



*Gli otto monumenti
patrimonio
dell'Umanità*





**GLI OTTO MONUMENTI
PATRIMONIO
DELL'UMANITA'**

**un contributo del
Prof. Gianni Morelli**

Gli Otto Monumenti Patrimonio Dell'umanità

Mausoleo di Galla Placidia

Sant' Apollinare in Classe

Basilica di San Vitale

Battistero Neoniano

Battistero degli Ariani

Basilica di Sant' Apollinare Nuovo

Mausoleo di Teodorico

Cappella del Palazzo Arcivescovile

Questa pubblicazione è stata realizzata, in occasione del 57° Congresso Nazionale del Multidistretto Lions 108 – Italia, dai Clubs Lions di Ravenna e Cervia che hanno voluto organizzare questa manifestazione a Ravenna per contribuire alla valorizzazione del patrimonio artistico e culturale di questa città e delle bellezze paesaggistiche del territorio che la circonda.

Un ringraziamento particolare all'Hotel Centrale Byron per la collaborazione data alla realizzazione di questo fascicolo.

Le immagini riprodotte sono state utilizzate per gentile concessione dell'Hotel Centrale Byron e del Servizio Turismo della Provincia di Ravenna.

Biografia di Gianni Morelli

Gianni Morelli è saggista e storico dell'arte.

Nell'ambito della sua produzione, un buon numero di scritti è dedicato ad artisti contemporanei; alcuni saggi riguardano personaggi e luoghi di più notevole interesse storico: il bandito-ribelle Stefano Pelloni; l'oratorio di Croce Coperta a Lugo, scrigno prezioso di storia e di arte medievale; la eccezionale collezione di stemmi su tela nel palazzo della Prefettura di Ravenna.

Ricerche più continuative ed approfondite Morelli dedica ai mosaici paleocristiani in area adriatica e mediterranea, che fanno vertice a Ravenna.

Da alcuni anni studia le miniature del Codice Purpureo di Rossano, capolavoro pittorico dell'arte cristiana orientale.

Morelli alterna l'attività di ricerca con l'insegnamento seminariale presso la Facoltà di Conservazione dei beni culturali della Università di Bologna. E' socio del Lions Club Ravenna Bisanzio.

A mausoleo di Galla Placidia

Se la committente del mausoleo fu l'imperatrice Galla Placidia, immersa nei problemi della spiritualità cristiana del suo tempo, è presumibile che un programma decorativo così complesso e articolato sia stato suggerito da San Pier Crisologo, suo amico personale, consigliere e teologo.



Tutta la decorazione è infatti espressione della fede ortodossa e le iconografie apocalittiche della Croce e dei quattro Esseri Viventi pongono l'accento non sulla vita terrena di Cristo, ma sulla sua seconda venuta - e perciò sull'aspetto divino - sottovalutato dalle eresie, soprattutto da quella ariana.

La presenza di iconografie imperiali esprime, in parallelo, l'influenza esercitata dalla corte di Costantinopoli su Ravenna, nuova capitale dell'Occidente.

Entrati nel sacello e avvolti dalla sua penombra, si resta catturati dalla sontuosità di forme e colori e dalla ricchezza della decorazione musiva.

Una forte vibrazione delle luci pare tutto ricoprire: volte, archi, lunette, cupola, linee oblique delle finestre, fondendosi perfettamente con l'architettura e suggerendo l'idea di uno spazio universale.

Il mosaico smaterializza ogni cosa trasfigurandola in luce e colore, creando una atmosfera lontana dal mondo contingente e terreno.

Nel mausoleo di Placidia il cielo appare distante, profondo ed infinito grazie anche ad espedienti illusionistici ben precisi: diventano sempre più piccoli, infatti, gli astri che circondano la croce, man mano che i cerchi si restringono creando un senso di profondità.



La raffigurazione di più alto livello artistico e che più di ogni altra conferma la continuità della tradizione classica nell'arte ravennate, si può considerare la lunetta del Buon Pastore, sopra la porta d'ingresso.

L'immagine del Cristo imberbe, con il volto incorniciato da lunghi capelli bruni che ricadono sulle spalle, ha suggerito confronti con Apollo e con il mitico Orfeo.

La scena pastorale si situa in un paesaggio idilliaco, costituito da rocce, alberi e cespugli dai delicati toni del verde, blu e marrone, che si staglia sul fondo, orlato da un cielo azzurro tipico della tradizione ellenistica.

E sono veramente questo Cristo e questa scena a costituire una svolta nella iconografia cristiana.

Il Buon Pastore, raffigurato nelle pitture delle catacombe o sui sarcofagi del terzo e quarto secolo, con corta tunica e il fedele vincastro (si confronti, all'interno della vicina Domus dei Tappeti di Pietra, l'affascinante ed enigmatico mosaico del Buon Pastore, rinvenuto ad un livello più basso della attuale pavimentazione museificata e databile al tempo delle prime adunanze cristiane a Ravenna) viene ora presentato in abiti imperiali con tunica dorata e manto purpureo e ciò per l'influenza del cerimoniale imperiale e dell'arte di corte accolta a Ravenna nel suo rango di capitale.

Il tema del Buon Pastore è particolarmente indicato per un mausoleo perché nelle liturgie antiche, a proposito del passaggio nell'aldilà, si paragonavano i defunti a pecorelle accolte da Cristo nel suo gregge. Viene allora ad assumere un più forte significato la stessa posizione del Cristo al di sopra della porta di ingresso che simboleggia così la porta della vita eterna, l'entrata nel regno dei cieli dopo la morte.

E neppure troppo fantasiosa apparirà, in questa prospettiva, l'ipotesi che la pecorella che va a cercarsi la carezza dalla mano destra del Cristo, sia proprio lei, l'imperatrice Placidia, timida e desiderosa.

