

IL VANGELO NARRATO DAI MOSAICI DI RAVENNA

nelle basiliche di Sant'Apollinare Nuovo e di San Vitale



Guida alla mostra *Ravenna – Lo splendore dei mosaici*
curata dal Centro Culturale Marcello Candia di Melzo

Progetto e testi d. Gaetano Brambilla e Annachiara Izzo
Istituto Salesiano Sant'Ambrogio - Milano

Consulenza Maria Grazia Balzarini

Redazione Giuseppe Barzaghi

INDICE

Il percorso della mostra	5
Ravenna capitale dell'Impero Romano d'Occidente	6
I mosaici ravennati	8
Il mosaico: una tecnica d'arte perenne	8
I mosaici di Ravenna imperiale	10
Politica e cultura di Ravenna imperiale	11
L'imperatore Giustiniano	12
L'imperatrice Teodora	13
Un potere imperiale cristiano	15
La basilica di Sant'Apollinare Nuovo	16
Il <i>Ciclo Cristologico</i>	19
Uno stile comune di illustrare il Vangelo	21
Il Vangelo musivo di Sant'Apollinare Nuovo	23
I mosaici della parete sinistra	24
Lettura dei singoli quadri	25
Alcune note sui quadri della navata di sinistra	25
I mosaici della parete destra	36
Lettura dei singoli quadri	38
Alcune note sui quadri della navata di destra	50
La basilica di San Vitale	52
La storia della salvezza narrata dall'abside	53
Le immagini dell'abside: la rivelazione di Cristo	54
La lunetta di Abele e Melchisedec	57
L'arco sopra la lunetta: Mosè e Isaia	59
La lunetta di Abramo	62
L'arco sopra la lunetta: Mosè e Geremia	64
Un testo autorevole per leggere i mosaici dell'abside	66
Per non concludere	69
Appendice. Riferimenti antichi	70
Ravenna è l'acqua pura della contemplazione	72

«Una luce di festa perpetua risplende nella basilica di Sant'Apollinare Nuovo, che era la Cappella del palazzo di Teodorico. Essa era straordinariamente ricca di mosaici, prima che quelli dell'abside, distrutti da un terremoto, venissero trafugati o dispersi.

Quelli che restano coprono interamente i muri sopra la nobile sfilata delle colonne, e si dividono in tre fasce; l'ultima, sotto il soffitto, risale all'epoca teodoriana, mentre il resto è stato rimaneggiato o cancellato dopo il ritorno all'ortodossia cristiana.

Di una ingegnosità senza pari, l'architettura della basilica di San Vitale combina sotto una cupola serena due ottagonali separati, uno di mattoni, forato da larghe finestre a crociera, l'altro, interno, fatto di alveoli ad arcate.

Fra gli otto alveoli, uno, più profondo e più alto degli altri, richiama improvvisamente l'attenzione: è il coro, coperto di mosaici fino al culmine della volta, sorgente di un inesauribile traboccare di bellezza ordinata sul tema del sacrificio e dell'azione di grazie».

A. Frossard

IL PERCORSO DELLA MOSTRA

La mostra, dopo una sezione che ripercorre alcuni salienti fatti storici di Ravenna del V e VI secolo e una breve introduzione sulle due splendide basiliche, presenta opere in esse contenute; questo catalogo segue la medesima sequenza, cominciando da San Vitale per passare poi a Sant'Apollinare Nuovo e tornare ancora a San Vitale:

- In apertura accolgono il visitatore due splendidi mosaici dell'abside della basilica di San Vitale con l'imperatore Giustiniano e l'imperatrice Teodora, accompagnati da uomini e donne della corte. I due quadri musivi introducono alla cultura di Ravenna tra V e VI secolo, quando la città adriatica è stata dapprima capitale dell'Impero Romano d'Occidente, poi capitale del Regno di Teodorico e nuovamente città dell'Impero Romano d'Oriente.
- Il cuore della mostra è costituito dai pannelli che riproducono fedelmente il cosiddetto *Ciclo Cristologico* della basilica di Sant'Apollinare Nuovo. Sono ventisei quadri musivi che raccontano in maniera eccezionale il Vangelo di Gesù, proponendo i miracoli e gli eventi della passione-risurrezione.
- È il ciclo di mosaici evangelici più ampio e meglio conservato dell'antichità romano-cristiana. Collocato a 12 metri di altezza, solitamente è poco visibile anche agli occhi del turista curioso. Riprodotto in scala e situato all'altezza del visitatore, rivela l'originalità e la bellezza dell'arte musiva tardo romana.
- Il vertice conclusivo della mostra propone i mosaici dell'abside della basilica di San Vitale, con la magnifica *teofania* e i pannelli musivi che riprendono scene e figure dell'Antico Testamento. Sono immagini mistagogiche: vogliono cioè introdurre al senso del Mistero che viene celebrato sull'altare dell'abside, rileggendo in maniera *tipologica* alcune pagine molto belle della Bibbia.

RAVENNA CAPITALE DELL'IMPERO ROMANO D'OCCIDENTE

Nel 402 l'imperatore Onorio trasferì da Milano a Ravenna la residenza dell'Impero Romano d'Occidente, una città che offriva migliori possibilità di difesa e permetteva più facili comunicazioni con Costantinopoli, capitale dell'Impero Romano d'Oriente.



Ravenna visse una fase di espansione per la presenza e l'azione dei nuovi centri di potere politico e religioso. In questo periodo fu costruito il Palazzo imperiale e venne edificata una grandiosa cattedrale, detta Ursiana, dal nome del vescovo fondatore.

Durante il regno di Galla Placidia (425-450), sorella di Onorio, la città si arricchì di monumenti, divenendo uno dei principali centri culturali e artistici del tempo. Intanto le invasioni barbariche minavano il potere degli ultimi imperatori d'Occidente.

