

RAVENNA E IL VICINO ORIENTE: I MOSAICI PARIETALI DI V E VI SECOLO

Letizia Sotira

Tra il V ed il VI secolo la città di Ravenna, in virtù dei mosaici parietali degli edifici di culto, emerge fra i principali centri dell'impero per il suo ruolo di ponte tra Oriente e Occidente, e questo soprattutto perché l'arte musiva ravennate s'inserisce perfettamente in una *koinè* culturale e artistica che ha come comune denominatore il Mar Mediterraneo, grazie a parallele vicende storiche e politiche. Fin dall'antichità romana il Mediterraneo è stato l'epicentro di un articolato sistema di civiltà che per secoli ha raccolto e fuso armonicamente le culture dei popoli che hanno occupato tale area geografica. In particolare, la penisola italica, posta al centro del *Mare nostrum*, fece da tramite al grande traffico marittimo che poneva in comunicazione Europa ed Africa, Occidente ed Oriente. Il progressivo declino di Roma tra il IV ed il V secolo d.C. portò alla suddivisione dell'impero tra i due figli di Teodosio, Onorio e Arcadio, e al trasferimento della capitale occidentale a Milano: il mondo mediterraneo conobbe una notevole diversificazione regionale, sia dal punto di vista politico, sia dal punto di vista artistico. La parte occidentale e quella orientale ebbero dunque sorti assai differenti: l'Occidente dovette affrontare le invasioni barbariche che portarono alla disgregazione della struttura politica imperiale, mentre l'Oriente, pur mantenendo l'unità politica, fu caratterizzato da profonde scissioni religiose.

Nonostante le divisioni, tra il V ed il VI secolo l'area mediterranea trovò in Costantinopoli, capitale dell'Impero d'Oriente, Nuova Roma, un polo di sviluppo ed un terreno di incontro delle nuove culture periferiche di tipo barbarico che premevano ai confini (Goti, Unni, Slavi, Avari): Costantinopoli, vera e propria 'città-faro', posta all'incrocio delle vie che collegavano l'Asia all'Europa ed il Mediterraneo al Mar Nero, era il fulcro degli scambi commerciali e il luogo nel quale si concentravano il potere politico, amministrativo e religioso dell'Impero, così come le principali correnti artistiche; indubbiamente, in questo contesto, anche il Cristianesimo fu un notevole elemento di coesione, poiché, dapprima grazie all'editto di Costantino del 313¹ e in seguito a quello di Tessalonica del 380², unì spiritualmente popoli assai eterogenei per etnia, lingua e cultura.

¹ ARNALDO MARCONE, *L'editto di Milano: dalle persecuzioni alla tolleranza*, in *Costantino 313 d.C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza*, a cura di Gemma Sena Chiesa, catalogo della Mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012 - 17 marzo 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo - 15 settembre 2013), Milano, Electa, 2012, pp. 42-47.

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

Come Costantinopoli, anche Ravenna, sin dai tempi dell'imperatore Ottaviano Augusto³, grazie alla sua felice posizione geografica rivestì un importante ruolo di centro mediterraneo, allorché divenne un porto militare, sede di quella parte della flotta romana che aveva il compito di sorvegliare il Mediterraneo orientale, naturalmente difesa dalle paludi circostanti: da quel momento la città intessè fitte relazioni con centri del vicino Oriente quali la Siria, la Grecia e l'Egitto, e la sua funzione di cerniera tra Occidente ed Oriente si manifestò ancor meglio a partire dal 402, dopo l'improvviso trasferimento della capitale da Milano, al tempo dell'imperatore Onorio⁴.

Grazie a quell'importante evento Ravenna godè di lustro e prestigio e, da semplice città di provincia, divenne uno dei maggiori centri occidentali della tarda antichità, conservando tale *status* fino alla sua caduta per opera dei Longobardi a metà dell'VIII secolo: in questo lasso di tempo acquisì caratteristiche cosmopolite, e fu inoltre capace di assimilare e rielaborare autonomamente gli apporti ideologici e culturali di Costantinopoli e delle province gravitanti nella sua orbita. Ciò si riscontra nell'edilizia civile e religiosa che in essa ben presto fiorì, in parte scomparsa e in parte esistente, con esiti notevoli in ambito architettonico, scultoreo e pittorico. Come preminente *medium* decorativo degli edifici di culto (chiese, battisteri e mausolei) venne scelto il mosaico, principale canale di arte figurativa di questo periodo, vero e proprio *instrumentum regni*; in linea con altre città quali la stessa Costantinopoli, Salonicco, Roma e Milano, il mosaico fu una chiara e duratura espressione del considerevole prestigio di Ravenna sia come residenza di corte, sia come centro ecclesiastico di spicco, grazie a personaggi d'alto rango quali imperatori, dignitari imperiali, re e vescovi. Nelle tre epoche in cui si può suddividere il suo periodo di splendore – placidiana (425-450), teodericiana (493-526) e giustiniana (527-567)⁵ – Ravenna conobbe l'avvicendamento di differenti ideologie, mirabilmente espresse proprio attraverso i mosaici parietali: la religione ortodossa, dapprima sostenuta da Galla Placidia, figura di rilievo della dinastia valentiniano-teodosiana, che regnò al posto del figlio Valentiniano III ancora bambino, venne affiancata e messa in ombra da quella ariana durante il regno del re ostrogoto Teoderico, ritornando poi in auge con l'imperatore Giustiniano e con importanti figure ecclesiastiche quali Massimiano di Pola,

³ STEFANO TRAMONTI, *La pirateria adriatica e la politica navale augustea: 36-31 a.C. Una proposta di esegesi delle fonti sulla scelta augustea del porto di Ravenna*, «Ravenna Studi e Ricerche», IV, 1997, 1, pp. 87-130.

⁴ VALERIO NERI, *Come Ravenna divenne Capitale*, in *Storia Illustrata di Ravenna. I. Dall'antichità al Medioevo*, a cura di Carla Giovannini, Milano, Nuova editoriale AIEP, 1989 (Il tempo e la città), pp. 161-175.

⁵ Circa le problematiche relative alla scultura, all'architettura e al mosaico a Ravenna, si veda FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN, *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden, Steiner, 1969; ID., *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Kommentar, 1-2 Teil*, Wiesbaden, Steiner, 1974-1976. Per una chiara sintesi sulla situazione storica, politica e religiosa di Ravenna tra V e VI secolo, cfr. CLEMENTINA RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna, Ante Quem, 2011 (Studi e Scavi nuova serie, 32), pp. 15-25.

consacratore della basilica di San Vitale, e Agnello, promotori di una vera e propria epurazione anti-ariana⁶.

Il mosaico divenne quindi il mezzo di comunicazione più efficace ad esprimere, con semplicità e splendore ad un tempo, i concetti del mondo divino e della politica imperiale, strettamente uniti tra loro, seguendo l'ideologia del periodo di appartenenza, in stretta connessione con il contesto monumentale: in virtù della sua immediata potenza comunicativa, anche a favore di un pubblico incolto, come una sorta di *biblia pauperum*, l'arte musiva assunse dunque un ruolo sociale e culturale di grande importanza, divenendo una chiara e fulgida testimonianza sia dell'ideologia politico-religiosa del tempo e dell'inscindibile unità fra stato e chiesa, sia dell'alto livello artistico raggiunto dalle maestranze, ponendo la città di Ravenna in una prospettiva di ampio respiro.

Rispetto ai ben noti e splendidi mosaici ravennati, che insieme costituiscono indubbiamente un *unicum* nel panorama artistico dell'età tardoantica e altomedievale⁷, nelle decorazioni musive parietali dei coevi edifici di culto presenti nei diversi centri dell'impero d'Occidente e d'Oriente, e in particolare in quelli ubicati sulle aree costiere, si possono cogliere, oltre alle specificità locali, anche interessanti simmetrie dal punto di vista artistico e ideologico. Ravenna, ad esempio, *in primis*, assunse un importante ruolo di riferimento per la cultura artistica dell'Alto Adriatico, anche grazie alla figura del già citato arcivescovo Massimiano, come dimostrano le testimonianze musive della penisola istriana del VI secolo, a Pola e a Parenzo⁸. Inoltre, accanto alle indubie, ma non uniche né totalizzanti, influenze costantinopolitane su Ravenna, è possibile tracciare un *fil rouge* che lega l'ultima capitale dell'impero d'Occidente ai centri del Vicino Oriente, in particolare alle aree greca, cipriota e siriana, in base al contesto storico e ai principali elementi iconografici (compresi piccoli, ma indubbiamente significativi dettagli), iconologici, stilistici e materici, puntualizzando, pur nell'eterogeneità, alcune salienti affinità.