E neppure troppo fantasiosa apparirà, in questa prospettiva, l'ipotesi che la pecorella che va a cercarsi la carezza dalla mano destra del Cristo, sia proprio lei, l'imperatrice Placidia, timida e desiderosa.

E neppure troppo fantasiosa apparirà, in questa prospettiva, l'ipotesi che la pecorella che va a cercarsi la carezza dalla mano destra del Cristo, sia proprio lei, l'imperatrice Placidia, timida e desiderosa.

Un ultimo sguardo interpretativo verrà dedicato alla figura di San Lorenzo, eroe protagonista del mausoleo, da collegare direttamente a Placidia e al rango di lei quale legittima imperatrice dell'Occidente.

San Lorenzo fu martirizzato a Roma e venerato dalla dinastia imperiale teodosiana.

Placidia maturò quella devozione a Roma, negli anni della sua formazione giovanile e rimase tanto attratta dalla vicenda del santo diacono, che nel mausoleo ravennate martire ed imperatrice finiscono per sovrapporsi in una unica icona: Lorenzo è il custode del tesoro della Chiesa, quanto l'imperatrice è custode dell'intero popolo di Dio, in cui consiste propriamente il tesoro della Chiesa.



Due custodi di un unico tesoro: stesso ruolo, stesso spirito di servizio e di amore per la Chiesa, stessa orgogliosa personalità che riluce nello sguardo di Lorenzo, così come in quello di Placidia, nella sua moneta giunta a noi, reso con un solo e preciso colpo di bulino al centro della pupilla.

Nel mausoleo placidiano l'intero programma iconografico possiede un evidente significato unitario: attraverso la fede in Cristo, che costituisce la porta

della vita eterna, dopo i sacrifici che Placidia ha patito nella sua esperienza umana (materializzati nelle coppie di cervi che a fatica escono dalla giungla vegetale che li opprime per accedere all'acqua della salvezza), ma anche nell'esercizio della corona, reso commovente nel parallelo con San Lorenzo, per l'imperatrice si aprirà la porta della salvezza che trova la massima esaltazione nella croce apocalittica, simbolo della seconda venuta di Cristo, acclamata dagli apostoli e testimoniata dai quattro evangelisti fino ai confini della terra.

S. Apollinare in Classe

S. Apollinare in Classe è fra le basiliche ravennati il monumento più complesso nel quale si assommano messaggi politici, memorie locali e una



mirabile sapienza allegorica che promana da ogni singola figura. La chiesa di Sant'Apollinare in Classe è punto nodale per la coesione dell'intera comunità in quanto monumentalizzazione della tomba del più importante Santo locale.

Sant'Apollinare in Classe è luogo per eccellenza della memoria

della Chiesa ravennate anche dal punto di vista strettamente istituzionale: qui sono impiantate le tombe dei vescovi dal VI secolo in poi.

Qui viene effigiata la consegna dei privilegi alla Chiesa di Ravenna - nella persona del vescovo Reparato - da parte dell'imperatore Costantino IV (668-685); qui viene affissa l'epigrafe del 731 che commemora la donazione alla stessa chiesa di beni immobili, da parte dell'arcivescovo Giovanni V.

Per questo carico simbolico, oltre che per le regolari funzioni liturgiche, Sant'Apollinare viene impiegata da soggetti differenti per più scopi, come l'episodio in cui il clero, in rotta con l'arcivescovado, si riunisce qui nel 666 sotto la guida del diacono Reparato (il futuro vescovo) in aperta ostilità col presule ravennate.



La parola "allegoria" significa "testo dal significato nascosto".

Nella sua prima applicazione in epoca cristiana, allegoria indica un modo di interpretare le Sacre Scritture e di scoprire, al di là dei fatti e delle persone narrati, verità permanenti di natura religiosa o morale.

In pratica, il significato letterale di un testo (anche figurato) cede il passo ad un significato spirituale, posto ad edificazione dell'anima del fedele.

Leggiamo insieme la stupenda decorazione di mosaici dell'abside della basilica di Sant'Apollinare in Classe.

La Mano di Dio protesa dal cielo

Faceva parte della formula iconografica inventata sotto Costantino per definire visivamente la gerarchia dei poteri.

Per l'imperatore (in seguito sostituito da Cristo stesso o dalla Madonna) si era fissato lo schema del personaggio seduto sul trono d'oro - un tempo riservato agli dei - lasciando inalterata la raffigurazione della maestà imperiale.

La formula veniva poi completata da una mano che scendeva dal cielo per benedire o incoronare l'imperatore nella maestà o nella apoteosi.

La mano di Dio protesa sopra un personaggio che si trova sulla terra (si confrontino le scene nelle lunette di San Vitale) aveva lo stesso significato iconografico chiaro, come quello della maestà.

Ma se il tema del trono d'oro risale all'età classica, la mano di Dio viene dall'arte ebraica: si trova negli affreschi della sinagoga di Dura Europos, un secolo prima del suo impiego nell'arte imperiale cristiana di Costantino.



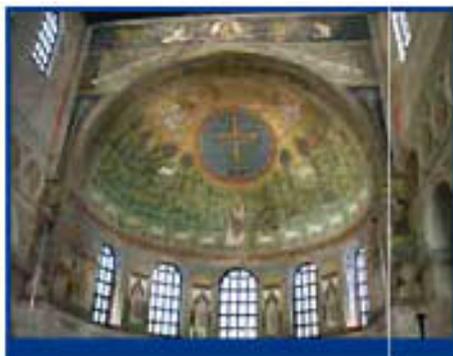
Le pecore e il numero 12

Sono dodici le pecore che escono - sei per parte - dalle due città di Betlemme e Gerusalemme e sono dodici le pecore che si affiancano al vescovo Apollinare, al centro dell'abside, sotto la grande croce gemmata.