Nel 476 Odoacre, re degli Eruli e dei Goti, depose l'ultimo imperatore, Romolo Augustolo, e ottenne dall'imperatore d'Oriente il titolo di *patricius*, quasi un

riconoscimento ufficiale del suo potere sui territori conquistati.

Il regno di Odoacre ebbe vita molto breve. Il 5 marzo del 494, Teodorico entrò in Ravenna dopo aver assediato la città per due anni e mezzo e costrinse Odoacre a chiedere la resa. Confermato re dal suo popolo, Teodorico assunse il titolo di *dominus* e si cinse la veste regia, ossia la porpora come sovrano dei Goti e dei Romani.

Il sovrano goto, che morì nel 526, condusse una politica di distensione soprattutto dal punto di vista religioso.



La presenza di una vasta comunità di cristiani ariani portò alla costruzione di numerosi edifici di culto per loro e la città si arricchì di opere e cultura. Negli anni del suo regno Teodorico fece costruire la chiesa di Sant'Apollinare Nuovo, accanto al palazzo del re, facendola decorare con preziosi mosaici.

L'imperatore d'Oriente Giustiniano, intenzionato a recuperare i territori occidentali dell'Impero, finiti in mano ai barbari da più di mezzo secolo, decise di ristabilire il dominio imperiale in Italia.

Nel 535 affidò quindi al generale Belisario la conquista del regno degli Ostrogoti, che si estendeva su Italia, Provenza, Nòrico, Dalmazia e Pannonia. L'Italia rientrò così sotto il controllo dell'Impero di Oriente.

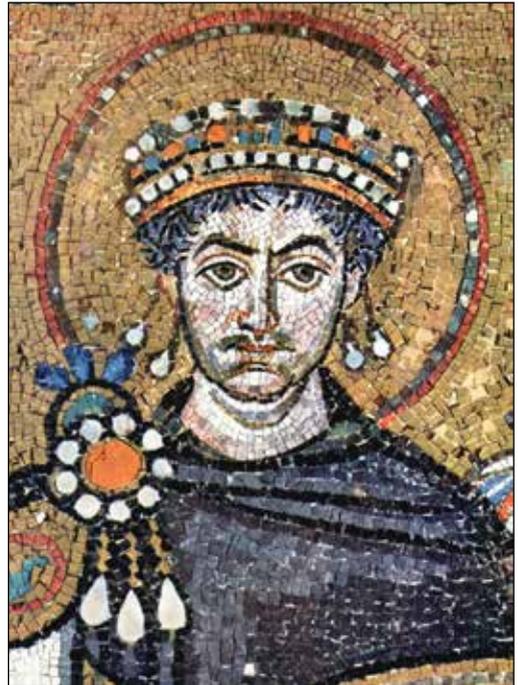
Giustiniano stabilì nella penisola un protettorato, che ebbe sede a Ravenna, successivamente controllato da Esarchi (nome dato a Bisanzio ai governatori militari). L'imperatore scelse Massimiano come vescovo della città, suo uomo di fiducia, che assunse, per volontà dell'imperatore, il ruolo di arcivescovo.

Tra le prime opere pubbliche della Ravenna bizantina vennero costruite alcune basiliche monumentali. Due rimangono ancor oggi come intatta testimonianza di questo secolo d'oro della città.

Iniziata nel 532, l'edificazione della basilica di San Vitale fu portata a compimento nel 547.

Nel 549 terminarono i lavori di costruzione della basilica di Sant'Apollinare in Classe, la città-porto di Ravenna.

Dopo poco più di un secolo, nel quale la città fu il centro dell'Esarcato, Ravenna perse la sua relativa autonomia nel 751 quando fu conquistata dai Longobardi.



I MOSAICI RAVENNATI

Il mosaico è fatto di piccole tessere di pasta vitrea di diverse dimensioni e forma. Le tessere hanno anche differenti qualità di trasparenza e di riflesso e sono inserite nella malta con inclinazioni ineguali per ottenere una superficie che rifrangano in infiniti raggi. Le tessere d'oro sono invece formate da due cubetti di vetro che racchiudono tra loro una lamina d'oro.

La tecnica musiva antica riflette la concezione del neoplatonismo di Plotino: come afferma Argan essa è propriamente il processo di riscatto della materia dalla condizione di opacità a quella spirituale della trasparenza, della luce, dello spazio.

IL MOSAICO: UNA TECNICA D'ARTE PERENNE



Il mosaico è una tecnica artistica molto antica¹.

I primi mosaici si fanno risalire alla fine del terzo millennio a.C.: sono pavimentazioni monocrome dei cortili dei palazzi cretesi. Solo nel corso dell'VIII secolo a.C. questa tecnica acquista un significato estetico: dapprima i mosaici si arricchiscono di immagini geometriche, in un secondo

momento (IV secolo a.C.) vengono introdotte rappresentazioni figurative, come nei mosaici di Pella, l'antica città della Macedonia (scene di caccia, momenti della storia di Alessandro Magno, soggetti mitologici).

L'impiego maggiore del mosaico si ha in epoca romana e, in particolare, durante il periodo imperiale. Le *domus* romane come ornamento dei propri ambienti di rappresentanza (ma non solo) vengono decorate con splendidi mosaici.

Il mosaico ha un enorme successo in ambito cristiano.

Da Roma ad Aquileia, da Ravenna a Bisanzio, esso orna i più celebri

¹ Rielaborazione di M. Gargantini da: M. Tosi, *Tessera dopo tessera*, «IBC», IX, 2001 n. 2, pp. 49-53

templi della cristianità e diventa sempre più linguaggio di luce, favorendo il senso di smaterializzazione che si voleva dare agli interni delle basiliche.