Tra i mosaici più antichi di Ravenna la scenografica decorazione musiva della cupola del battistero degli Ortodossi⁹ (*fig. 1*), risalente all'episcopato del vescovo Neone (458-473), sembra riecheggiare quella precedente della Rotonda di San Giorgio a Salonico¹⁰ (fine IV – inizi V secolo)

⁶ EMANUELA PENNI, *La basilica di Sant'Apollinare Nuovo attraverso i secoli*, Bologna, Ante Quem, 2004 (Studi e Scavi nuova serie, 8), p. 77.

⁷ Dal 7 dicembre 1996 i monumenti paleocristiani e bizantini di Ravenna sono inseriti nella World Heritage List dell'Unesco e considerati Patrimonio dell'Umanità: per le motivazioni si vedano C. RIZZARDI, *Ravenna. Otto Monumenti Patrimonio dell'Umanità. L'iscrizione di Ravenna nella World Heritage List dell'Unesco*, Ravenna, Comune di Ravenna, 2009, e il link <http://whc.unesco.org/en/list/788>.

⁸ GIUSEPPE BOVINI, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola*, Bologna, Patron, 1974 (Archeologia cristiana), pp. 31-44, 205-206; C. RIZZARDI, *Relazioni artistiche fra Ravenna e l'Istria: i mosaici parietali*, «CARB», XLII, 1996, pp. 817-836.

⁹ C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna* cit., pp. 72-77.

¹⁰ HANS PETER L'ORANGE, *I mosaici della cupola di Hagios Georgios a Salonico*, «CARB», XVII, 1970, pp. 257-268; PAOLA CATTANI, *La Rotonda ed i mosaici di San Giorgio a Salonico*, Bologna, Patron, 1972 (Studi di antichità cristiane, 10); HJALMAR TORP, *Les mosaïques de la Rotonde de Thessalonique: l'arrière-fond conceptuel des images d'architecture*, «Cahiers Archeologiques», L, 2002, pp. 3-20. Relativamente ai mosaici della cupola di San Giorgio,

(fig. 2), in primo luogo per quanto concerne lo schema compositivo: entrambe le cupole, infatti, pur appartenendo a contesti architettonici con funzioni diverse e rispondendo ad una differente elaborazione iconografica e scenografica¹¹, sono modulate in due registri che ruotano intorno ad un nucleo centrale fisso costituito da un medaglione; in secondo luogo per la presenza di motivi decorativi e simbolici similari, quali le candelabre vegetali che fungono da elementi di divisione. Nel battistero esse scandiscono la processione degli apostoli nella prima fascia musiva, contribuendo a suggerirne il senso di movimento circolare¹², oppure, emergendo dai pennacchi della cupola, suddividono la seconda fascia in otto settori (fig. 3), similmente a quanto avviene nella Rotonda (fig. 4); inoltre, il primo motivo a partire dall'alto, che orna la cornice di divisione tra il primo e il secondo registro della Rotonda, a volte affrontate, si riscontra nell'estradosso del sesto arco interno del battistero Neoniano, sebbene completamente restaurato da Felice Kibel nel 1854¹³; il secondo motivo, ad ovuli, è, nonostante la diversa cromia, il medesimo che borda il medaglione centrale della cupola del battistero, e che tra l'altro profila internamente il pannello della processione imperiale di Teodora e del proprio seguito in San Vitale (consacrata nel 547). Tra i motivi simbolici, nel settore sud-occidentale, al centro dell'architettura davanti alla quale spiccano le figure dei santi Cosma e Damiano, spicca uno σκιμπόδιον (skimpodion), ossia un trono senza schienale, su cui è posato un evangelario gemmato chiuso, con rilegatura metallica: esso richiama i quattro troni dell'*Etimasia* (seconda venuta di Cristo) al centro delle architetture del battistero ravennate¹⁴. La grande croce gemmata che campeggia davanti ai cibori esagonali rappresentati nei settori meridionale e settentrionale della cupola di San Giorgio è sormontata da una colomba ad ali aperte che sembra essere inscritta in un medaglione circolare agganciato all'estremità superiore del braccio verticale della croce, e che appare simile a quella che scende perpendicolarmente sulla testa di Cristo nella scena di Battesimo del medaglione centrale del battistero degli Ortodossi¹⁵.

diverse sono le ipotesi in merito alla cronologia; ultimamente sono stati addirittura attribuiti all'epoca costantiniana, agli inizi del IV secolo: CHARALAMBOS BAKIRTZIS – EFTYCHIA KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU – CHRISANTHI MAVROPOULOU-TSIOUMI, *Mosaics of Thessaloniki. IVth – XIVth century*, Athens, Kapon Editions, 2012, pp. 50-127.

¹¹ C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna* cit., pp. 72, 184.

¹² La processione degli apostoli nel battistero degli Ortodossi sembra tra l'altro concretizzare l'immagine delle *sempiternae* ed *etterne rote* che Dante immaginò nelle sfere celesti: G. BOVINI, *Edifici di culto di Ravenna di età preteodoriana*, Bologna, Patron, 1969, p. 66.

¹³ CORRADO RICCI, *Monumenti. Tavole Storiche dei Mosaici di Ravenna, Battistero delle Cattedrale, fascicolo II*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1931-1932, p. 14, tav. XVI.

¹⁴ C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna* cit., pp. 76-77.

¹⁵ *Ivi*, p. 72.



Fig. 1, Ravenna, Battistero Neoniano, decorazione musiva della cupola, V sec.

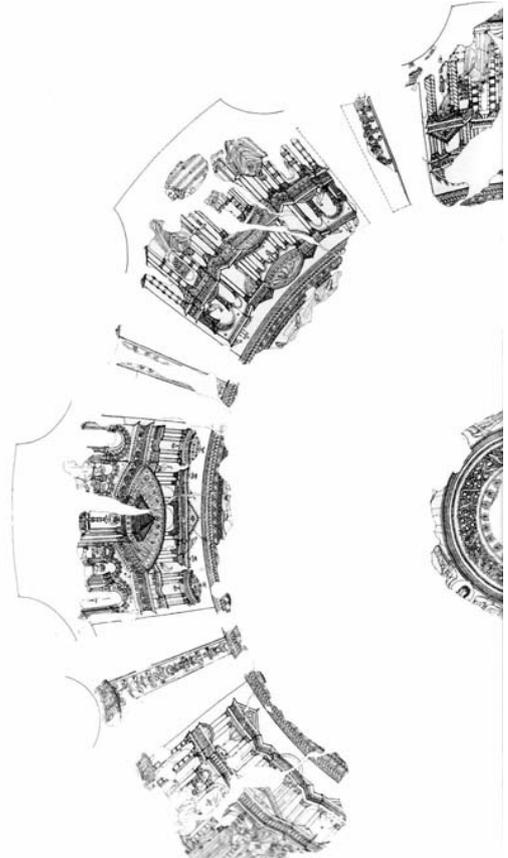


Fig. 2, Salonico, disegno dei mosaici superstiti della cupola della Rotonda di S. Giorgio, particolare

Senza dubbio, i mosaici di San Giorgio, nonostante le considerevoli lacune attualmente presenti, costituiscono ancora una significativa testimonianza del collegamento fra la tradizione greco-romana e la spiritualità dell'arte cristiana, soprattutto grazie alle solenni figure maschili¹⁶ ritratte davanti alle maestose architetture fittizie che richiamano alla mente quelle affrescate a Pompei¹⁷. Caratteristiche quali un abile tratto, la ricchezza cromatica delle tessere ottenuta attraverso gradazioni di tono dello stesso colore, l'impiego di magnifici ed eleganti motivi decorativi, la grande attenzione al dettaglio, ma soprattutto l'espressività e l'introspezione delle figure, costituiscono una prova evidente dell'opera di maestranze esperte e di alto livello, provenienti, verosimilmente, da Costantinopoli e legate all'ambito aulico della corte: nel portamento dei maestosi personaggi e nel loro penetrante sguardo che pare proiettarli verso una dimensione celeste, al di sopra del mondo terreno, con una conseguente smaterializzazione dei corpi, si coglie una certa

¹⁶ BENTE KIILERICH, *Picturing Ideal Beauty: the Saints in the Rotunda at Thessaloniki*, «Antiquité Tardive», XV, 2007, pp. 321-336.

¹⁷ LETIZIA SOTIRA, *Eredità della tradizione classica nei mosaici parietali di V e VI secolo: problematiche di iconografia e di stile*, «Intrecci d'arte», I, 2012, p. 23.

grandeur imperiale che, d'altro canto, emerge anche nella processione dei dodici apostoli del battistero Neoniano, i quali sono ritratti nell'atto di recare le corone della vittoria sulle mani velate, e presentano, in particolare, peculiarità tipiche della statuaria e della ritrattistica romana¹⁸. Tuttavia, i mosaici del battistero, pur mostrando un alto livello qualitativo e pur essendo carichi di profondi significati teologici, sono però privi dello straordinario e vibrante fulgore che caratterizza quelli tessalonicesi dai quali emanano spiritualità, luminosità ed un'aura trascendente.

