di nuovi fermenti e idee.

<sup>75</sup> H. LAVAGNE, *Il mosaico attraverso i secoli* cit., p. 110.

<sup>76</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Dall'ellenismo al medioevo* cit., p. 119.

<sup>77</sup> GEMMA SENA CHIESA, *Felicia tempora: la riconquista del classico*, in *Costantino il Grande* cit., p. 136.