Tra il V e il VI secolo d.C., soprattutto nell'arte bizantina, il mosaico esprime perfettamente i caratteri mistici della sua cultura. La rappresentazione richiama a una realtà ulteriore, al mondo dello spirito: l'artista cerca in ogni modo di creare raffigurazioni che, sia pur simili agli aspetti terreni della vita, da essi si allontanino profondamente.

Le immagini bizantine sono statiche, i volti non esprimono emozioni, i corpi non sono volumetrici ma tendono alla bidimensionalità, lo spazio si annulla per mezzo dell'uso del fondo dorato. È questa l'epoca d'oro del mosaico.



Nei secoli successivi la tecnica musiva sarà ancora molto usata, anche da grandi artisti, come Verrocchio, Ghirlandaio, Paolo Uccello, Tiziano, Lorenzo Lotto, Tintoretto.

In genere si tende a utilizzarla come sostitutivo della pittura.

Nel Novecento si assiste a una vera rinascita dell'arte musiva. Inizialmente sono artisti e architetti, come Gustav Klimt e Antoni Gaudí, che ne riaffermano l'importanza, riutilizzandola in maniera creativa.



Sono soprattutto gli artisti italiani Mario Sironi e Gino Severini, negli anni Trenta, a riportare in auge i caratteri esecutivi del mosaico di tradizione bizantina, definendone in modo chiaro e perentorio la sua riattualizzazione.

I MOSAICI DI RAVENNA IMPERIALE

Tra il V e il VI secolo la città di Ravenna, grazie ai mosaici parietali degli edifici di culto, emerge fra i principali centri dell'impero per il suo ruolo di ponte tra Oriente e Occidente.

L'arte musiva ravennate s'inserisce perfettamente in una *koinè* culturale e artistica che ha come comune denominatore il Mar Mediterraneo.

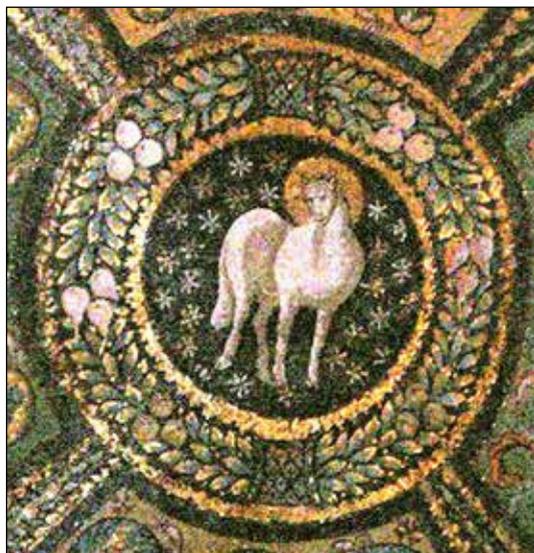
I mosaici ravennati² divennero una chiara e duratura espressione del considerevole prestigio della città sia come residenza imperiale sia come centro ecclesiastico di spicco.

Il mosaico esprimeva in modo efficace, con semplicità e splendore a un tempo, alcuni temi fondamentali della cultura religiosa e politica del tempo e

alcuni simboli importanti del mondo divino e del potere imperiale strettamente uniti tra loro.

In virtù della sua potenza comunicativa, anche per un pubblico non colto, l'arte musiva assunse un ruolo sociale e culturale di grande importanza. Resta ancora oggi espressione facilmente leggibile della fede cristiana e della cultura politico-religiosa di Ravenna e testimonianza chiara dell'alto livello artistico raggiunto dalle maestranze della città.

«Gli splendidi mosaici ravennati costituiscono indubbiamente un *unicum* nel panorama artistico dell'età tardoantica e alto-medioevale. Osservandoli con attenzione, si possono cogliere, oltre alle specificità locali, anche interessanti somiglianze (dal punto di vista artistico e ideologico) con le decorazioni musive parietali dei coevi edifici di culto presenti nei diversi centri dell'Impero d'Occidente e d'Oriente»³.



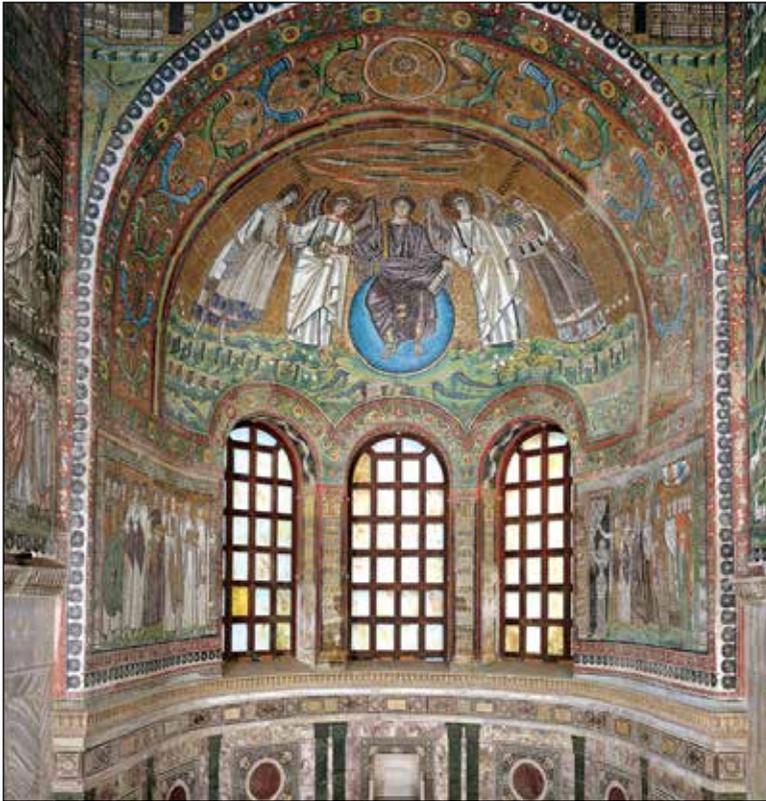
² Per una trattazione più ampia, vedi: L. Sotira, *Ravenna e il vicino Oriente in Intrecci d'arte*, 2013, n. 2.