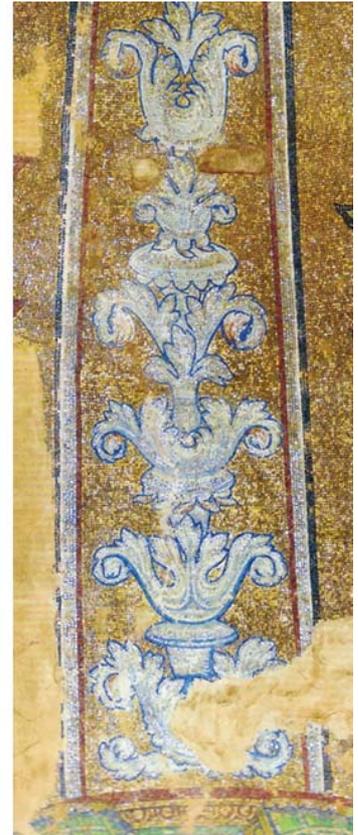


Fig. 3, Ravenna, Battistero Neoniano, cupola, candelabra vegetale, particolare

Fig. 4, Salonico, Rotonda di S. Giorgio, candelabra vegetale tra i settori N e NE, particolare, IV-V sec.

A Ravenna è possibile riscontrare queste ultime caratteristiche, nonostante le differenze iconografiche e stilistiche, nel mausoleo di Galla Placidia¹⁹ (425-450), in particolare nella lunetta del Buon Pastore, di ispirazione ellenistica, e in alcuni dei motivi decorativi: si pensi al volto apollineo di Cristo (*fig. 5*) e ai suoi lunghi e inanellati capelli e si confrontino con quelli di sant'Onesiforo, uno dei martiri immortalati nella cupola di San Giorgio, dai tratti somatici giovani e freschi (*fig. 6*). Si consideri poi il motivo geometrico di parallelogrammi accostati a spina di pesce

¹⁸ L. SOTIRA, *Eredità della tradizione* cit., p. 24.

¹⁹ C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna* cit., pp. 45-55.

che occupa l'intradosso della finestra del braccio orientale del mausoleo placidiano, visibile anche come bordo ornamentale delle architetture musive fittizie della cupola tessalonicese, nelle quali sono impiegate eleganti conchiglie strutturalmente e funzionalmente simili a quelle ieratiche che nel mausoleo ravennate sormontano gli otto apostoli nei lunettoni del tamburo, e ad altri esemplari ravennati con il medesimo fine di conferire dignità ai personaggi²⁰. Negli stessi lunettoni, i κάvθαροι zampillanti limpida acqua, verso cui convergono colombe affrontate simboleggianti le anime dei beati, richiamano le due fontane sostenute da colonnine, raffigurate nel settore occidentale della cupola di San Giorgio, dietro bianche tende raccolte lateralmente: esse trovano, fra l'altro, una corrispondenza ancora più puntuale nel cortigianesco pannello di Teodora in San Vitale, dove il dignitario che precede il corteo solleva un'elegante candida tenda trapuntata di preziosi motivi decorativi, affissa al vano di una porta, davanti alla quale, su un pilastrino scanalato, si erge un κάvθαρος marmoreo da cui sgorga acqua. I volatili che con la loro vivace policromia impreziosiscono le volte meridionale e sudorientale della Rotonda (tardo V – inizi VI secolo) richiamano quelli coevi al di sotto delle finestre di Sant'Apollinare Nuovo (493-526) e nella volta del vestibolo della Cappella Arcivescovile (494-519) a Ravenna. Le colonne dorate e gemmate che sostengono i frontoni delle architetture sembrano anticipare quelle della trifora di San Vitale al di sotto del catino absidale o le torri e le mura delle città gemmate di Betlemme e Gerusalemme nell'arco trionfale della stessa basilica e di quella di Sant'Apollinare in Classe²¹ (opera di rifacimenti del VII-XII sec.²²), sia per la forma e il colore delle gemme, che per il largo impiego di dischetti di candido marmo; è poi opportuno notare un'ulteriore analogia decorativa tra la Rotonda di San Giorgio e San Vitale: nel timpano superiore della grande architettura del riquadro settentrionale spicca una sfera suddivisa in spicchi multicolori (*fig. 7*) del tutto simile a quelle che sembrano 'occhieggiare' in diversi punti della superficie musiva della grande basilica giustiniana

²⁰ Le conchiglie ieratiche vengono impiegate anche nei dittici eburnei di VI secolo, come quelli raffiguranti l'imperatrice Ariadne conservati al Bargello di Firenze (inv. 24 C) e al Kunsthistorisches Museum di Vienna: FULVIO CENERINI, *Le vie del classicismo tra iconografia e linguaggi*, in *Eburnea diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, a cura di Massimiliano David, Bari, Edipuglia, 2007 (Munera, 26), pp. 163-186.

²¹ La rappresentazione delle città di Gerusalemme (*Ecclesia ex circumcissione*) e di Betlemme (*Ecclesia ex gentibus*) si afferma e diventa motivo peculiare degli archi trionfali a partire dal V secolo, come testimonia la decorazione musiva di basiliche romane quali Santa Maria Maggiore in Roma e, nel VI secolo, SS. Cosma e Damiano e San Lorenzo f.l.m: per la prima basilica, cfr. MARIA RAFFAELLA MENNA, *I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore. Storie dell'infanzia di Cristo sull'arco trionfale*, in *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468*, a cura di Maria Andaloro, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 331-342; per la seconda e la terza, HUGO BRANDENBURG, *Le prime chiese di Roma. IV-VII secolo. L'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano, Jaca Book, 2004, pp. 222-231 e 236-240.

²² CETY MUSCOLINO – ERMANN CARBONARA – EMILIO ROBERTO AGOSTINELLI, *Il leone di Bisanzio a S. Apollinare in Classe. Una nuova pagina d'arte bizantina dai mosaici dell'arco trionfale*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2008 (Girasole arte), p. 28.

di Ravenna²³ (fig. 8), nonché nel sottarco della finestra centrale dell'abside della chiesa di Sant'Agata, alternati a volute stilizzate²⁴, motivo tra l'altro presente nei mosaici della Rotonda, come già detto precedentemente.



Fig. 5, Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia, lunetta del Buon Pastore, particolare, 425-450

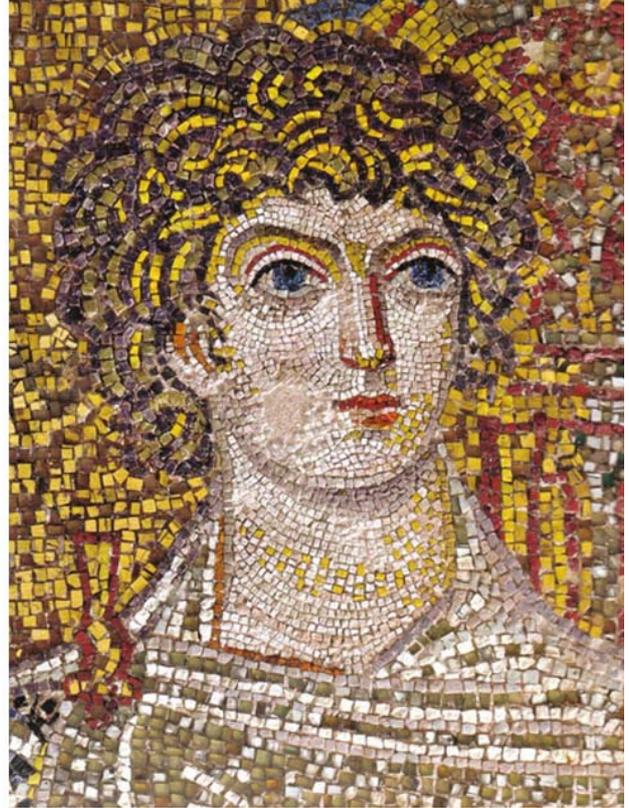


Fig. 6, Salonico, Rotonda di S. Giorgio, settore meridionale della cupola, S. Onesiforo, particolare

Inoltre, tornando al mausoleo placidiano, il festone di foglie e frutti di derivazione classica che orna il sottarco del braccio longitudinale settentrionale (fig. 9) pare aver tratto ispirazione proprio dall'elegante ghirlanda che incornicia il medaglione centrale della cupola della Rotonda (fig. 10); la ricchezza compositiva e la policromia di quest'ultima sembrano aver influenzato, un secolo dopo, anche il festone che ingloba il clipeo con al centro il mistico *Agnus Dei* (fig. 11), al culmine della volta del presbiterio di San Vitale, sostenuto parimenti da angeli-cariatidi²⁵. Sulla medesima scia

²³ Tale motivo circolare, di origine romana, è stato indicato da Ricci come «borchia multicolore»: C. RICCI, *Monumenti. Tavole Storiche dei Mosaici di Ravenna, San Vitale, fascicolo VI*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1935, pp. 129-130, tavv. L-LIV.