Nella Bibbia il dodici denota totalità, insieme, completezza: dodici sono le tribù di Israele (il popolo di Dio) e dodici è il numero degli apostoli che formano la Chiesa universale.

La pecora indica sequela ad una guida.

L'allegoria nascosta nelle figure si mostra nella sua limpidezza: il Cristo offre a tutti la salvezza per il tramite della sua Chiesa.



Il paesaggio lussureggiante e le due palme ai lati dell'Abside

Sono la gioia della salvezza a cui partecipa anche tutta la natura.

Le due palme completano la rappresentazione con la memoria della Risurrezione di Gesù.

Nella allegoria della natura fiorita e rigogliosa, il fedele riconosce che Battesimo ed Eucarestia restituiscono l'uomo al Paradiso terrestre.



Betlemme e Gerusalemme

Betlemme è la città di Davide, la città dell'antico patto: il Redentore sarebbe nato lì.

Gerusalemme è la città del secondo patto: le due città indicano tutto l'arco della storia della Salvezza che si incentra nel Cristo.

Il Libro

È un oggetto sacro: una presenza del Cristo in mezzo alla comunità, attraverso la parola scritta.

Il Pappagallo sullo sfondo dorato

Tutti i toni del verde che disegnano prati, alberi e sempreverdi vengono mescolati per comporre il corpo del pappagallo appoggiato ad un ramo fruttifero che non ha tronco né radice, unico uccello che si inserisce nella zona dorata del catino absidale.

Il pappagallo simboleggia Maria, fulgida porta del cielo che colma la distanza tra Cristo e le creature e permette l'accesso a Gesù e alla beatitudine eterna.

Il verde delle sue piume non può essere bagnato dalla pioggia che batte e bagna il verde della vegetazione terrena.



La parola "Pesce"

È una delle allegorie del Cristo più care alla comunità antica. La parola "pesce" (in greco) è la somma delle iniziali della frase che recita: Gesù Cristo figlio di Dio Salvatore.

Nel mosaico si aggiungono due lettere (anch'esse allegoriche, anch'esse in greco) alfa e omega – principio e fine della vita - e l'espressione latina "salus mundi", salvezza del mondo.

Mettete insieme le tre espressioni e ne ricaverete in tal modo una bellissima preghiera: una sorta di "Credo" semplificato che la comunità cristiana di Ravenna pronunciava nel luogo più santo e cuore della loro città.

Gli ornamenti del Mantello di Apollinare

Le api sono l'allegoria della eloquenza del vescovo, che si manifesta nella capacità di interpretare e rendere attuale le parole di Dio per la propria comunità.

Croce gemmata e cielo stellato

Per il cristianesimo dei primi secoli la croce è sempre gemmata: viene proposta cioè nella dimensione della Risurrezione e non invece come strumento della Passione e Morte di Gesù.

Il volto di Cristo, al centro della Croce, è il volto del "trasfigurato": di colui che anticipa ai discepoli (le tre pecore) la sua gloria del Risorto. Le stelle sono 99, come le pecore della parabola di Matteo (18,12-14) messe al sicuro dal pastore, che tuttavia esce nella notte per cercare la pecora smarrita.



Gesù ci dice che egli dà la sua vita "Nessuno mi toglie la vita, ma la offro da me stesso".

La vita la si trova soltanto donandola: più uno dà la sua vita per gli altri, più abbondante scorre il fiume della vita.

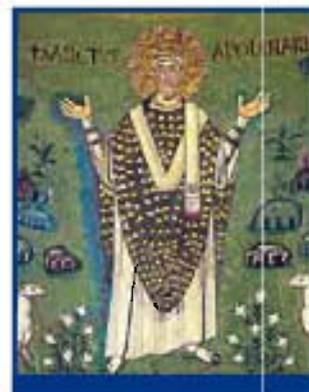
In secondo luogo Gesù ci dice che la vita sboccia nell'andare insieme col Pastore che conosce il pascolo.

Il pascolo, dove scorrono le fonti della vita, è la Parola di Dio come la troviamo

nella Scrittura e nella fede della Chiesa.

Il pascolo è Dio stesso che impariamo a conoscere mediante la potenza dello Spirito Santo.

L'allegoria risulta infine spiegata: il Mistero della Morte e della Risurrezione di Cristo si mostra pienamente efficace; grazie a Lui ogni uomo viene cercato per essere salvato.



Basilica di San Vitale

Ci sono voluti duecento anni di studio e dibattiti infuocati perché l'arte cristiana rispondesse alla sua prima domanda, semplice e vertiginosa: come si fa a tenere agganciati Antico e Nuovo Testamento, dopo essere stati testimoni oculari della vita di Gesù?

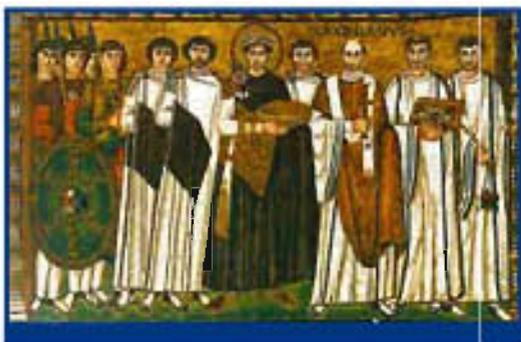
Come si fa a sostenere che l'Antico Testamento non soltanto precede, ma anche anticipa e addirittura suggerisce il Nuovo?

Duecento anni di tentativi in tutto il bacino del Mediterraneo con intuizioni allegoriche talvolta geniali e risultati pittorici ora alti ora mediocri. Ebbene a Ravenna si conservano tre mirabili composizioni, la più ricca delle quali – presbiterio e coro in San Vitale – con valore di capolavoro pittorico e paradigma di riferimento per l'arte medievale prossima ventura.