³ *Ibidem*.

POLITICA E CULTURA NELLA RAVENNA IMPERIALE

Due splendidi mosaici dell'abside della basilica di San Vitale ci introducono alla mostra, facendoci conoscere alcuni aspetti importanti della società e della cultura di Ravenna tra il V e il VI secolo d.C.

Sono gli anni in cui la città, dopo essere stata capitale dell'Impero Romano d'Occidente, è diventata negli anni di Teodorico il centro del



Regno degli Ostrogoti e dopo la riconquista di Belisario, la città più importante dell'Esarcato.

Sulle pareti laterali del presbiterio, al di sotto dello splendido mosaico dell'abside, è raffigurata la corte imperiale: a sinistra l'imperatore Giustiniano, a destra l'imperatrice Teodora, entrambi con i loro seguiti.

L'IMPERATORE GIUSTINIANO

Il mosaico è dominato al centro dalla figura dell'imperatore fra alcuni dignitari della sua corte⁴. Giustiniano è preceduto da tre chierici, tra i quali emerge il vescovo Massimiano, identificato dall'iscrizione posta sul suo capo, seguito da alcune guardie d'onore. Sono raffigurati i tre gruppi importanti della società del tempo: l'aristocrazia, il clero e l'esercito. Viene qui sottolineata l'intesa profonda fra l'autorità civile e quella religiosa.



Giustiniano veste una tunica bianca con ricami dorati e un mantello purpureo⁵. Tiene fra le mani una grande patena d'oro, offerta alla basilica per la celebrazione dell'Eucaristia. Il volto è sereno, circondato da una folta capigliatura. Porta sul capo una preziosa corona. Un'aureola segnata di rosso, diversa da quella che circonda

⁴ Vedi commenti più articolati in: C. Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, «Ante quem», Bologna, pp. 140-144.

⁵ «La figura - annota la Rizzardi - ha sollevato ipotesi diverse d'identificazione, più o meno attendibili, non suffragate tuttavia da alcun elemento storico o dato probante» (*ibidem*).

la testa dei santi, cinge il capo: connota la sacralità del suo potere⁶. Un gruppo di guardie d'onore, tre in primo piano a figura intera e tre in secondo piano, di cui si intravedono le teste o il volto, seguono l'imperatore. Reggono alte lance e grandi scudi, nei quali è disegnato il monogramma cristologico, formato dall'unione delle lettere greche *chi* e *ro*, iniziali di *Christos*.

Alla sinistra di Giustiniano è raffigurato Massimiano, il vescovo di Ravenna che ha lavorato intensamente per vincere l'eresia ariana diffusa in città al tempo di Teodorico. Veste i solenni abiti liturgici per la celebrazione dell'Eucaristia: tunica bianca, casula dorata e pallio, segno dell'autorità primaziale sull'Esarcato. Tiene nella mano destra una croce d'oro arricchita da gemme preziose.

Alla sinistra del vescovo un diacono porta tra le mani un prezioso Evangelionario, mentre un ministro (forse un suddiacono) regge un turibolo. Allineati verso destra, tutti i personaggi suggeriscono l'idea di un corteo, che si avvia lentamente verso destra dove, sotto il catino absidale che raffigura Gesù Cristo Signore dell'universo, è collocata la cattedra del vescovo.

L'IMPERATRICE TEODORA

Di fronte al mosaico di Giustiniano, sul lato opposto dell'abside, è raffigurata l'imperatrice Teodora, preceduta da due funzionari di corte e seguita da sette dame d'onore.

Il mosaico documenta la ricchezza e lo sfarzo della corte imperiale di Costantinopoli. Teodora, con una statura più grande, dal valore simbolico, porta un calice d'oro, arricchito da pietre preziose: è l'altro dono votivo della coppia imperiale per la celebrazione. Suntuoso è il suo vestito: tunica bianca e manto purpureo, sul cui bordo sono raffigurati i re Magi in atto di offrire doni. Il capo, sormontato da un ricco diadema, è circondato da un'aureola simile a quella dell'imperatore. Due preziosi pendenti di perle le scendono ai lati della testa; una collana di smeraldi le circonda il collo e porta

⁶ Annota Frossard: «L'imperatore e l'imperatrice sono cinti da un'aureola immensa, tre o quattro volte più grande di quella dei santi, ma non della stessa natura. L'aureola dei santi corona l'eroicità delle loro virtù ed esprime sotto forma d'irradiazione circolare lo splendore di una carità portata, per così dire, all'incandescenza; l'aureola degli imperatori e delle imperatrici è l'emblema del loro statuto particolare, una specie di anello di Saturno aggiunto alla corona terrestre per segnalare il carattere sacro della funzione, e non la santità della persona» (A. Frossard, *Il Vangelo secondo Ravenna*, Castelbolognese, 2004, p. 82).

lunghe e preziosi orecchini. Una verde conchiglia, alle spalle di Teodora, connota l'immagine di sacra solennità. Un dignitario, con tunica bianca e manto dorato, sta sollevando una tenda riccamente decorata, come ad aprire il passaggio al corteo.