²⁴ SILVIA PASI, *La decorazione musiva degli intradossi delle finestre absidali della basilica di S. Agata Maggiore di Ravenna*, in *III Colloquio Internazionale sul mosaico antico* (Ravenna, 6-10 settembre 1983), a cura di Raffaella Farioli Campanati, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1984, II, pp. 65-72 (p. 67).

²⁵ Un'ulteriore analogia, in questo senso, è costituita dagli angeli (o vittorie alate) che sorreggono un clipeo con il volto (probabilmente di Cristo) nel timpano dell'architettura del settore nordorientale della cupola di San Giorgio, similmente

cromatica del bordo esterno iridato del frammentario medaglione sembrano porsi anche due cornici multicolori della stessa basilica di San Vitale: quella orientale dell'intradosso dell'arco trionfale e quella che circonda il busto del severo *Cristo Pantocrator* nell'intradosso dell'arcone di ingresso al presbiterio (fig. 12); il sapiente accostamento delle tonalità e l'accurata disposizione delle tessere a formare piccole losanghe conferiscono, sia a Salonicco che a Ravenna, l'effetto di passaggi cromatici graduali e sfumati. Infine, le superstiti stelle auree ad otto punte che coronano il medaglione di San Giorgio sono simili a quelle che trapuntano la sfavillante volta apocalittica del mausoleo di Galla Placidia e a quelle che ornano gli archi collocati tra le volte del nartece in Santa Sofia a Costantinopoli (fig. 13). Le analogie iconografiche che legano i mosaici ravennati di epoca placidiana e neoniana e quelli della Rotonda di San Giorgio fanno presumere la provenienza delle maestranze dalla medesima 'scuola' di area costantinopolitana o egea²⁶, seppure in epoche diverse ma contigue, ipotesi avvalorata anche dall'alto livello artistico delle superfici musive²⁷.



Fig. 7, Salonicco, Rotonda di S. Giorgio, settore N, motivo a sfera, particolare



Fig. 8, Ravenna, S. Vitale, trifora al di sopra dell'abside, intradosso finestra centrale, VI secolo

a quelli che sostengono i monogrammi cristologici clipeati al di sopra delle lunette del presbiterio e nell'arco trionfale di San Vitale.

²⁶ C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna* cit., p. 55.

²⁷ A conferma delle relazioni tra Ravenna e la capitale d'Oriente, è opportuno ricordare che l'iconografia di Cristo trionfante sui simboli del male nella scomparsa decorazione musiva della chiesa di Santa Croce, del cui complesso il mausoleo di Galla Placidia faceva parte, sembra ispirarsi a quella di un perduto affresco che ornava il vestibolo del Palazzo Imperiale di Costantinopoli, con Costantino in atteggiamento simile: L. SOTIRA, *Eredità della tradizione* cit., p. 16.



Fig. 9, Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia, cesto con frutti e foglie, part.



Fig. 10, Salonicco, Rotonda di S. Giorgio, medaglione centrale, particolare

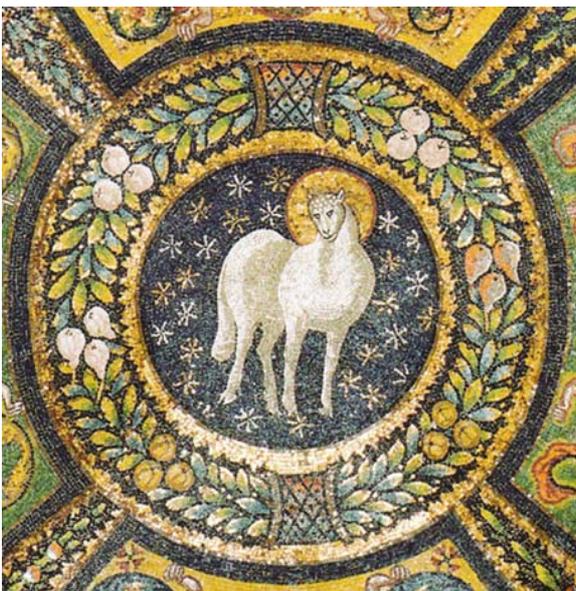


Fig. 11, Ravenna, S. Vitale, volta del presbiterio, *Agnus Dei*

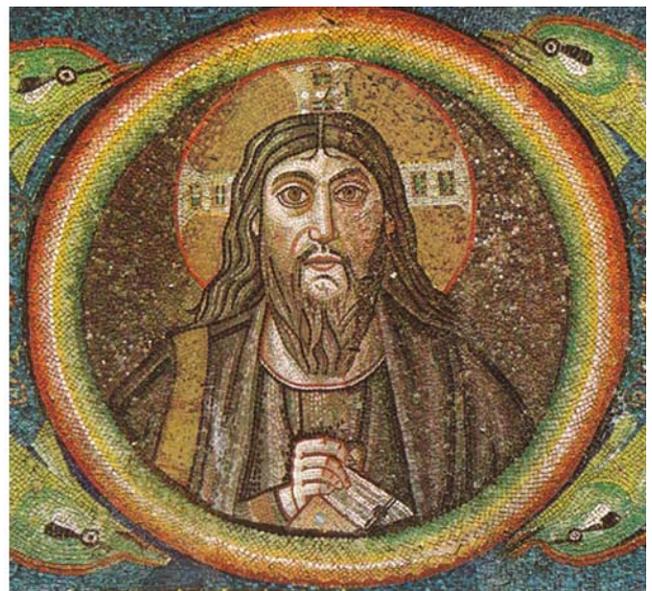


Fig. 12, Ravenna, S. Vitale, arcone di accesso al presbiterio, clipeo iridato con il busto di Cristo Pantocrator



Fig. 13, Costantinopoli, S. Sofia, volta del narcece, stella ad otto punte, VI sec.

A Salonicco, i caratteri di mirabile splendore, grande perizia esecutiva e sapiente cromatismo rilevati nella Rotonda si riscontrano anche nei mosaici superstiti della metà del V secolo della Panagia Acheiropoietos: si tratta delle fasce decorative degli intradossi del narcece, del *tribelon*, dei due colonnati che dividono l'edificio di culto in tre navate, e di quelli della galleria meridionale²⁸. Tali fasce decorative constano di finissimi motivi vegetali, geometrici e simbolici su fondo aureo, che costituiscono una sorta di 'cornice' paradisiaca e celestiale e che presentano analogie e tangenze con i coevi mosaici di Ravenna, ad esempio con gli ornati vegetali presenti nel battistero degli Ortodossi, in particolare con le già ricordate candelabre che sembrano spuntare dai pennacchi della cupola. Se, tuttavia, si confrontano i sottarchi dell'Acheiropoietos (*fig. 14*) con i simili festoni carporfori del mausoleo di Galla Placidia, in questi ultimi non troviamo i teneri accordi cromatici di stampo ellenistico dei mosaici della chiesa greca, di rara bellezza (*fig. 15*), bensì una marcata rigidità ed una notevole precisione disegnativa, essendo consolidate da un grosso contorno²⁹. Tra i motivi geometrici si distingue la cornice con pietre preziose di diverse forme e colori che inquadra i festoni vegetali: gemme rettangolari di colore verde si alternano a pietre di forma ellittica blu celesti; entrambe sono contornate da tessere musive dorate e tra una gemma e l'altra sono posizionate verticalmente due piccole pietre bianche. Tale cornice, derivante dalle montature di oreficeria e dalla decorazione di tessuti preziosi³⁰, riconoscibile a Salonicco pure nei mosaici della chiesa di San Demetrio, in massima parte andati distrutti, è ampiamente utilizzata anche a Ravenna in molti mosaici compresi tra V e VI secolo: nel battistero degli Ariani, nella Cappella

²⁸ Per i dettagli su tali mosaici cfr. ALESSANDRO TADDEI, *Ecllettismo e sintesi nella decorazione musiva dell'Acheiropoietos di Tessalonica*, «RoISA, Rivista on line di Storia dell'Arte», 12, 2009, pp. 33-54; C. BAKIRTZIS – E. KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU – C. MAVROPOULOU-TSIOUMI, *Mosaics of Thessaloniki* cit., pp. 196-237; BENJAMIN FOURLAS, *Die Mosaiken der Acheiropoietos-Basilika in Thessaloniki: eine vergleichende Analyse dekorativer Mosaiken des V und VI Jahrhunderts*, Berlin, De Gruyter, 2012 (Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr., 35), band I-II.

²⁹ Tali caratteristiche sono presenti, peraltro, anche nel festone con motivi fitomorfi del mosaico della volta della cappella di San Giovanni Evangelista nel Battistero Lateranense a Roma, dell'epoca di papa Ilario (461-468), verosimilmente più tardi di vent'anni rispetto a quello ravennate: STEFANIA PENNESI, *L'Agnus Dei della volta e i motivi fitomorfi "a candelabra" della cappella di San Giovanni Evangelista*, in *L'orizzonte tardoantico* cit., pp. 425-429.

³⁰ ADRIEN BLANCHET, *La mosaïque*, Paris, Payot, 1928, p. 48.

