

## IL MOSAICO PARIETALE RAVENNATE ED IL PROBLEMA DELLA SUA ORIGINE

PATRIZIA ANGIOLINI MARTINELLI

*Università degli Studi, Bologna*

T. 1—6: pp. 490—495

Per un inquadramento del problema delle origini del mosaico parietale ravennate è necessario puntualizzarne anzitutto i problemi complessivi, prescindendo naturalmente dalla pur ricca problematica che ogni singola superficie musiva praticamente presenta.

Questi problemi complessivi, secondo una prosecuzione che io ritengo logica, potrebbero essere articolati in vari punti.

In primo luogo si deve considerare il fatto che i mosaici integrano l'orditura architettonica e da ciò deriva la loro funzione complementare rispetto al rapporto colore-luce, che costituisce essenzialmente, oltre che la definizione, il minimo comune denominatore dell'architettura ravennate.

Vorrei notare comunque come la superficie musiva sia concepita e presentata, almeno da un punto di vista esterno, in modo autonomo, salva restando però la sua perfetta aderenza all'architettura, a complemento della quale essa è introdotta<sup>1</sup> nella presentazione più o meno articolata di un preciso tema, cristallizzato in un momentaneo presente e non più nel dispiegarsi di un racconto (Tav. 1).

Mi sembrerebbe, in altri termini, che il fatto che fasce puramente geometriche, o geometrico-decorative, concludano una singola scena, serva a sottolineare l'individualità di un episodio singolo,<sup>2</sup> pur essendo esso inserito, attraverso il semplice cromatismo, od una ripetizione iconografica, od un più generale ed impegnativo programma liturgico, nel tessuto musivo complessivo da cui e per cui nasce. Secondo il gusto del singolo quadro, tipico, come ritorno, certo, del gusto bizantino, che però si ricomponne in un ordine ritmico più generale.

Si tratta di un ordine ben preciso, comunque, e non di un semplice »horror vacui« formale,<sup>3</sup> che lega, per di più, non un inventario repertoriale, ma un ciclo decorativo, concepito secondo un ordine strettamente liturgico o comunque asservito ad un fine liturgico (Tav. 2), od anche celebrativo ufficiale, con il

<sup>1</sup> F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna* (Baden Baden 1958) fig. 312.

<sup>2</sup> F. W. Deichmann, op. cit. fig. 3.

<sup>3</sup> F. W. Deichmann, op. cit. fig. 311.

preciso inserimento di una attestazione tematica ufficiale, graduata secondo la cultura dell'epoca e proposta in modo discreto e deciso ad un tempo.

In questo puntuale e ribadito ritmo ordinatore potrebbe anche inserirsi, ad esempio, il fatto che i busti degli Apostoli dell'arco trionfale di S. Vitale<sup>4</sup> siano nimbati ed inseriti in un clipeo.

Le immagini, ha recentemente notato il Dorigo, in tal modo »sembrano allontanarsi vieppiù in una astrazione pneumatica eroicizzata«, contribuendo quindi a sottolineare il senso di episodio singolo, che il tessuto decorativo intermedio nel suo iterarsi collega al contesto.

I pannelli absidali di S. Vitale, del resto,<sup>5</sup> che nel »rutilante loro vuoto tridimensionale«, come é stato dal Mansuelli definito il parallelepipedo spaziale che li inquadra, comprimono le immagini, ci mostrano non solo la conclusione cristiana del lungo cammino dell'iconografia imperiale nel tema particolare della rappresentazione religiosa. Il fatto che essi non si riferiscano ad episodi circostanziati, ma siano generici, non fa, infatti, sempre secondo il Mansuelli, con cui concordiamo in pieno, che legarli maggiormente all'ordine architettonico decorativo.

La loro cristallizzazione in questo stato atemporale, ricerca e contribuisce anche a dare la negazione dell'umano in sé, di quell'umano che ora per altro si traduce lo più per livelli aulici.

Del resto questo processo di dissoluzione della composizione figurata fino alla sua riduzione ad una specie di »aderenza tettonica alla forma spaziale«, ha già una sua dimensione cronologica precedente, ad esempio, nella Rotonda di Salonico<sup>6</sup> e nel Mausoleo di Costantina a Roma.<sup>7</sup>

In secondo luogo si deve tenere presente come, accompagnato ad una lettura iconografica del tessuto musivo, nasca il problema della derivazione tipologica di schemi decorativi e di tipi fisionomici.