La ricchezza delle vesti della corte imperiale è evidenziata dal curatissimo abbigliamento delle dame che seguono Teodora⁷, con abiti di seta splendidamente colorati e preziosi gioielli⁸. Tutti i personaggi, raffigurati frontalmente secondo la tradizione bizantina, formano un lento corteo che sembra dirigersi, parallelamente a quello di Giustiniano, verso il centro del catino absidale.

⁷ «Se le due a lei più vicine - annota la Rizzardi - presentano tratti fisionomici abbastanza caratterizzati, tali da farle identificare con Antonina e Giovannina, rispettivamente moglie e figlia di Belisario, il generale che portò i bizantini alla conquista di Ravenna, le altre cinque dame presentano volti particolarmente stereotipati» (*ibidem*).

⁸ «I gioielli bizantini, prodotti molto spesso negli ateliers della Capitale per la corte e l'aristocrazia vengono perfettamente documentati dai mosaici parietali di Ravenna: sono preziosi oggetti d'arte, ma soprattutto sono distintivi di un elevato grado sociale (status symbol) di persone, che nel lusso e nello splendore vedevano un riflesso del mondo divino» (*ibidem*).

UN POTERE IMPERIALE CRISTIANO

Ci possiamo chiedere perché accanto alla cattedra episcopale, sotto lo splendido catino che mostra una *teofania*, sono raffigurati Giustiniano e Teodora con la corte imperiale, mentre presentano una patena e un calice. Si tratterebbe – affermano diversi studiosi – della *oblatio Augusti et Augustae*, dell’offerta dei doni imperiali in occasione della dedicazione della basilica, secondo un’usanza tipica della liturgia di Costantinopoli. È certamente una raffigurazione simbolica, tesa a evidenziare il singolare rapporto tra il potere dell’Impero romano cristiano e il potere religioso della Chiesa cattolica⁹. Era condivisa a Ravenna una visione quasi sacrale del potere politico, tipica della corte bizantina: un modo di pensare, che sussisterà in Oriente fino al secolo XV.



In Occidente, soprattutto a Roma e nei territori conquistati dai barbari, matura a partire dai secoli V e VI una concezione più secolare del potere politico, fino ad arrivare allo scontro, talvolta anche cruento (si pensi al celebre “schiaffo” di Anagni del 1303). Si configura la diarchia medievale tra l’imperatore tedesco (l’imperatore erede del Sacro Romano Impero) e il vescovo di Roma. In Oriente, invece si afferma una concezione sacrale del potere imperiale, fino al punto da considerare l’imperatore come il tredicesimo apostolo, investito di una missione speciale: custodire la pace nella comunità ecclesiale.

I due splendidi quadri con Giustiniano e Teodora, mentre documentano in maniera impareggiabile lo stile bizantino-ravennate dell’arte musiva, ci aiutano a capire una cultura politica e religiosa molto diversa dalla nostra. Definito dagli storici come *cesaropapismo* questo strano rapporto fra religione e politica perdura nell’Esarcato di

⁹ Si sa infatti che né Giustiniano né Teodora furono mai a Ravenna di persona.

Ravenna fino alla conquista longobarda e sopravvive a Costantinopoli fino alla caduta dell'Impero Romano d'Oriente.

«Si è ripetuto spesso che il riconoscimento del cristianesimo da parte di Costantino ha portato una dannosa collusione fra Chiesa e potere temporale, ma non si è osservato abbastanza che dopo quella data l'imperatore non era più dio. Egli era soggetto come tutti a un'autorità più alta della sua, a una legge morale che poteva tradire ma non poteva cambiare. Regnava per delega, ma il vero re era il Cristo, che appunto compare al fondo dell'abside sopra la cattedra sacerdotale, attorniato da angeli e da santi, non da imperatori e imperatrici, seduto su un globo azzurro, forma simbolica e condensata dell'universo dove ogni creatura trasale al sentire il suo nome»¹⁰.

LA BASILICA DI SANT'APOLLINARE NUOVO

La basilica di Sant'Apollinare Nuovo fu fatta costruire da Teodorico (493-526) accanto al suo palazzo. In origine era la chiesa palatina, usata nelle celebrazioni dagli ariani. Dopo la riconquista bizantina



¹⁰ A. Frossard, *Il Vangelo secondo Ravenna*, Castelbolognese, 2004, p. 82.

e la consacrazione al culto ortodosso (metà 500) fu intitolata a San Martino, vescovo di Tours, al quale erano solitamente dedicate le cappelle palatine.

Nel IX secolo le reliquie di Sant'Apollinare furono portate qui dalla basilica di Classe e in quell'occasione la chiesa ricevette la sua intitolazione a Sant'Apollinare Nuovo.

La basilica presenta una facciata con timpano, attualmente è preceduta da un semplice e armonioso portico di marmo del XVI secolo. Sul lato destro nel sec. IX o X fu costruito un campanile cilindrico, caratteristico delle costruzioni ravennati.

L'interno dell'edificio è suddiviso in tre navate da due file di dodici colonne di marmo greco.

L'ingrandimento dell'abside in epoca barocca ha indubbiamente alterato la spazialità della chiesa paleocristiana, insieme alle sopraelevazioni del pavimento realizzate per rimediare a problemi di cedimento.

Sulle pareti della navata centrale ammiriamo la ricca e splendida decorazione a mosaico in tre fasce parallele, in parte rifatta quando la basilica fu dedicata al culto cattolico. La decorazione musiva di Sant'Apollinare Nuovo costituisce una straordinaria testimonianza



dell'arte ravennate nonostante le gravi perdite subite: sono scomparsi i mosaici dell'abside, dell'arco trionfale e quelli della facciata interna e sono state anche in parte modificate le spettacolari serie di mosaici che decorano la navata centrale.