I primi risultati alla domanda iniziale prendono corpo ad Alessandria d'Egitto, città cosmopolita senza eguali, in cui il cristianesimo viene a confronto con l'immaginario egizio, i culti orientali, esoterici e gnostici, ma soprattutto con l'eredità filosofica greca, incline al simbolismo e alle figurazioni allegoriche.

Ad Antiochia e Gerusalemme, sull'antico ceppo ebraico, fioriscono insieme le eresie e i grandi Padri della Chiesa.

Questi teologi congiungono con impeccabile rigore letterario la vita terrena di Gesù alle profezie dell'Antico Testamento.



Il testimone più emozionante e prezioso, vertice di tale cristianesimo orientale, è il Vangelo miniato nel corso del quinto secolo, che prende il nome moderno di "Codice Purpureo Rossanense" dalla città calabrese che ebbe il dono di riceverlo mentre in Oriente imperversava la terribile guerra delle immagini.

In Occidente, vescovi come Ambrogio, Agostino, Cromazio e Massimiano, educati alla esegesi alessandrina, commissionano pitture e mosaici che ancora si possono vedere a Milano, Roma, Aquileia e soprattutto Ravenna.

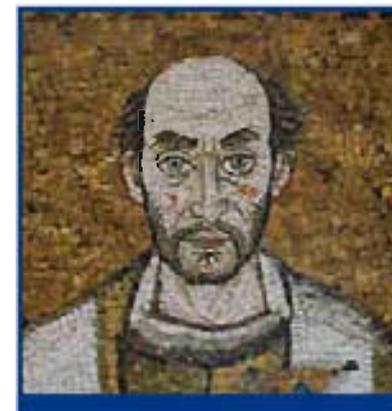
Il principio esecutivo è ovunque lo stesso: mettere in parallelo due serie di avvenimenti che apparentemente non hanno tra loro alcun rapporto, diventa legittimo ed assume significato solo alla luce dei contemporanei lavori di interpretazione e catechesi.

A Ravenna gli avori della Cattedra di Massimiano (come a Roma i mosaici di Santa Maria Maggiore) propongono una tesi iconografica inedita: la storia di Giuseppe non intende controbilanciare la storia dell'infanzia di Cristo e dei suoi miracoli (nonostante Giuseppe, come Giona o Mosè o Giosuè, venisse già inteso quale prefigurazione di Cristo).

Nella Cattedra non si definisce il parallelo Giuseppe/Gesù (il cui legame semmai è quello del pane eucaristico); ciò che interessa principalmente è la rievocazione di due capitoli importanti della stessa "Storia Sacra".

Questo, infatti, è il nuovo traguardo dell'arte cristiana dopo lo sgomento per il sacco di Roma compiuto nel 410 da Alarico: l'unità della Storia Sacra fin dall'inizio del mondo e la rappresentazione di questa storia in due periodi successivi, corrispondenti all'Antico ed al Nuovo Testamento.

Il legame misterioso stabilito dalla Provvidenza tra gli avvenimenti dei due Testamenti viene presentato in Sant' Apollinare Nuovo nei registri medio e alto dei mosaici della grande navata.





La vitalità della fascia alta, ben scandita e piena di movimento della vita di Gesù, si stempera e quasi si arresta sulla galleria statuaria dei grandi profeti senza nome, più in basso.

L'effetto di spaesamento è notevole e precisamente voluto: non interessano i nomi, i fatti, gli episodi della realtà

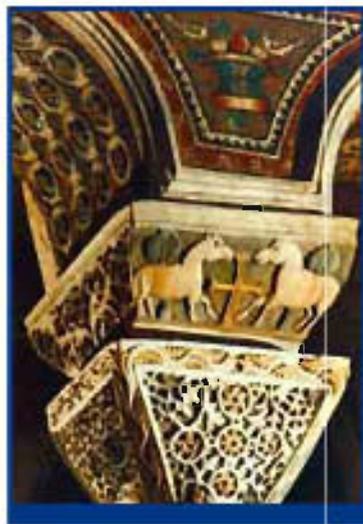
contingente, ma lo scorrere profondo della Storia Sacra.

La stessa vita terrena di Gesù – forse questa è l'insidia nascosta dell'eresia ariana – viene relativizzata ad episodio e ricompresa nel disegno inafferrabile della Provvidenza divina.

Quel che è certo è che il gruppo dei profeti anonimi sui muri laterali di Sant'Apollinare Nuovo rispondono propriamente a questo Mistero: essi sono messi di fronte alla serie degli avvenimenti da loro stessi predetti nel Tempo Antico e poi inverati nell'Età della Grazia.

Nella basilica di San Vitale si giunge infine alla risposta definitiva: i mosaicisti hanno ormai scoperto le possibilità di evocare le prefigurazioni dell'Antico Testamento, tralasciando perciò le narrazioni vetero-testamentarie e anche le promesse bibliche che si compiono pienamente nell'Età della Grazia.

Nell'impero romano-bizantino ormai riunito, è giunto il momento di proporre nella liturgia e nelle figure un unico tema generale: la travolgente verità dell'amicizia di Dio a partire dal tempo di Mosè, al quale fu trasmessa la legge, passando attraverso i profeti, fino al momento decisivo della Redenzione (l'Agnello e gli evangelisti alla sommità della volta).



La controparte è costituita dalla devozione dell'uomo con le sue offerte a Dio nell'Antico Testamento (Abele, Melchisedech, Abramo) e nel Nuovo (i Magi e la coppia imperiale).