Per quest'ultimi, in particolare, una generalizzazione veramente tipologica non si ha, al solito, che per le immagini repertoriali di Pietro,<sup>8</sup> Paolo<sup>9</sup> ed Andrea.<sup>10</sup>

Quanto ad uno sviluppo iconografico e stilistico interno a tutta la produzione musiva ravennate — complessivamente compresa in un arco di tempo relativamente breve — esso, condotto a questo punto a livello fisionomico — tipologico per l'immagine di Cristo, mostrerebbe, secondo quanto almeno personalmente ritengo, indubbe assonanze interne, che sul piano dei confronti iconografici sarebbero per lo più di tono occidentale.

L'arco di tempo relativamente breve, in ogni caso, senza togliere niente all'autonomia del fatto artistico in sé, pone in una dimensione precisa strette analogie o marcate eventuali dissonanze.

In questo stesso contesto potrebbe essere interessante inserire, attraverso lo studio delle fonti, la produzione musiva perduta, per uno studio dello sviluppo generale della tematica ravennate.

<sup>4</sup> F. W. Deichmann, op. cit. fig. 334.

<sup>5</sup> F. W. Deichmann, op. cit. figg. 358, 359.

<sup>6</sup> V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Torino 1967) figg. 3, 4.

<sup>7</sup> W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst* (München 1958) figg. 31, 35.

<sup>8</sup> F. W. Deichmann, op. cit. fig. 337.

<sup>9</sup> F. W. Deichmann, op. cit. fig. 336.

<sup>10</sup> F. W. Deichmann, op. cit. fig. 337.

In terzo luogo è da rilevare come, riguardo alla gamma cromatica, si possano registrare delle variazioni.

Essa, intanto, va adeguandosi ad un dato generale di evoluzione stilistica e passa dal tono fondo dell'indaco cupo a quello chiaro dell'oro. Anche quando, come nel presbiterio di S. Vitale, la particolare visione, come si dice, »naturalistica« postuli una gamma cromatica più articolata, essa comunque prelude all' unica nota che diverrà poi la dominante nella parte absidale; l'ora—luce che lega il binomio architettura—mosaico.

Il colore che viene dispiegandosi nella stesura della parete con una sua validità, completamente svincolato da ciò che non sia una sua legge espressiva fine a sé stessa, mi sembra abbia, in ultima analisi, una variazione che, se investe il tono, non investe il timbro generale dell'episodio, lasciandone inalterati effetti e significati.

Mentre le note cromatiche decise che possono nascere nella delineazione di un volto,<sup>11</sup> o concretizzarsi vivacemente in un particolare decorativo,<sup>12</sup> sono pennellate, o, meglio, tocchi, più vivaci che caldi.

Vedrei quindi assenti note autenticamente e pastosamente calde che in qualche modo interromperebbero questo giuoco di risposdenze sottili.

Del resto la stessa dimensione delle tessere ed il modo con cui vengono poste in opera — modo che, fra l'altro, secondo quanto è stato osservato, si adeguerebbe a sistemi decisamente occidentali — contribuisce anche sul piano strettamente tecnico a dare questa impressione di omogeneità.

E persino, questo, nel modo di dosare ed attenuare certi effetti troppo decisi, ad esempio, delle tessere d'oro, nel porle talvolta in opera capovolte.

Dopo tutto ciò, veniamo al problema delle origini.

Esse, almeno da un punto di vista storico, implicano, vorrei dire in eguale misura, rapporti orientali ed occidentali.

Certamente noi non possiamo però prescindere del fatto che, in seguito al trasferimento della capitale da Milano a Ravenna, i più immediati rapporti formali Ravenna può più facilmente averli desunti dall'ambiente milanese, come del resto è avvenuto in origine per l'architettura, e come alcuni particolari iconografici milanesi e ravennati<sup>13</sup> comparativamente possono sottolineare.

A Ravenna però mi sembra anche ci sia, almeno nella lunetta del Buon Pastore nel. c. d. Mausoleo di Galla Placidia,<sup>14</sup> un richiamo alla cultura costantinopolitana, ravvisabile, soprattutto in un senso maggiore di smaterializzazione che emana dalle composizioni e nel saper inserire, per suggerimenti opportunamente dosati, anche una atmosfera, in cui è fermato l'episodio del Re-pastore (Tav. 3).