La decorazione musiva è suddivisa in tre fasce parallele.



I mosaici sono così distribuiti:

- sopra le colonne, è raffigurata una lunga teoria di santi e di sante: inizia a destra accanto al porto di Classe e a sinistra accanto al Palazzo imperiale e si conclude presso l'altare con le immagini di Gesù Cristo e della Madre di Dio;
- la fascia mediana, che si sviluppa all'altezza delle finestre, di età teodoriciano, è occupata da figure di profeti e santi con in mano il loro messaggio, in un libro o un rotolo;
- alla sommità sono presentate una serie di scene evangeliche alternate a un disegno simbolico.

Si tratta di ben 26 immagini che rappresentano altrettanti episodi della vita di Cristo, il cosiddetto *Ciclo Cristologico*. Risalgono al periodo teodoriciano, quando la basilica fu costruita. Data la collocazione a circa 12 metri di altezza, sono difficilmente apprezzabili nella loro splendida e antica bellezza; proprio per questo motivo sono il cuore della mostra.

IL CICLO CRISTOLOGICO

«All'inizio dell'essere cristiano non c'è una decisione etica o una grande idea, bensì l'incontro con un avvenimento, con una Persona, che dà alla vita un nuovo orizzonte e con ciò la direzione decisiva»¹¹. È Gesù Cristo: la Sua persona, la Sua storia l'evento decisivo della storia dell'umanità. Ascoltando Lui, incontrando Lui, partecipando al mistero della sua morte-risurrezione gli uomini ricevono in dono la verità, la pace e la speranza.

Il racconto della Sua vita, morte e risurrezione è il Vangelo, la parola buona che ci rivela il volto di Dio e ci chiama al perdono e alla risurrezione.

Un vero e proprio riassunto del Vangelo ci è proposto dai mosaici della navata centrale di Sant'Apollinare Nuovo: 26 quadri, alternati a un motivo simbolico, ci raccontano con il fascino dell'arte musiva tardo-romana la buona notizia di Gesù Salvatore dell'umanità. È il più antico e il più ampio reperto monumentale di mosaici evangelici dell'antichità romano-cristiana.

Realizzati al tempo di re Teodorico, tra la fine V secolo e l'inizio del VI, sono quadri musivi di straordinaria importanza artistica e culturale, anche perché sono giunti a noi pressoché integri¹².

I pannelli della parete sinistra della navata illustrano miracoli e parabole del Salvatore; quelli della parete destra rappresentano tredici



episodi della passione, morte e risurrezione di Gesù. La successione dei singoli episodi raffigurati non va dalla facciata della chiesa verso l'abside, ma muove dall'abside verso la parete di ingresso¹³.

¹¹ Benedetto XVI, *Deus caritas est*, n. 1.

¹² I pannelli musivi che hanno subito estesi rifacimenti sono solo due: il Miracolo di Cana e la Guarigione del paralitico di Bethesda.

¹³ L'analisi dei quadri evangelici delle due pareti del *Ciclo Cristologico* conduce molti studiosi a concludere che siano stati due gli artisti incaricati di ideare e realizzare questi riquadri.

Ecco la sequenza delle immagini con i rimandi ai testi del Vangelo:

Sulla parete sinistra

- 1) Il miracolo di Cana (Gv 2,1-12)
- 2) La moltiplicazione dei pani e dei pesci (Mt 14,13-21)
- 3) La vocazione di Pietro e di Andrea (Mt 4,18-20)
- 4) La guarigione dei due ciechi di Gerico (Mt 20,29-34)
- 5) La guarigione dell'emoorroissa (Mt 9,18-26)
- 6) Il colloquio di Gesù con la Samaritana (Gv 4, 5-24)
- 7) La resurrezione dell'amico Lazzaro (Gv 11,1-46)
- 8) La parabola del Fariseo e del Pubblicano (Lc 18,9-14)
- 9) L'offerta della vedova povera al tempio (Lc 21,1-4)
- 10) La parabola del giudizio finale (Mt 25,31-46)
- 11) La guarigione del paralitico di Cafarnao (Mt 9,1-8)
- 12) La guarigione dell'indemoniato di Gerasa (Mt 8,38-34)
- 13) La guarigione del paralitico di Bethesda (Gv 5,1-9)

Sulla parete destra

- 1) L'Ultima Cena (Mt 26,17-25)
- 2) La preghiera di Gesù al Getsemani (Mt 26,36-44)
- 3) Il tradimento di Giuda (Mt 26,47-54)
- 4) Gesù è condotto a giudizio (Mt 26,57)
- 5) Gesù è giudicato dal Sinedrio (Mt 26,57-66)
- 6) Gesù annuncia il rinnegamento di Pietro (Mt 26,30-35)
- 7) Pietro nega di conoscere Gesù (Mt 26,69-54)
- 8) Giuda si pente e riconsegna i denari (Mt 27,3-5)
- 9) Pilato si lava le mani (Mt 27,11-26)
- 10) Il Cireneo aiuta Gesù a portare la croce (Mt 27,31-32)
- 11) Le Marie al sepolcro parlano con l'Angelo (Mt 28,1-7)
- 12) Gesù e due discepoli in cammino verso Emmaus (Lc24,13-37)
- 13) Gesù appare agli apostoli e incontra Tommaso (Gv 21,24-29)