Infine, nell'abside, Cristo in maestà, sul suo trono in paradiso fino alla fine dei tempi.

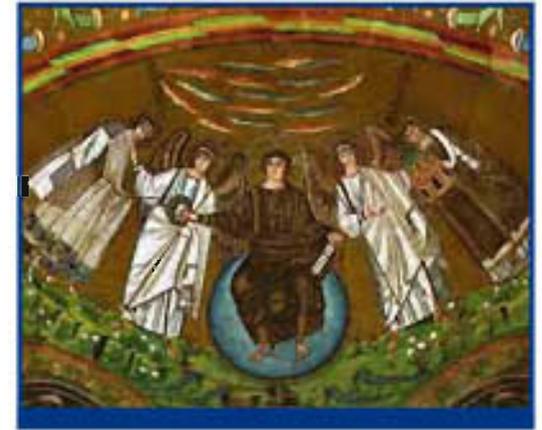
L'Antico Testamento è rappresentato da Mosè sul Monte Sinai, dai profeti e dalle scene delle offerte.

Nessuna scena del Nuovo Testamento è introdotta nel ciclo come controparte (eccezion fatta per l'adorazione dei Magi ricamata sulla veste di Teodora): i temi dell'Antico Testamento sono veramente al centro del programma generale.

Essi sono indispensabili per l'equilibrio dell'insieme iconografico quanto gli avvenimenti ricordati lo sono per tutta l'opera divina della salvezza, nella quale ciascuno di loro trova la sua collocazione.

A San Vitale le raffigurazioni dell'Età della Grazia sono limitate al solo coro, anche se collocate bene in vista e ad esse viene riservato uno sfondo dorato.

Per il pittore della fine dell'antichità e per i suoi successori medievali, questo modo di utilizzare i temi vetero-testamentari apre le porte ad un prodigioso arricchimento del vocabolario dei termini iconografici offrendo altresì ai vescovi e al clero la possibilità di esporre in modo nuovo i contenuti della fede cristiana. Attraverso il suo capolavoro, San Vitale schiude definitivamente le porte al Medio Evo.

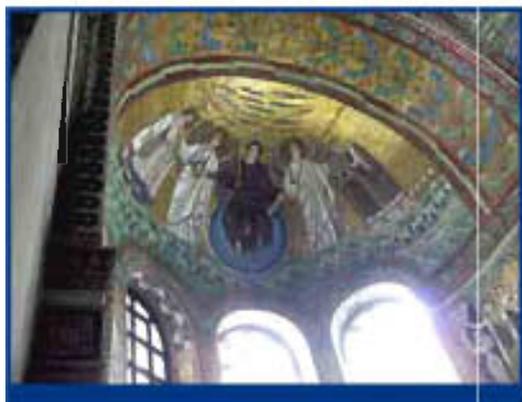


Oriente ed occidente uniti e distinti. Le basiliche "gemelle" di Sant'Apollinare in Classe e San Vitale.

Ciascuna di esse affascina; prese assieme formano un "unicum" di fede e bellezza incomparabili.

Le due chiese affrontano e coniugano tra loro i fondamenti dottrinali, politici ed istituzionali sui quali si regge il mondo cristiano del sesto secolo: davvero possiamo chiudere i libri di storia perché nessuna sintesi fu mai composta superiore a questa.

In San Vitale, nel presbiterio, viene narrata la storia della salvezza: le figure salgono verso l'alto della cupola con la mediazione dei profeti e degli evangelisti fino all'Agnello.



Le storie di Mosè fungono da tessuto connettivo e collocati dentro le lunette figurano gli uomini che hanno testimoniato la fiducia nella promessa di Dio, anche nei casi più drammatici o misteriosi della loro vita: Abramo, Abele, Melchisedech.

Esattamente perpendicolare all'Agnello, scendendo velocemente con lo sguardo dalla cupola al pavimento troviamo ancora oggi l'altare su cui si rinnova l'offerta di amicizia che Dio fece a Mosè e che Gesù ha esteso al mondo intero attraverso l'Eucarestia.

Nell'abside e nel semicatino stanno l'imperatore, che è persona sacra perché scelta da Dio per garantire la pace e la felicità nel mondo e al di sopra dei cortei imperiali la scena del Paradiso dove si garantisce la pace eterna amministrata da Gesù, non più nelle sembianze allegoriche dell'Agnello, ma nel suo aspetto definitivo di giovane maestro e giudice buono, che premia i giusti.

Ai suoi piedi scorrono i quattro fiumi che irrigano la terra con le parole del Vangelo.



In Sant'Apollinare in Classe vengono svolti in maniera straordinaria il Mistero della salvezza e il ruolo della Chiesa nel mondo.

L'impronta spirituale è assolutamente bizantina: per ottenere la salvezza eterna occorre separarsi dal mondo terreno e innalzare lo spirito verso la contemplazione,

(come accade nella incomparabile scena della Trasfigurazione che domina l'immenso catino absidale).

A perpetuare e garantire l'accesso alla vita eterna è soltanto la fede della Chiesa, rappresentata a Ravenna dal suo primo vescovo Apollinare, in un circuito umano mai interrotto che da Betlemme giunge a Gerusalemme e prosegue fino a Classe e a Ravenna, capitale dell'impero di Occidente. San Vitale e la gemella Sant'Apollinare in Classe concludono l'Età antica e inaugurano il Medioevo.

Battistero Neoniano

Il Battistero Cattolico (o degli Ortodossi) a Ravenna.

Gli storici dell' arte insegnano che al vertice del sublime si nasconde sempre un certo candore: ed effettivamente si articola così la icona del Battesimo di Gesù nel Battistero Cattolico.

Sublime è la teologia; candore sono le figure della composizione

che ci vengono incontro ancora oggi senza incertezze: nel medaglione centrale, nella fascia degli apostoli e in quella della città celeste.