Comunque, in rapporto alle opere costantinopolitane, con le quali si possa impiantare un confronto iconografico e stilistico, io credo ci sia qui un'eleganza fatta di dosaggio nella scelta dei colori e nell'accostamento delle varie zone

<sup>11</sup> F. W. Deichmann, op. cit. tav. V.

<sup>12</sup> F. W. Deichmann, op. cit. tav. I.

<sup>13</sup> Per Milano vedi ad es. A. Grabar, *L'età d'oro di Giustiniano* (Milano 1966) figg. 128, 174, 175. Per Ravenna si pos-

sono praticamente tenere presente tutte le immagini del repertorio fotografico del Deichmann citate nel presente articolo.

<sup>14</sup> F. W. Deichmann, op. cit. fig. 8.

cromatiche, e di atteggiamenti, cioè un'eleganza che nasce da tutto un complesso di fatti formali concomitanti.

Nell'ambito della produzione costantinopolitana, invece, l'eleganza è un fatto soprattutto di linea, che proprio da un punto di vista grafico sa snodarsi e modularsi autonomamente.<sup>15</sup>

Del resto lo sguardo delle figure, pur adeguandosi a quegli schemi formali che ormai hanno avuto una lunga maturazione secondo canoni già proposti e posti dal tardo-antico, hanno una salda a larga impostazione, di impronta occidentale.

Le teste, che sono anch'esse più vicine a moduli romani,<sup>16</sup> che non a moduli allungati costantinopolitani,<sup>17</sup> od anche tessalonicesi,<sup>18</sup> si inseriscono saldamente su un tronco, con innesti talora anche troppo marcatamente corposi.<sup>19</sup>

Lo stesso impianto fondamentale delle figure ritorna anche nel Battistero Ursiano,<sup>20</sup> nonostante eventuali analogie formali con ambienti culturali specifici — il Bettini parla infatti di una impostazione decorativa di tipo copto — e nonostante la fondamentale euritmia riscontrabile in questo accostamento di figure (Tav. 4), euritmia che si ritrova indubbiamente in opere d'arte costantinopolitane.

Nel Battistero Ursiano, poi, romano è anche il senso di impostazione prospettica della fascia esterna,<sup>21</sup> sentita in modo completamente razionale, come è stato recentemente osservato dal Matthiae, dove gli elementi architettonici, appunto, sono massivi e ricavati nel colore, non ridotti oro su oro.

Quanto ad influenze orientali, ricordiamo soprattutto quelle siriane e palestinesi che vengono per lo più richiamate a proposito dei riquadri cristologici della parete sud di S. Apollinare Nuovo.<sup>22</sup>

A parte la tipologia del cristo barbato, le influenze compositive generali con opere come, ad esempio, le due patene di Stuma<sup>23</sup> e Riha<sup>24</sup> o col Codex Rossanensis,<sup>25</sup> non mi sembra siano così indicative. In particolare vedrei rispetto ad esse un ricomporsi di ritmi formali,<sup>26</sup> che in sé nuovamente si richiudono, si riequilibrano, ed un senso molto meno drammatico della rappresentazione (Tav. 5).

Se, quindi, le influenze orientali in Ravenna comincerebbero, come per lo più viene proposto (Stern, Cecchelli), in età teodoriana nel ciclo cristologico di S. Apollinare Nuovo, esse mi sembrano già a questo punto mediate con una sensibilità e modi formali tipici ed omogenei.

Modi che progressivamente e storicamente si compenetrano sempre più di elementi bizantini, sempre comunque con caratteristiche diverse da quelle propriamente costantinopolitane pure.

<sup>15</sup> V. Lazarev, op. cit. figg. 40, 41.

<sup>16</sup> W. F. Volbach, op. cit. fig. 32 e A. Grabar, op. cit. figg. 156—162.

<sup>17</sup> A. Grabar, op. cit. figg. 216—223.

<sup>18</sup> V. Lazarev, op. cit. figg. 5, 6, 13, 14, 15, 16, 42, 43.

<sup>19</sup> F. W. Deichmann, op. cit. fig. 60, 217 ecc.

<sup>20</sup> F. W. Deichmann, op. cit., figg. 42, 43.

<sup>21</sup> F. W. Deichmann, op. cit. figg. 62—71.

<sup>22</sup> F. W. Deichmann, op. cit. figg. 180—213.

<sup>23</sup> W. F. Volbach, op. cit. fig. 247.

<sup>24</sup> A. Grabar, op. cit. fig. 362.