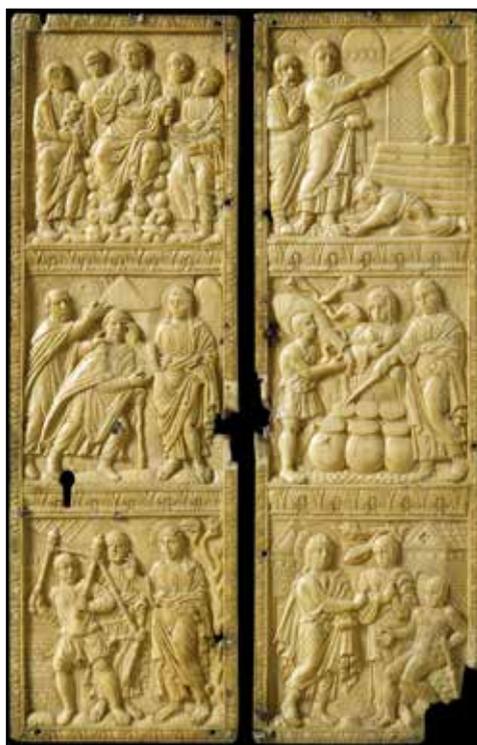
I pannelli evangelici sono scanditi da un elemento decorativo, sempre uguale, raffigurante una conchiglia simbolica.

UNO STILE COMUNE DI ILLUSTRARE I VANGELI

Il desiderio di raffigurare gli episodi della vita di Gesù s'inquadra perfettamente nella tendenza a usare l'arte visiva per l'istruzione e l'edificazione dei fedeli.

San Basilio scriveva che ciò che la parola presenta agli orecchi di chi sa leggere, la pittura, muta, lo fa conoscere ugualmente con le sue forme e i suoi colori. San Nilo verso la fine del secolo IV, scriveva che l'arte doveva ispirarsi ai racconti della Bibbia, perché coloro che non sanno di lettere e non possono leggere la Sacra Scrittura si ricordino, guardando le pitture, le belle azioni di chi ha servito Dio e siano in tal modo incitati a imitare la loro condotta.

Si possono fare varie ipotesi sulla possibile derivazione della composizione di questa stupenda serie. Gli artisti ravennati incaricati di eseguire le singole scene poterono ispirarsi a schemi e modelli di varia origine: miniature, avori, cartoni e schizzi di decorazioni pittoriche. Comunque essi dovevano avere in mente scene che - almeno in massima parte - erano elementi acquisiti del repertorio iconografico paleocristiano sia in Oriente sia in Occidente. Non c'è dubbio che parecchie scene¹⁴ dipendono dall'iconografia più tipica dell'arte romana, tanto che sembra senz'altro di vedere, trasferite in mosaico, alcune pitture cimiteriali o alcune sculture degli antichi sarcofagi



Dittico Andrews, Victoria and Albert Museum, Londra

¹⁴ Come quelle della *Moltiplicazione dei pani*, della *Samaritana*, della *Guarigione dei ciechi*, della *Guarigione dell'emorroissa*, della *Resurrezione di Lazzaro*, della *Guarigione del paralitico di Bethesda*, del *Rinnegamento di Pietro* e di *Cristo davanti a Pilato*.

cristiani di Roma. È anche innegabile che altre figurazioni¹⁵ si legano strettamente all'iconografia più caratteristica dell'arte orientale¹⁶.

Se confrontiamo le scene evangeliche raffigurate nel *Dittico Andrews* e sulla *Copertina dell'Evangelario* con alcuni pannelli del *Ciclo Cristologico* di Sant'Apollinare Nuovo, notiamo sorprendenti affinità e somiglianze nell'impostazione delle immagini e nella raffigurazione dei personaggi. Forse queste magnifiche illustrazioni del Vangelo parlano la stessa lingua comune: una *koinè* artistica cristiana del Basso Medioevo italo.



Copertina dell'Evangelario del Duomo, Milano

¹⁵ Come nella *Guarigione dell'indemoniato di Gerasaa*, l'*Ultima Cena*, le *Pie Donne presso il sepolcro di Gesù* e la *Apparizione di Cristo agli Apostoli*.

¹⁶ G. Bovini, *Mosaici di S. Apollinare nuovo di Ravenna. Il ciclo cristologico*, Arnaud, Firenze, 1958, p. 17

IL VANGELO MUSIVO DI SANT'APOLLINARE NUOVO

Architettura e mosaici nella cultura bizantina si integrano come anima e corpo. Se la struttura architettonica esterna è spesso povera, l'interno risplende di miriadi di tesserine che sovente aumentano di valore con il posizionamento verso la parte alta dell'edificio. Se il cotto dei mattoni è il corpo della grande basilica, lo splendore delle composizioni e dei colori dei quadri musivi ne sono ancora oggi la mirabile anima.

I mosaici del *Ciclo Cristologico* sono stati realizzati durante il regno di Teodorico, quando la basilica fu costruita e usata dalla comunità ariana¹⁷. La chiesa dopo la riconquista bizantina divenne luogo di celebrazioni per la Chiesa Cattolica e alcuni mosaici (ad esempio quelli della sezione più bassa delle pareti della navata centrale) furono rifatti eliminando immagini e riferimenti all'eresia ariana. I mosaici della fascia più alta furono conservati senza alcuna modifica, perché ritenuti ortodossi, cioè immagini che esprimevano rettamente la fede cattolica¹⁸.

¹⁷ I Goti, come altre popolazioni barbare che invasero l'Impero romano, conobbero il cristianesimo attraverso la predicazione di missionari ariani.