Gesù è appena risalito dalle acque del Giordano (immersione ed emersione sono immagini della sua discesa agli inferi e della Risurrezione), sopra di Lui il cielo è aperto perché la sua comunione col Padre apre le porte del cielo.

Dio, il Padre, proclama la missione del Figlio che consiste non in un programma di opere, ma – appunto - nel suo essere il Figlio prediletto.

Insieme con il Figlio incontriamo anche il Padre e lo Spirito Santo: si preannuncia in questo modo il mistero di Dio-Trinità, che verrà rivelato pienamente

nel corso della vita terrena di Gesù.

Soltanto dopo la sua Risurrezione verranno comprese le parole con cui Gesù invia i suoi discepoli nel mondo "Andate dunque e ammaestrate tutte le nazioni battezzandole nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito Santo".

Il battesimo che essi amministrano è l'ingresso nel Suo stesso battesimo. Ancora oggi è questo il modo in cui si diventa cristiani.



Il battistero degli ortodossi costituisce un "unicum" nell'ambito dell' arte paleocristiana bizantina, dal momento che nessun altro edificio battesimale del mondo tardo antico ha conservato in modo così perfetto sia la struttura architettonica che la decorazione dell'interno, costituita

da marmi, stucchi e mosaici.

Eccezionale è la decorazione musiva che rappresenta la più antica testimonianza a noi pervenuta di una scena di battesimo di Cristo eseguita a mosaico in un edificio monumentale.

L'influenza dell' arte ellenistico-romana è presente non solo nella fascia di mosaici con le finte architetture, che possono ricordare gli affreschi pompeiani, ma soprattutto nel corteo dei dodici Apostoli dove il vigore plastico della figura umana si unisce ad un potente realismo nella resa dei volti.

I dodici Apostoli sono di grandi proporzioni e nella loro posa monumentale ricordano la statuaria classica: il corpo appare modellato plasticamente mentre i volti sono ben caratterizzati nelle fisionomie così da essere annoverati tra i migliori esempi della ritrattistica romana.

Un secolo dopo, in San Vitale, un artista dalle qualità eccezionali, realizzerà i ritratti di Andrea, Pietro, Paolo e Matteo, inquadrandoli nei tondi più alti dell' arco trionfale della basilica. Nell'arte indicibile di quei volti potrà ben dirsi compiuta la stagione pittorica del ritratto greco-romano. Dal punto di vista compositivo la decorazione della cupola riecheggia una grande ruota raggiata ruotante attorno ad un nucleo centrale fisso, costituito dal medaglione.

Il movimento rotatorio, suggerito da vari elementi quali le candelieri floreali, il drappo che circonda il medaglione e l'alternanza dei colori bianco e oro delle vesti degli Apostoli, sembra perpetuarsi all'infinito con un moto che, secondo Dante (Paradiso, XIV,1) va "dal centro al cerchio" e "dal cerchio al centro", come l'eterna rotazione dei corpi celesti.

Battistero degli Ariani

Ravenna è l'unica città tardoantica a conservare un battistero dedicato al culto ariano la cui decorazione musiva – ad un primo sguardo così vicina a quella del battistero cattolico – marca più in profondità alcuni aspetti di contrasto, se non di aperta opposizione. Lo spruzzo d'acqua battesimale che lo Spirito Santo in figura di colomba lascia ricadere su Gesù, esprime la subordinazione della natura umana alla più potente figliolanza divina e dunque la esplicita contrapposizione alla dottrina ortodossa che vuole due nature perfettamente compiute e distinte convivere nella persona del Cristo. La stessa esibizione, a dire il vero assai poetica, della giovane nudità di Gesù nell'atto di ricevere l'acqua santificata dallo Spirito, mentre sul suo capo si posa la carezza leggera e quasi titubante di Giovanni Battista ed il fiume Giordano alza il braccio in segno di conferma dell'evento miracoloso, va intesa appunto in questa chiara prospettiva.



Ed è così che nel battistero della cattedrale cattolica i dodici Apostoli con le corone sulle mani velate acclamano il Cristo del medaglione centrale, proclamato nel battesimo figlio di Dio; nel battistero ariano gli stessi Apostoli rendono omaggio al grande trono gemmato, che si trova proprio dalla parte opposta della scena battesimale, sormontato dalla croce dai cui bracci pende un drappo purpureo, simile ad un sudario.

In questo caso il trono non si deve intendere come preparato per il Cristo che verrà nel giorno del giudizio, quanto piuttosto come allegoria della sua morte e dunque espressione della sofferenza sulla croce in quanto anch'egli partecipa in via subordinata della nostra natura umana.

Dal punto di vista iconografico, di grande interesse per la sua unicità nell'arte del mosaico monumentale (come del resto nel battistero cattolico) appare la raffigurazione del Cristo nudo, con particolari anatomici resi con esplicito realismo.

Differenze fra i due battisteri si possono riscontrare anche dal punto di vista stilistico: il fondo blu indaco del battistero cattolico cede il posto, in quello ariano, allo sfondo aureo, su cui le figure si stagliano sempre più immobili e astratte.

Per la prima volta nei mosaici ravennati gli Apostoli sono raffigurati con le aureole, i volti inespressivi e quasi metafisici e in posizione frontale.

Le figure sono appiattite e rigide, definite da marcate linee di contorno; la gamma cromatica viene ridotta e semplificata.

La scintillante superficie aurea dello sfondo, priva di elementi spaziali, conferisce perfetto senso di unità alla composizione e senso del ritmo: l'atmosfera risulta infine irreale e trascendente ed esprime il processo di astrazione che ormai si impone nell'arte del tempo del re Teodorico.