Arcivescovile, in San Vitale (fig. 8), in Sant'Apollinare in Classe e nel catino absidale di San Michele in Africisco riallestito presso il Bode Museum di Berlino³¹.



Fig. 14, Salonico, Panagia Acheiropoietos, intradosso del quinto arco della galleria meridionale, a partire dall'abside, festone vegetale e cornice gemmata, V sec.



Fig. 15, Salonico, Panagia Acheiropoietos, intradosso dell'arco settentrionale del *tribelon*, spighe di grano, loto e volatili, particolare

³¹ Per le vicende dei mosaici di San Michele in Africisco, si vedano i contributi in *San Michele in Africisco e l'età giustiniana a Ravenna*, a cura di Linda Kniffitz e Claudio Spadoni, atti del convegno *La diaspora dell'arcangelo. Giornate di studio in memoria di G. Bovini* (Ravenna, 21-22 aprile 2005), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007 (Biblioteca d'arte, 12).

Rimanendo in ambito tessalonicense, affinità stilistiche e tecniche si possono rilevare tra i mosaici della Panagia Acheiropoietos e quelli della piccola chiesa cruciforme di Hosios David (Monastero di Latomou), risalenti alla seconda metà del V secolo³² (*fig. 16*): entrambi, infatti, rivelano una chiarezza di toni e l'uso di tinte tenui e sfumate, in grado di conferire anche finissimi effetti di trasparenza; sono privi di forti trapassi di piani e presentano filari di tessere separati da larghi interstizi, caratteristica rilevabile anche nei mosaici di VI secolo del monastero di Santa Caterina sul Sinai. La teofania che campeggia nel catino absidale di Hosios David vede al centro Cristo assiso su un arcobaleno all'interno di una mandorla di luce, fiancheggiato dai simboli degli Evangelisti, frequenti nell'arte musiva ravennate³³: la presenza di occhi che costellano le ali dell'angelo e dei tre animali, tuttavia, ci fa ipotizzare che si tratti piuttosto, nonostante la presenza dei Vangeli, dei quattro Esseri Viventi dell'Apocalisse³⁴, raffigurati a Ravenna nei mosaici esistenti e scomparsi di epoca placidiana³⁵. Tale mosaico, che per la posizione di Cristo in abiti purpurei assiso sull'arcobaleno e la presenza dei quattro fiumi paradisiaci sembra prefigurare la grande teofania del catino absidale di San Vitale (*fig. 17*), di ispirazione orientale³⁶, è coevo a quello della cappella di Sant'Aquilino a Milano che ha come protagonista il *Christus magister*, ed è evidentemente caratterizzato da un'espressività che non si riscontra nel mosaico milanese, soprattutto confrontando il volto di Cristo. Dal punto di vista della tecnica, la tessitura musiva dei mosaici di Hosios David (*fig. 18*) risulta assai diversa rispetto a quella osservata in Occidente, ad esempio a Roma e a Ravenna, dove invece si riscontra una maggiore uniformità, dove gli interstizi sono serrati e si distinguono filari di tessere del medesimo colore, come se fossero pennellate (*fig. 19*). I lineamenti del viso dei personaggi ritratti nell'abside della piccola chiesa tessalonicense non presentano continuità grafica, né cromatica; le tessere seguono, infatti, un andamento incerto, hanno dimensioni e toni variabili e gli interstizi sono colmi di stucco. Mancano, dunque, quella «forza disegnativa» e quel «valore costruttivo del disegno» riconoscibili invece nelle plastiche rocce della lunetta del Buon Pastore nel mausoleo di Galla Placidia³⁷ (*figg. 20-21*).

³² FRIEDRICH GERKE, *Il mosaico absidale di Hosios David a Salonico*, «CARB», XI, 1964, pp. 179-199; C. BAKIRTZIS – E. KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU – C. MAVROPOULOU-TSIOUMI, *Mosaics of Thessaloniki* cit., pp. 180-195.

³³ L'analogia si basa anche sulla simile tipologia e disposizione delle gemme su fondo rosso.

³⁴ *Apocalisse*, IV, 6-9.

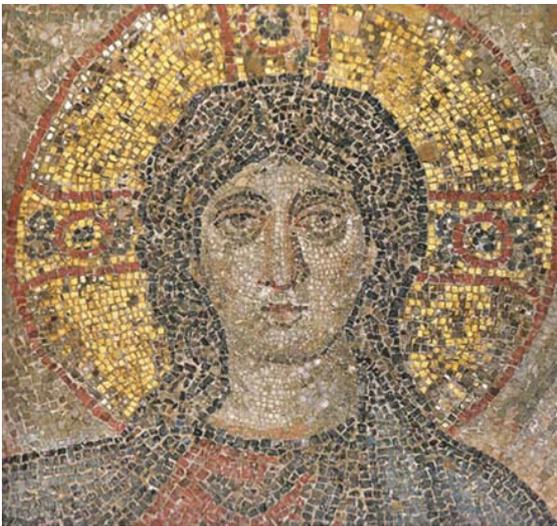
³⁵ C. RIZZARDI, *Mosaici parietali esistenti e scomparsi di età placidiana a Ravenna: iconografie imperiali e apocalittiche*, «CARB», XL, 1993, pp. 385-407. Gli 'Zodia' sono attestati anche in altri centri occidentali (Roma, Capua e Vicenza): C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna* cit., p. 179.

³⁶ G. BOVINI, *Edifici di culto d'età teodoriana e giustiniana a Ravenna*, Bologna, Patron, 1970 (*Archeologia cristiana*), p. 244. Tale soggetto è utilizzato anche su reliquiari eburnei del V e VI secolo.

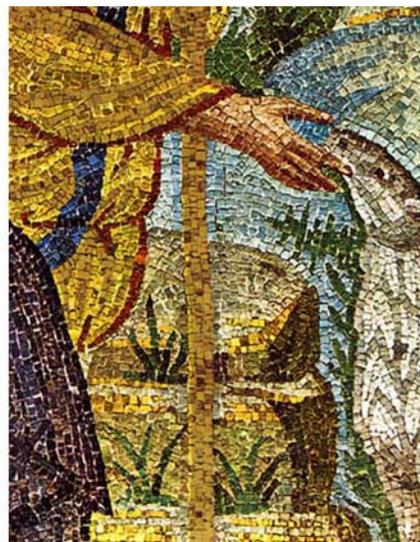
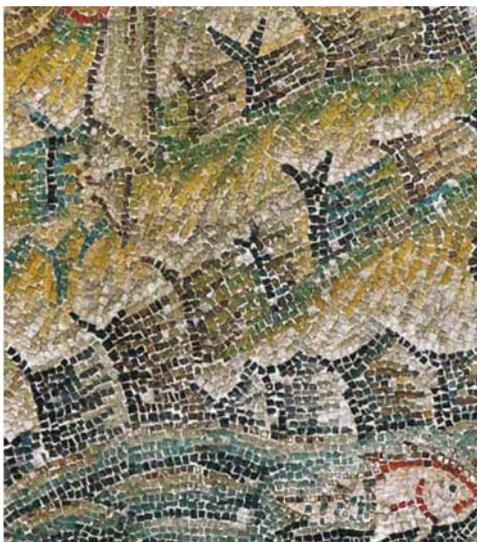
³⁷ GUGLIELMO MATTHIAE, *La cultura figurativa di Salonico nei secoli V e VI*, «Rivista di Archeologia Cristiana», XXXVIII, 1963, p. 176.



Figg. 16-17, Salonico, Hosios David, e Ravenna, S. Vitale, catini absidali con *Teofania*



Figg. 18-19, Salonico, Hosios David, e Ravenna, S. Vitale, particolari con *Testa di Cristo*



Figg. 20-21, Salonico, Hosios David, e Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia, particolari con rocce

Ancora a Salonicco, nella chiesa di San Demetrio, oltre alla già citata cornice a gemme alternate che correva lungo il colonnato settentrionale, si devono rilevare altri motivi ricorrenti pure in ambito ravennate: si tratta del nastro ondulato multicolore³⁸ che correva lungo tutta la parete settentrionale, già impiegato nell'arte classica e nei mosaici pavimentali, e della conchiglia ieratica³⁹: quest'ultima è riconoscibile dietro la frammentaria figura di San Demetrio orante (figg. 22-23), ora conservata presso il Museo di Cultura Bizantina della città, al fine di conferire sacralità ed importanza al santo eponimo. Inoltre, nei sottarchi delle finestre della facciata dell'edificio di culto, si riconoscono i medesimi motivi di derivazione sassanide che decorano il prezioso *tablion* dell'imperatore Giustiniano ritratto in San Vitale, e quelli degli arcangeli Michele e Gabriele ai lati dell'arco trionfale di Sant'Apollinare in Classe: su fondo aureo spiccano, infatti, piccoli volatili verdi stilizzati inscritti in orbicoli rossi⁴⁰ (figg. 24-25).