<sup>25</sup> W. F. Volbach, op. cit. figg. 238—241.

<sup>26</sup> Cfr. ad. es. la preghiera nell'orto dei Getsemani, per cui vedi F. W. Deichmann, op. cit. fig. 184.



Anche in conseguenza della trasformazione dei modi formali che venivano proposti dal di fuori si deve postulare una scuola locale.

Scuola che non abbiamo niente in contrario con Lazarev, Stern, Bonicatti o Matthiae, a definire provinciale. Dal momento che questo termine ci sembra del tutto rispondente ad una situazione storica e geografica ben precisa e che quindi, in questo senso, non possiamo non accettare. In questo stesso senso, ed a questo punto, la stessa cosa può valere per qualsiasi altro centro che non sia Costantinopoli.

Però resta il fatto che se questa scuola c'era al tempo di Teodorico, probabilmente con l'avvento dei Bizantini sarà stata arricchita con qualche maestro proveniente dalla capitale, che avrà forse introdotto canoni più o meno dichiaratamente aulici ed ufficiali, proposti sempre, comunque, e tradotti, secondo un gusto autonomo locale.

Gusto che credo sia confermato proprio dalla fondamentale omogeneità dei mosaici ravennati, come dicevo prima.

Scuola locale, quindi, che si avvaleva dei modi espressivi generali e generici della sua epoca, assumendo da un punto di vista iconografico e tematico gli influssi più facilmente mediabili. Essi sono per lo più traducibili, esemplificabili, in moduli iconografici quasi sempre occidentali, in cui però si immette molto spesso, per rendere più aulico e raffinato il suo tono formale, un senso elegante ed euritmico di intendere la composizione tutta, di stampo costantinopolitano.

Ambedue questi aspetti contribuiscono a darci il senso particolarmente sonoro e luminoso che emana dalle superfici musive ravennati, che in ogni azione drammatica, volutamente cristallizzata nel suo momento tipico più saliente, mirano soprattutto a sottolineare l'aspetto teofanico<sup>27</sup> reso accessibile alla mente dell'uomo, commensurato alla sua stessa umana capacità di intenderlo, sia pure il più possibile immerso nel nimbo di luce della trascendenza (Tav. 6).

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Fra la principale bibliografia al riguardo, oltre a quella già raccolta in G. Bovini, *Saggio di bibliografia su Ravenna antica* (Bologna 1968) riscontrabile sotto ogni singolo monumento, nonché ai capitoli VII e XIV, paragrafi 3—6, ricordiamo, in ordine cronologico di pubblicazione nella veste tipografica cui esplicitamente ci si riferisce: G. De Francovich, *L'arte siriana ed il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente*, in *Commentari*, anno II, fasc. I (gennaio—marzo 1951) p. 4 segg.; C. Cecchelli, *Motivi orientali ed occidentali nell'arte del periodo dei Goti in Italia*, in *I Goti in Occidente* (Spoleto [29 marzo—5 aprile 1955] 1956) p. 53 segg.; M. Cagiano de Azevedo, *L'eredità dell'antico nell'alto Medioevo*, in *Il passaggio dall'antichità al Medioevo in Occidente* (Spoleto [6—12 aprile 1961] 1962) pp. 449—476; H. Stern, *Sur les influences byzantines dans les mosaïques ravennates du début du VI<sup>ème</sup> siècle*, in *Ibidem*, pp. 521—540; M. Bonicatti, *Per la formazione del ritratto medioevale, e Spunti di critica dal Basso Impero al Medioevo*, in *Studi di storia dell'arte sulla tarda antichità e sull'alto Medioevo* (Roma 1963) rispettivamente pp. 169—202 e 251—305; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Torino 1967) particolarmente pp. 30—103; A. Grabar, *Le message de l'art byzantin e Le portrait en iconographie paléochrétienne*, in *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age* (Paris 1968) vol.

<sup>27</sup> F. W. Deichmann op. cit. fig. 351.

I, rispettivamente pp. 7 e segg. e pp. 591—605; G. Matthiae, Problematica delle origini bizantine, in *Rivista dell' Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte*, nuova serie 15 (1968) pp. 78—124; G. A. Mansuelli, Il problema di spazio e colore prima dell'età bizantina, in *XVI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. (Ravenna 1969) pp. 267—285; G. A. Mansuelli, I mosaici di Giustiniano e Teodora ed il problema della rappresentazione iconografica ufficiale, in *XVII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna 1970) pp. 277—284; M. Cagiano De Azevedo, Policromia e polimateria nelle opere d'arte della tarda antichità e dell'alto Medio Evo, in *Felix Ravenna*, quarta serie, fasc. 1 (CI) (Faenza 1970) pp. 223—259; W. Dorigo. Alcuni momenti del ritratto musivo ravennate nella formazione della ritrattistica medioevale: le sequenze apostoliche, in *XVIII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna 1971) pp. 221—270.