Basilica di Sant'Apollinare Nuovo

Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna, una basilica per due religioni. Con la costruzione della sua chiesa di palazzo (oggi Sant'Apollinare Nuovo) Teoderico realizza, verso la fine del V secolo, una fusione inedita di architetture, sculture e decorazioni, d'ispirazione orientale ed occidentale, che costituirà il tratto distintivo dell'edilizia e dell'arte ravennate-bizantina.

Sant'Apollinare Nuovo è prima di tutto la testimonianza esibita dei felici rapporti politici che intercorrono tra Teoderico e l'imperatore di Costantinopoli (di cui era figlio adottivo) e dal quale era stato riconosciuto Re d'Italia.

I mosaici delle pareti, ancora in gran parte superstiti, ci permettono di seguire l'evoluzione di questa arte dall'età teodericiana a quella

giustiniana dai punti di vista iconografico, stilistico e ideologico.

E' possibile infatti cogliere senza difficoltà i riflessi della religione ariana e della politica del re gotico e successivamente il polso della reazione bizantina e della ortodossia cattolica.

Le 26 scene cristologiche rappresentano il più grande ciclo monumentale del Nuovo Testamento, unico per le scelte tematiche e la successione degli episodi che rispecchiano con evidenza le concezioni religiose dei Goti.

Va notato che, soprattutto nel ciclo dei miracoli, le scene non seguono un preciso ordine cronologico e sono stati tralasciati importanti episodi della vita di Gesù; mentre ne compaiono altri che costituiscono un unicum nell'arte paleocristiana, quali la "parabola del Fariseo e del Pubblicano", la "guarigione del paralitico di Cafarnao", o che comunque sono molto rari, come la "guarigione dei due ciechi di Gerico", oppure "l'obolo della povera vedova".



Nel ciclo della Passione mancano invece le scene della flagellazione e della Crocifissione, considerate infamanti dalla religione ariana.



Siccome gli Ariani consideravano Cristo soprattutto come maestro, guida ed esempio da imitare, furono largamente raffigurate le scene che presentavano tali concetti (la chiamata di Pietro e Andrea, i ciechi di Gerico e l'indemoniato che dopo il miracolo

seguirono il Maestro) o i dogmi della fede ariana, come quello della subordinazione del Figlio al Padre espresso nell'episodio della risurrezione di Lazzaro nel quale, secondo il Vangelo di Giovanni (Giov, 11, 41-42) Cristo prega il Padre di concedergli il miracolo.

Allo stesso tempo i mosaici teodericiani sono espressione di una cultura certamente influenzata dall'ambiente costantinopolitano, come è possibile dedurre dalla presenza di numerose iconografie di derivazione imperiale.

Nei pannelli con le scene cristologiche il Maestro non ha l'abbigliamento consueto della iconografia cristiana; veste bensì abiti di porpora, così come abiti regali vestono la Vergine e il Cristo assisi sul trono nella fascia inferiore.

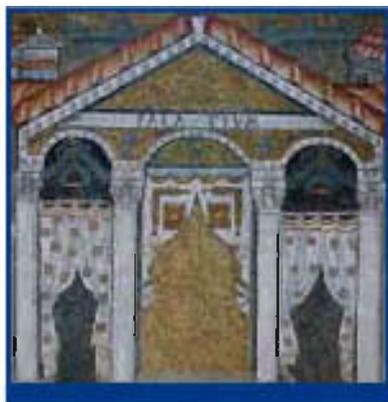
Per quanto riguarda la Madonna in trono con il Bambino, si tratta della più antica immagine monumentale della Vergine, giunta fino a noi, costituendo in tal modo il prototipo delle innumerevoli raffigurazioni della Vergine in Maestà, tipiche dell'arte bizantina e medievale.

Assolutamente originale ed unica nell'arte paleocristiana è la rappresentazione musiva della città di Ravenna, con il sacro Palatium e della città di Classe con il porto, all'interno di un edificio religioso.

I due riquadri, grazie a questa collocazione, proiettano le due città in una dimensione sacra e ultraterrena.

La scelta così inusuale sia a quei tempi che





successivamente, si può spiegare forse con l'intenzione di glorificare Teoderico sottolineando il rango della nuova capitale, erede della gloriosa Roma, su cui il re goto felicemente dominava.

Questo messaggio ideologico era espresso chiaramente da immagini cancellate dalla inflessibile censura bizantina nel timpano del Palatium, ove Teoderico era raffigurato a cavallo, fiancheggiato dalle personificazioni di Roma e Ravenna,

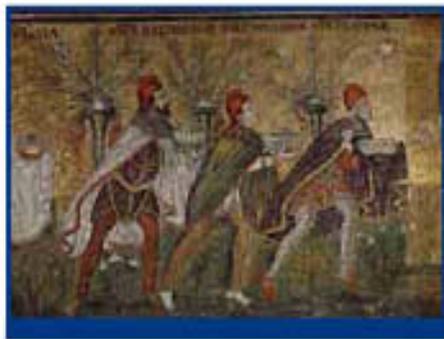
quest'ultima con il piede destro sul mare e il sinistro sulla terraferma.

La censura operata dal vescovo cattolico Agnello, mirante ad eliminare ogni riferimento al dominio ostrogoto e alla religione ariana, si preoccupò nel contempo di ribadire chiaramente i concetti della ortodossia cattolica.

A capo della teoria dei santi fu posto infatti San Martino, fiero oppositore degli Ariani, mentre la processione delle vergini è guidata da Santa Eufemia, strenua sostenitrice delle deliberazioni del



Concilio di Calcedonia (451), che avevano ribadito la duplice natura, umana e divina del Cristo, unite senza confusione nella sua persona. Agnello completò il nuovo programma decorativo col dogma trinitario in funzione antiariana, espresso dai tre re magi in adorazione del Cristo-Dio.