Fig. 22, Salonicco, S. Demetrio, disegno ricostruttivo del santo eponimo orante (W.S. George)



Fig. 23, Ravenna, S. Apollinare in Classe, abside, *Vescovo Severo*, VI sec.

³⁸ Il nastro ondulato si ritrova a Ravenna nel mausoleo di Galla Placidia, negli estradossi degli archi e dei lunettoni del tamburo; in alcuni sottarchi di finestre del Battistero degli Ortodossi, di Sant'Apollinare Nuovo, della Cappella Arcivescovile e di San Vitale.

³⁹ La conchiglia a scanalature come elemento di esaltazione di personaggi divini e terreni a Ravenna è presente nei lunettoni del mausoleo di Galla Placidia al di sopra degli apostoli, in Sant'Apollinare Nuovo, in corrispondenza delle figure dei profeti collocati tra le finestre, in San Vitale, nel pannello di Teodora, e in Sant'Apollinare in Classe, al di sopra dei vescovi Ecclesio, Severo, Ursus e Ursicino.

⁴⁰ C. RIZZARDI, *Motivi sassanidi nell'arte di Ravenna del V e VI secolo*, «CARB», XXXVIII, 1991, p. 373.



Fig. 24, Salonico, S. Demetrio, facciata occidentale, sottarco finestra centrale, VI sec.



Fig. 25, Ravenna, S. Vitale, pannello di Giustiniano, *Tablion*, particolare

Se poi nella figura orante di San Demetrio è possibile cogliere un'eco di quella del protovescovo ravennate Apollinare che campeggia nel catino absidale dell'omonima basilica classense, nella Vergine in trono con il Bambino, originariamente raffigurata al di sopra del colonnato settentrionale, tra la terza e la quarta arcata (*fig. 26*), si percepiscono innegabilmente i riflessi dei Concili di Efeso e di Calcedonia, rispettivamente del 431 e del 451, già espressi sia negli scomparsi programmi decorativi absidali delle basiliche occidentali di Santa Maria Maggiore a Roma⁴¹ (432-440), Capua⁴² (metà del V secolo) e Ravenna⁴³ (526-532), sia sulla parete settentrionale di Sant'Apollinare Nuovo sempre a Ravenna⁴⁴ (493-526), sia, infine, nella basilica Eufrasiana di Parenzo⁴⁵ (539-560); e ciò al duplice scopo di conferire rilievo alla raffigurazione autonoma di Maria e di esaltare la natura di Cristo, umana e divina ad un tempo. Dalle fonti storiche sappiamo che tali riflessi si manifestarono anche in una chiesa intitolata alla Vergine a Costantinopoli, nel quartiere delle Blacherne⁴⁶ (457-474), e nell'abside di San Sergio a Gaza⁴⁷ (prima metà del VI secolo); appaiono inoltre altrettanto chiari nei mosaici superstiti di epoca giustiniana a Cipro, isola assai vicina a Costantinopoli e collocata sotto la diretta influenza imperiale, ma dove gli editti degli

⁴¹ M.R. MENNA, *I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore. Il titulus dedicatorio sulla controfacciata e il mosaico della perduta abside*, in *L'orizzonte tardoantico* cit., pp. 343-345.

⁴² G. BOVINI, *Mosaici paleocristiani scomparsi di S. Maria Capua Vetere*, «CARB», XIV, 1967, pp. 35-42.

⁴³ Sulle vicende della basilica ravennate di Santa Maria Maggiore e per una ricostruzione dei mosaici scomparsi, si veda C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna* cit., pp. 119-122.

⁴⁴ *Ivi*, p. 100.

⁴⁵ MILAN PRELOG, *La Basilica Eufrasiana a Parenzo*, Buvina, Laurana, 2004, pp. 18-23.

⁴⁶ VIKTOR LAZAREV, *Storia dell'arte bizantina*, Torino, Einaudi, 1967, p. 67.

⁴⁷ CHARLES DELVOYE, *L'art byzantin*, Paris, Arthaud, pp. 83-84.

imperatori iconoclasti non vennero mai imposti, garantendo così la salvezza e la conservazione di antichi splendori musivi. La figura della Vergine compare, infatti, nei frammenti provenienti dalla Panagia Kanakaria a Lythragkomi (secondo quarto del VI secolo)⁴⁸, affiancata da palme e da due arcangeli rappresentati come guardie imperiali, con Cristo Bambino dal volto insolitamente adulto sulle ginocchia (fig. 27); essa appare circondata da una mandorla di luce, assisa su un trono con lo schienale a lira, aspetti che ne enfatizzano il carattere imperiale e che fungono da elementi di solenne distanza tra la Vergine stessa e lo spettatore, incutendo in lui un timore reverenziale.



Fig. 26, Salonico, S. Demetrio, disegno ricostruttivo con la Vergine Theotokos, colonnato nord (W.S. George)



Fig. 27, Lythragkomi (Cipro), Panagia Kanakaria, catino absidale ante 1974, VI sec.

Riprendendo l'interpretazione di padre Stephanou, si può affermare che qui la dichiarazione del dogma dell'incarnazione avvenga in termini apocalittici⁴⁹: infatti, la mandorla di luce che, come una sorta di clipeo esaltante, avvolge la Vergine nel catino absidale della Panagia Kanakaria, si lega al passo dell'Apocalisse in cui si cita «una donna ammantata di sole»⁵⁰; inoltre, il rotolo portato dal Bambino sarebbe proprio il libro dell'Apocalisse, come quello retto da *Cristo Cosmocrator* in San Vitale a Ravenna, e i dodici apostoli corrisponderebbero alla «corona di dodici stelle» citata nel testo giovanneo. Le *imagines clipeatae* degli apostoli richiamano quelle contenenti i busti di santi e

⁴⁸ G. MATTHIAE, *Mosaici di Cipro*, «CARB», XIX, pp. 253-265; ARTHUR H.S. MEGAW - ERNEST J.W. HAWKINS, *The Church of Panagia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus. Its mosaics and Frescoes*, Washington (DC), Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1977 (Dumbarton Oaks Studies, 14); A.H.S. MEGAW, *Mosaici parietali paleobizantini di Cipro*, «CARB», XXXII, 1985, pp. 174-184. I frammenti sono attualmente conservati presso il Museo bizantino del Πολιτιστικό Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' (Centro Culturale della fondazione *Arcivescovo Makarios III* di Nicosia).

⁴⁹ PELOPIDAS STEPHANOU S.I., 'Panaghia Kanakarià' la Donna dell'Apocalisse, «Orientalia Christiana Periodica», XLV, 1979, pp. 410-417.

⁵⁰ *Apocalisse* XII, 1-2.

sante che ornano i sottarchi della volta a crociera della Cappella Arcivescovile⁵¹, i clipei che si susseguono nell'arcone di accesso al presbiterio di San Vitale e quelli della basilica Eufrasiana di Parenzo e del Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai. Tra l'altro, si riscontrano elementi comuni anche nei tratti fisionomici degli apostoli, soprattutto per quanto riguarda Andrea, riconoscibile per i capelli canuti e scarmigliati e la barba ispida (*figg. 28-29*).



Fig. 28, Ravenna, Cappella Arcivescovile, sottarco est, *Sant'Andrea*, V-VI sec.

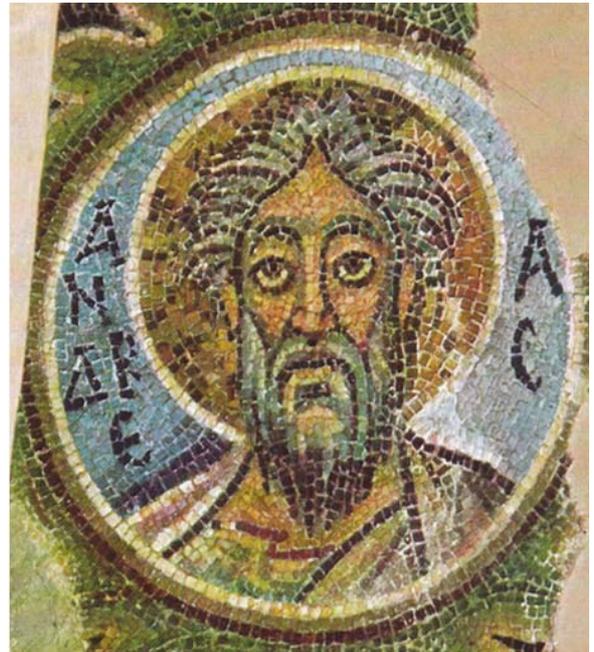


Fig. 29, Lythragkomi (Cipro), Panagia Kanakaria, intradosso dell'arco trionfale ante 1974, *Sant'Andrea*, particolare

Anche a Kiti, località cipriota a sud-ovest di Larnaka, presso la Panagia Angeloktistos (seconda metà del VI sec.), nel catino absidale in cui si è conservato il più completo dei mosaici absidali dell'isola, campeggia la *Vergine Theotokos*, dal volto eburneo e dallo sguardo fisso e astratto, eretta, mentre regge sul braccio sinistro il Bambino (*fig. 30*), secondo l'iconografia dell'*Hodighitria* presente anche nel Vangelo di Rabbula del 586 (fol. 1b)⁵² (*fig. 31*), fiancheggiata da due arcangeli,

⁵¹ Sono proprio nel piccolo oratorio della Cappella Arcivescovile le più antiche attestazioni musive tuttora esistenti del *leitmotiv* dell'*imago clipeata*, successive a quelle ora scomparse dell'arco trionfale della basilica di San Giovanni Evangelista. Tale motivo, ripreso dalla tradizione classica, risulta assai diffuso in ambito bizantino, anche a Roma: L. SOTIRA, *Eredità della tradizione* cit., p. 2.