Si ricorda inoltre anche, naturalmente, la bibliografia citata dai predetti autori.

### *Stenski mozaik iz Ravene in vprašanje njegovega nastanka*

Avtorica skuša v članku vsestransko osvetliti nastanek ravenskega mozaika, in to na podlagi sledečih ugotovitev:

Mozaik se spaja z arhitekturo in jo hkrati dopolnjuje, dasi je bila mozaična površina zamišljena samostojno.

Po drugi strani pa se zdi, da imajo čisto geometrične ploskve, na katerih je na vsaki samo po ena scena, namen poudariti individualnost scene, hkrati pa se z ikonografskim ponavljanjem zaradi povezanosti liturgičnega dogajanja po bizantinskem obredu vse slike povezujejo v višjo celoto, skladno s tedanjo umetniško maniro.

Ikonografske in stilistične posebnosti ravenskega mozaika, ki je bil končan v razmeroma kratkem času, se kažejo po mnenju avtorice v posebni tipološki in fiziognomski obdelavi Kristusove podobe, kar je značilnost zahodne umetnosti.

Z zgodovinskega gledišča nosi torej ta mozaik v enaki meri pečat elementov zahodne in vzhodne umetnosti. Vendar pa je zaradi prenosa prestolnice iz Milana v Raveno vsekakor bolj čutiti neposredni vpliv milanske šole, tako v arhitekturnem kot v ikonografskem pogledu.

Zdi pa se, da se v Ravenni, posebno v luneti Dobrega pastirja iz Mavzoleja Galle Placidie, bolj čuti vpliv Bizanca. To se predvsem vidi v večji poduhovljenosti podob in prizorov na »Dobrem pastirju«.

Vendar pa je avtorica mnenja, da je po ikonografski in stilistični primerjavi s podobnimi bizantinskimi deli na ravenskem mozaiku mogoče zaslediti več barvitosti in figuralne prefinjenosti, kajti v bizantinski umetnosti je več poudarka v finesi črt in obrisov, ki se samostojno zapletajo in prepletajo. Tu pa se obrisi figur sicer podrejujejo že od kasne antike ustaljenim maniram, vendar nosijo jasna znamenja zahodnega vpliva. Tudi oblika glav je bliže rimskim vzorom kakor podolgovatim bizantinskim ali solunskim, saj čvrsto sedijo na včasih kar predebelem vratu.

Podobno oblikovanost figur srečujemo tudi v Ursianskem baptisteriju, dasi se po Bettiniju tu zasledijo tudi koptski dekorativni elementi.

Omeniti je treba še sledove orientalskega vpliva, predvsem sirskega in palestinskega, ki se posebno močno izražata v kristoloških podobah na južni steni cerkve S. Apollinare Nuovo.

Če se je orientalski vpliv v Raveni začel že v Teoderikovi dobi, in to predvsem s kristološkim ciklom v S. Apollinare Nuovo, kakor misli večina avtorjev, se je

to najbrž zgodilo ob prihodu Bizantincev. Tako bi se začeli že tedaj prepletati elementi bizantinske umetnosti z zahodnimi.

Lahko torej že tedaj domnevamo lokalno šolo, kar ni prav nič v nasprotju z mnenjem Lazareva, Sterna, Bonicattija in Matthiae o »provincialni šoli«. V obeh primerih lahko velja ta oznaka za katerokoli središče zunaj Bizanca.

Vsekakor pa je res, da je bila ta šola, če je bila nastala že ob času Teodorika, prav gotovo oplemenitena od nekega mojstra iz prestolnice, ki je bil vpeljal dvorne kanone in uradne slikarske manire, in jih oplemenitil z domačim okusom.

To je bila tedaj resnično krajevna šola, ki se je obogatila s splošnim in posebnim izraznim načinom svoje dobe in prevzemala ikonografske in tematske vplive. Ti so bili v glavnem zahodni, vendar pa se vanje vpleta izrazit čut za eleganco, evritmiko in celotno kompozicijo.