Mausoleo di Teodorico a Ravenna

Il Mausoleo di Teodorico sorge nell'antico cimitero dei Goti, allora chiamato Campo Coriandro.

Il mausoleo risale al 526. Teodorico, ancora in vita, lo fece costruire per esservi sepolto. Il mausoleo è costituito di grandi blocchi di sasso d'Istria squadrati e connessi a secco. La pianta è centrale a due ordini sovrapposti, quello inferiore decagonale, più ampio; quello superiore, più ristretto, decagonale in basso, circolare in alto.

Lo ricopre un unico grande masso circolare di dieci metri di diametro con un metro di spessore per circa trecento tonnellate di peso.

Quando i Bizantini ebbero riconquistato l'Italia, Ravenna divenne capitale. Il corpo di Teodorico fu traslato dal mausoleo e il mausoleo stesso fu adibito al culto cattolico.

Nel IX secolo fu costruito, addossandoglielo, un faro per l'approdo al vicino porto Padoreno.

Il porto, come gli altri porti antichi di Ravenna, poi si interrò lentamente nei secoli.

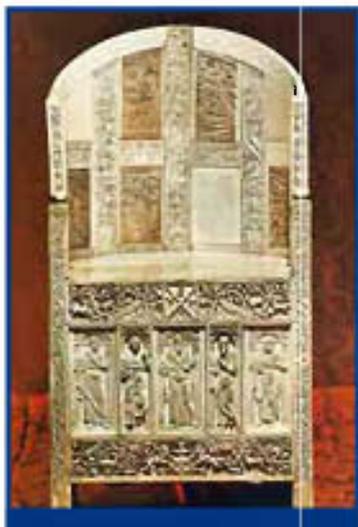


Cappella e Museo del Palazzo Arcivescovile

Il museo arcivescovile di Ravenna si raccomanda soprattutto per la celebre cattedra eburnea di Massimiano, un cimelio che può veramente essere definito “la più bella opera d’avorio che il mondo antico ci ha trasmesso” (Bovini). Donata da Giustiniano al vescovo Massimiano (di cui si riconosce il monogramma nel fregio superiore del pancale) prima della sua elevazione alla dignità di archiepiscopus e come segno di riconoscenza da parte dell’imperatore all’uomo che più di ogni altro si era adoprato per il trionfo della causa bizantina in Italica, può essere datata con sicurezza alla prima metà del sesto secolo e non c’è dubbio che essa sia uscita da qualche celebre laboratorio d’oriente, legato alle esigenze della corte e specializzato in produzioni di grande prezzo e di qualità eccezionale. Almeno quattro sono i maestri che si affaticarono intorno all’opera insigne ed averli distinti nelle loro individualità stilistiche è merito della filologia moderna.

Ad uno scultore orientale, forse costantinopolitano, dobbiamo il pentittico con il San Giovanni Battista fra i quattro Evangelisti che costituisce il fronte della cattedra: una raffinatezza al limite della estenuazione, un’eleganza venata di nobile malinconia distingue questi cinque santi nei cui volti sembra rilucere ancora l’alto, distaccato idealismo dei filosofi antichi.

Più vivace, più fantasioso, particolarmente sensibile agli effetti pittorici e chiaroscurali è invece l’artista al quale si devono i fregi decorativi che incorniciano i pannelli veri e propri. Il motivo ricorrente è quello del tralcio di vite che si snoda in lenti girali ospitando nei suoi meandri una popolazione fitta e vivacissima di animali diversi, colti negli atti più svariati. L’intaglio affonda con sicurezza suprema nella materia preziosa, si pie-



ga ai più trepidi effetti della luce e dell’ombra, individua il rigoglio dei frutti maturi, lo scatto fremente del leone, la timida vitalità del cervo, il vello denso dell’ariete, il variegato piumaggio del pavone. Nel breve spazio di poche liste eburnee l’ignoto artista, forse di origine siriana, ci ha offerto un saggio affascinante di perizia tecnica e di sensibilità naturalistica. Il livello qualitativo diminuisce, sia pur di poco, nei pannelli dello schienale rappresentanti varie scene evangeliche ed attribuibili ad una terza persona artistica, mentre cresce di nuovo fino a toccare il punto forse più alto dell’intero complesso, nelle storie di Giuseppe Ebreo che ornano i fianchi della cattedra. E’ qui all’opera un quarto maestro, forse di origine alessandrina, che si distingue per la sua stupenda scioltezza narrativa, per l’intaglio mosso e vibrante, per la vivacità degli effetti pittorici. Numerosi altri oggetti di grande interesse documentario e storico-artistico sono conservati nel museo (basti ricordare fra tutti la grande statua in porfido, acefala, che probabilmente rappresenta l’imperatore Giustiniano) ma l’attrazione principale del palazzo arcivescovile, dopo la cattedra di Massimiano, è costituita dalla piccola cappella che il vescovo Pietro II fece edificare ed ornare di mosaici fra il V e VI secolo. Purtroppo la decorazione musiva ha subito gravi alterazioni durante i secoli e, così come ci appare oggi, è da considerarsi per buona parte il risultato di restauri e rifacimenti di varia epoca. Le parti meglio conservate sono la decorazione musiva della volta del vestibolo con un raffinato motivo di gigli bianchi disposti a raggiera e di uccelli multicolori; e la volta dell’oratorio vero e proprio, dove quattro angeli biancovestiti che si alternano ai simboli degli evangelisti, sostengono il monogramma clipeato del Cristo. Lo stile dei mosaici della cappella arcivescovile è quello tipico dell’età teodoriana, improntato ad un notevole realismo e in qualche misura condizionato ancora dalla tradizione culturale ellenistico-romana.