⁵² MASSIMO BERNABÒ (a cura di), *Il Tetraevangelo di Rabbula*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1,56. *L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008 (Folia picta.

rappresentati come filosofi con aste, offerenti un globo sormontato dalla croce, simbolo del dominio sul mondo; essi presentano ali di pavone, simbolo di immortalità, similmente a quelli raffigurati a Santa Caterina sul Sinai⁵³. Rispetto alla decorazione musiva di Lythragkomi, qui non sono presenti gli alberi del paesaggio paradisiaco ed è stata inoltre soppressa la mandorla. La resa dei volti della Vergine e del Cristo, attraverso piccole tessere di marmo sagomate e collocate in contorni concentrici che corrispondono alle gradazioni di colore e al senso del rilievo, presenta il medesimo procedimento adoperato anche per le teste, le mani e i piedi degli Arcangeli, tecnica rilevabile pure nei visi dei santi nel mosaico della Rotonda di San Giorgio a Salonico e in quelli della conca absidale di San Vitale, sebbene a Cipro le tessere impiegate siano più grandi. All'inevitabile alto livello esecutivo di tale mosaico non risponde, tuttavia, un'alta qualità materica, quanto piuttosto una grave carenza di materiale, considerando il largo uso di tessere marmoree colorate, non solo per la resa del rosso, ma anche per il giallo, per il bruno e per il nero⁵⁴. Il bordo ornamentale della parte frontale della conca presenta una notevole ricchezza cromatica: al colmo spicca la croce attorno alla quale si ripete per tre volte il motivo della 'fontana di vita' emergente da una pianta di acanto; la pianta più bassa sembra sbocciare da un tavolo a tre gambe che richiama la Trinità (fig. 32). Dalla prima fontana spuntano due anatre, dalla seconda una coppia di pappagalli con nastro vermiglio svolazzante intorno al collo (*pativ*), simbolo persiano di potere terreno, soggetti documentati in molti mosaici ravennati; dalla terza fontana, infine, emergono teste di cervo, iconograficamente legate al celebre Salmo XLII: *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus*. L'iconografia dei cervi che si abbeverano alla fonte è presente frequentemente nei mosaici pavimentali del VI secolo, ed è attestata sia a Ravenna nelle lunette inferiori orientale e occidentale del mausoleo di Galla Placidia⁵⁵, sia a Salonico nella chiesa dell'Acheiropoietos sulla parete della navata meridionale, secondo una recente e convincente ipotesi ricostruttiva⁵⁶. Tale bordo, peraltro, dal punto di vista compositivo e cromatico, è del tutto simile agli eleganti piedistalli alla base dei quattro pennacchi della volta del presbiterio di San Vitale, caratterizzati da uno stelo centrale con

Manoscritti miniati medievali, 1); GIANNI MORELLI, *Le miniature più belle del VI secolo. Quattro volte il sacro. I Vangeli purpurei di Rossano e Sinope, la Genesi di Vienna, il Vangelo di Rabbula*, Ravenna, Montanari, 2009.

⁵³ Nel VI secolo sono svariate le rappresentazioni di arcangeli nell'atto di sostenere un globo simbolo della potenza di Cristo sulla terra: pensiamo all'arcangelo Michele con un globo crucisegnato tra le mani, tra le finestre dell'abside della Basilica Eufrasiana di Parenzo (M. PRELOG, *La Basilica Eufrasiana* cit., p. 54, tav. XXXI), al Dittico eburneo proveniente da Costantinopoli conservato al British Museum di Londra

(http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pe_mla/i/ivory_panel_with_archangel.aspx),

e ancora al globo sostenuto anche dall'arcangelo nel dittico di Berlino con la Vergine Theotokos (GUDRUN BÜHL, *Il dittico d'avorio con Cristo e Maria conservato a Berlino e il vescovo ravennate Massimiano*, «Ravenna Studi e Ricerche», IX/1, 2002, pp. 81-97).

⁵⁴ PER JONAS NORDHAGEN, *Mosaico*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, col. 566; L. SOTIRA, *Materiali e tecniche dei mosaici parietali (V-XII secolo)*, in C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna* cit., p. 203.

⁵⁵ S. PASI, *Schede 41-42*, in *Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, a cura di C. Rizzardi, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996 (*Mirabilia Italiae*, 4), pp. 218-219.

⁵⁶ B. FOURLAS, *Die Mosaiken der Acheiropoietos* cit., pp. 82-83, fig. 230.

fogliame d'acanto culminante in una coppia di delfini stilizzati con le code cinte da un cerchio (fig. 33).



Fig. 30, Kiti (Cipro), Panagia Angeloktistos, catino absidale, Vergine Theotokos, VI sec.

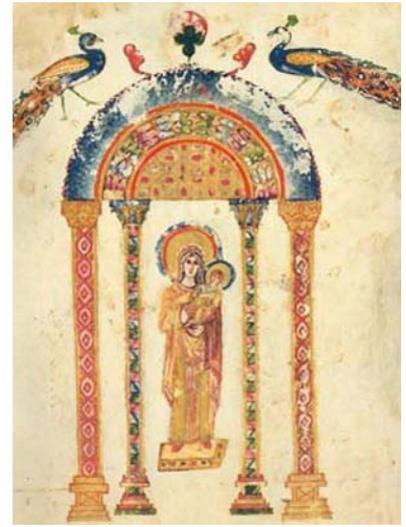
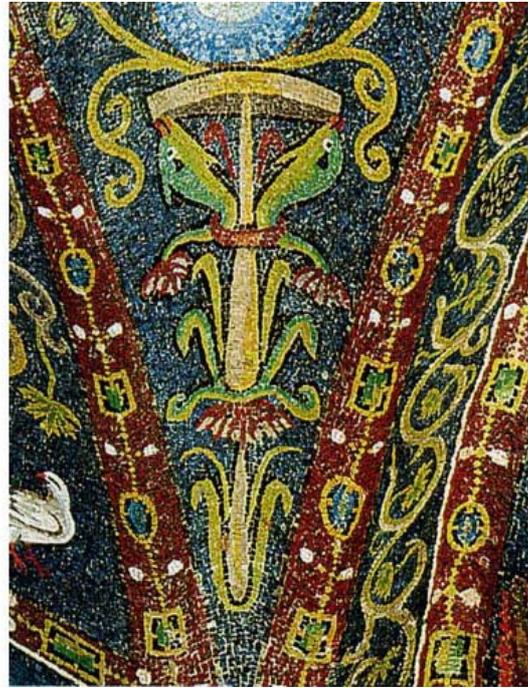


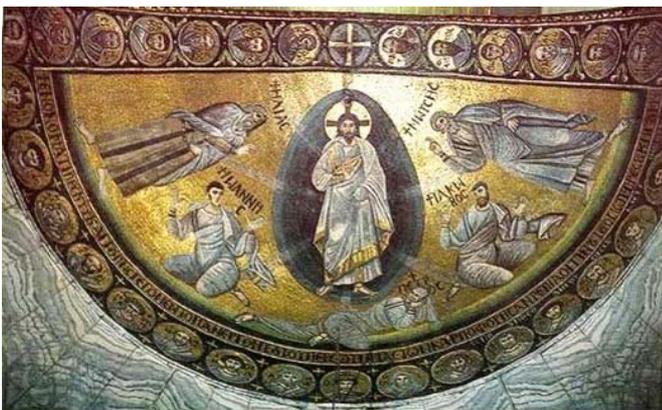
Fig. 31, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Vangelo di Rabbula, fol. 1b, VI sec.

Se, come abbiamo visto, l'iconografia della *Theotokos* accomuna le decorazioni musive di edifici di culto d'Occidente e d'Oriente sulla base delle stesse scelte programmatiche ed ideologiche dei committenti per un lasso di tempo di circa un secolo, è dogmaticamente e storicamente giustificato anche il legame che unisce la solenne scena di Trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor nell'abside della chiesa del monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai (fig. 34) a quella che campeggia maestosa nella parte superiore del catino absidale della basilica di Sant'Apollinare in Classe (fig. 35): entrambe, infatti, dipendono dall'unico e saldo 'lemma ideologico' della Trinità egalitaria e trascendente, affermato strenuamente dalla politica di Giustiniano, ma declinato secondo iconografie e stili diversi che riflettono le specificità dei due centri. Infatti, grazie agli stilizzati ma lussureggianti elementi paesaggistici, per l'astrazione ed il forte simbolismo, la scena classense si differenzia semanticamente e stilisticamente da quella sinaitica, caratterizzata invece da un certo espressionismo, soprattutto nelle umane figure umilmente prostrate di Pietro, Giovanni e Giacomo, personaggi che in Sant'Apollinare in Classe vengono rappresentati sotto forma di pecorelle. Nel mosaico di Santa Caterina domina in assoluto l'oro e la scena emana trascendenza attraverso la mandorla di luce a tre fasce d'azzurro digradanti di tono esternamente, di derivazione siriana, da cui si irradiano otto raggi luminosi che sembrano dipartirsi dalla veste di Cristo argentea con fasce dorate. Il Cristo sinaitico appare rigorosamente in linea con il dogma affermato nella

Confessio rectae fidei del 551⁵⁷, al fine di indicare la duplice e consustanziale natura del Figlio di Dio⁵⁸, confutando sia gli ariani che i monofisiti, e facendo del monastero di Santa Caterina una vera e propria roccaforte dell'ortodossia, sorta dal medesimo *humus* teologico di VI secolo in cui sono state concepite sia le teofanie absidali dell'Alto Adriatico sia quelle del Mediterraneo orientale.



Figg. 32-33, Kiti (Cipro), Panagia Angeloktistos, intradosso dell'arco trionfale, e Ravenna, S. Vitale, base dei pennacchi della volta del presbiterio, particolari



Figg. 34-35, Sinai, Monastero di S. Caterina, e Ravenna, S. Apollinare in Classe, *Trasfigurazione*, VI sec.

⁵⁷ Giustiniano, *Patrologia Graeca*, 86, col. 1099 D.

⁵⁸ FERNANDA DE' MAFFEI, *L'Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai*, «Storia dell'arte», II, 1982, 45-46, 999-----9*9[pp. 185-200.

I mosaici di Santa Caterina sul Sinai sono ricollegabili anche a quelli di San Vitale, attraverso il parallelismo tra il ciclo iconografico del presbiterio della basilica ravennate⁵⁹ e l'arco trionfale della chiesa di S. Caterina, che vedono entrambi come protagonista il profeta Mosè, prefigurazione di Cristo, in un'armonica fusione tra Antico e Nuovo Testamento (*figg. 36-37*). Mi pare, inoltre, che si possa individuare un ulteriore nesso tra le decorazioni musive dei due edifici di culto, ossia il parallelismo tra la straordinaria immagine di Cristo trasfigurato del Sinai e la mandorla aurea contenente un'esile croce da cui si dipartono raggi, rappresentata al di sopra della trifora dell'arco trionfale della basilica di San Vitale, nel punto di congiunzione di eleganti e sinuosi tralci di vite ad ampie volute⁶⁰ (*fig. 38*).

Nella decorazione musiva della grande basilica ravennate consacrata da Massimiano di Pola nel 547 è possibile rilevare alcuni motivi simbolico-decorativi riconoscibili anche negli esigui ma significativi mosaici aniconici superstiti in Santa Sofia a Costantinopoli⁶¹. Il motivo decorativo dell'ενδυτις, tovaglia preziosamente ricamata che ricopre l'altare a mensa nella lunetta della parete destra del presbiterio, nella scena dei sacrifici di Abele e Melchisedec⁶² (*fig. 39*), richiama la stella a otto punte contenente un clipeo con rosetta a otto petali bicolori e decorata agli angoli interni da foglie a cuore che campisce le vele delle volte a crociera del narcece di Santa Sofia (*fig. 40*). Lo stesso dicasi per il *chrismon* che campeggia al centro dell'intradosso dell'arco trionfale di San Vitale che sembra fare eco a quello riccamente gemmato collocato al centro delle volte del narcece della stessa basilica costantinopolitana⁶³. Lo schema compositivo di alcuni mosaici del pianterreno di Santa Sofia è inoltre assai simile a quello delle volte settentrionale e meridionale del mausoleo di Galla Placidia, tempestate di eleganti motivi ornamentali vegetali e geometrici di ispirazione sassanide su uno sfondo blu indaco. Il catino absidale e l'arco trionfale di San Vitale, infine, sono caratterizzati da uno sfavillante sfondo aureo, elemento che si diffonde a Ravenna a partire dagli ultimi decenni del V secolo, sostituendo quello blu di tradizione occidentale, e che domina nel Vicino Oriente, sia a Salonicco e a Santa Caterina sul Sinai, come si è visto, sia a Costantinopoli,

⁵⁹ C. RIZZARDI, *Considerazioni sui mosaici di San Vitale di Ravenna: il ciclo di Mosè*, in *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics* (Bath, 5-12 settembre 1987), Ann Arbor (MI), s.n., 1995, pp. 219-230.

⁶⁰ S. PASI, *Schede 493-500*, in *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, a cura di Patrizia Angiolini Martinelli, Modena, Franco Cosimo Panini, 1997 (Mirabilia Italiae, 6), pp. 223-224.

⁶¹ ALESSANDRA GUIGLIA GUIDOBALDI, *I mosaici aniconici della Santa Sofia di Costantinopoli nell'età di Giustiniano*, in *La mosaïque greco-romaine VII*, VIIe Colloque International pour l'étude de la mosaïque antique (Tunisi, 3-7 ottobre 1994), actes edites par M. Ennaifer and A. Rebourg, Tunis, Institut National du Patrimoine, 1999, II, pp. 691-702.

⁶² Tale motivo è presente anche in Sant'Apollinare in Classe, al centro della rappresentazione cumulativa dei sacrifici di Abramo, Abele e Melchisedec, di VII secolo: C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna* cit., p. 156.

⁶³ Un simile monogramma spicca anche al centro dell'arcata trasversale meridionale del narcece dell'Acheiropoietos di Salonicco: B. FOURLAS, *Die Mosaiken der Acheiropoietos* cit., pp. 35-39. Una croce gemmata inscritta nel simbolo trinitario figura anche nella volta mosaicata di VI secolo della chiesa del Monastero di Mār Gabriel in Turchia, ai confini con la Siria: ERNEST J.W. HAWKINS – MARLIA C. MUNDELL, *The Mosaics of the Monastery of Mār Samuel, Mār Simeon and Mār Gabriel near Kartmin*, «Dumbarton Oaks Papers», XXVII, 1973, pp. 279-296.

non solo a Santa Sofia, ma anche in San Polieucto (523-527), come testimonia la notevole quantità di tessere musive d'oro rinvenute in occasione degli scavi ivi condotti⁶⁴.

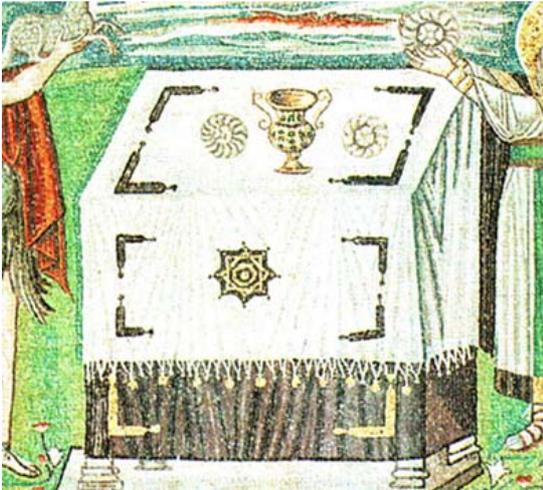


Figg. 36-37, Ravenna, S. Vitale, parete destra del presbiterio, e Sinai, Monastero di S. Caterina, *Mosè nel rovelo ardente*, particolari



Fig. 38, Ravenna, S. Vitale, arco trionfale, mandorla aurea con croce

⁶⁴ ROY MARTIN HARRISON, *A temple for Byzantium. The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace-Church in Istanbul*, London, Harvey Miller, 1989, pp. 77-124.



Figg. 39-40, Ravenna, S. Vitale, parete meridionale del presbiterio, *Sacrifici di Abele e Melchisedec*, part., e Costantinopoli, S. Sofia, nartece, *Stelle a otto punte*

Alla luce dei numerosi confronti proposti in questa sede, risulta quindi evidente che i mosaici parietali di Ravenna di V e VI secolo fanno intrinsecamente parte di una complessa e variegata ‘rete’ ideologica e artistica: la *koinè* mediterranea di cui, come si è detto inizialmente, l’arte musiva ravennate è una chiara espressione, anche grazie al suo stretto rapporto con l’Oriente, soprattutto con Costantinopoli, si manifesta attraverso tangenze iconografiche, stilistiche e tecniche, e programmi decorativi concepiti con scopi dogmatici affini, travalicando le peculiarità territoriali di ogni centro preso in considerazione.