¹⁸ Mentre alcuni studiosi condividono questi giudizio, altri affermano che alcune immagini sono state scelte proprio a partire dalla comprensione ariana della storia e della persona di Gesù. A prescindere da questa problematica, riteniamo che il racconto musivo rispecchi fedelmente la narrazione evangelica e pertanto può essere letto correttamente anche senza riferimenti espliciti all'eresia ariana. L'arianesimo «trae nome da Ario, prete di Alessandria d'Egitto, che intorno al 320 diffuse una dottrina trinitaria secondo la quale Cristo non sarebbe Figlio di Dio in senso proprio - come voleva la tradizione - ma soltanto la più eccellente delle sue creature, definita Figlio solo in senso accomodato, diversa dal Padre per natura e radicalmente a lui inferiore per autorità e dignità. Subito combattuta, questa dottrina fu condannata nel concilio di Nicea del 325 e Ario fu inviato in esilio [...]. Il goto Ulfila, cristiano di radicale fede ariana, aveva diffuso questa sua fede fra i Goti ancora pagani, che gradatamente perciò si convertivano a un cristianesimo di stampo ariano, diffusosi in breve tempo anche fra altri barbari (Vandali, Svevi, Burgundi). Così, a mano a mano che queste popolazioni germaniche si stabilivano nell'impero, prima in veste di federati e poi di conquistatori, vi importavano anche la loro fede religiosa, cui erano attaccate soprattutto come segno di specificità razziale nei confronti dei Romani, ch'erano cristiani cattolici» (M. Simonetti, *Enciclopedia dell'arte medievale*).

I MOSAICI DELLA PARETE SINISTRA

I tredici pannelli musivi con i miracoli e le parabole presentano solitamente poche figure: Gesù, un discepolo e la persona miracolata, senza nulla di superfluo o decorativo.

La figura di Gesù ha un volto giovane e senza barba, sereno e tranquillo. Il braccio destro è solitamente alzato nell'atteggiamento dell'oratore, con le dita della mano stranamente modellate¹⁹. Il gesto del Salvatore forse rimanda all'immagine biblica del braccio potente di Dio che nella storia opera meraviglie per la salvezza dell'uomo.

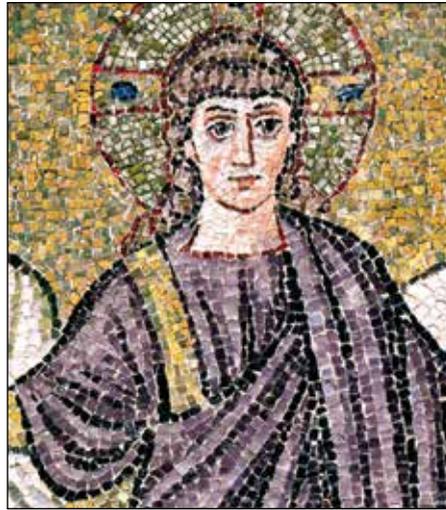
Gesù veste una tunica e un mantello color porpora. Il capo è circondato da un'aureola dorata, nella quale è inscritta una croce gemmata che rimanda al destino di morte e risurrezione del Messia.

La figura di Gesù ha una statura leggermente più alta, secondo la prospettiva gerarchica, tipica del tempo.

Un discepolo solitamente accompagna Gesù: con la mano a volte indica il Salvatore, a volte esprime stupore e meraviglia per ciò che accade. Il suo volto solitamente è poco espressivo (anche di fronte al prodigio della risurrezione di un morto).

Sul mantello del discepolo è riconoscibile la lettera greca Γ (gamma), ora di diritto ora di rovescio: un simbolo antico di fede cristiana²⁰.

Il discepolo che accompagna Gesù rappresenta simbolicamente la comunità degli apostoli e dei cristiani: testimoni e missionari dei gesti di bontà prodigiosa (miracoli) compiuti dal Figlio di Dio fatto uomo.



¹⁹ La mano destra di Gesù è raffigurata come nelle icone nell'atto di benedire: con una posizione particolare delle dita che allude probabilmente al mistero di Gesù: una sola persona (il pollice ben evidenziato) che è Dio e uomo (le due dita dell'indice e del medio).

²⁰ Le *gammàdie* sono segni liturgici antichissimi (usate a partire dal IV-V secolo), che prendono il nome dalla lettera greca Γ (gamma) più frequentemente usata. Appaiono solitamente come motivi ornamentali sulle vesti di Cristo e dei santi. In particolare, la lettera Γ secondo alcuni studiosi è un simbolo trinitario (è la terza lettera dell'alfabeto); per altri ha invece un significato cristologico: rimanda a Cristo pietra angolare.

Le scene evangeliche sono raffigurate su uno sfondo dorato, che connota di eternità (e quindi di attualità) l'evento raffigurato.

Letture dei tredici quadri della parete sinistra

Il miracolo di Cana (Gv 2,1-12)

Questo quadro musivo ha subito un rifacimento molto esteso, che ha profondamente cambiato l'impostazione e il significato primitivo. «Originariamente il primo quadro, come mostra un disegno pubblicato nel 1699 - disegno che fu eseguito prima che il mosaico fosse danneggiato



– riproduceva senza alcun dubbio il miracolo di Cana»²¹. L'angolo sinistro del quadro, con la figura di Cristo, il busto dell'apostolo e il fondo aureo, è originale. Il Redentore, pur posto sul lato del riquadro, è il vero perno della composizione, mentre l'apostolo che lo accompagna mostra il suo stupore con un gesto della mano.

È interessante notare come il primo quadro rappresenti il primo miracolo compiuto²²: un gesto straordinario di attenzione a una coppia di sposi, sollecitato dalla vergine Maria, che rivela la "gloria" (la potenza e la bontà) del Messia.

Abbiamo tentato di restituire, senza alcuna pretesa scientifica, la scena musiva originale andata distrutta, "contaminando" il mosaico

²¹ Così annota il Bovini, *I mosaici di S'Apollinare di Ravenna. Il ciclo Cristologico*, Firenze, p.17,

²² Così come racconta il Vangelo di Giovanni (vedi Gv 2,1-12).

ravennate con le immagini del servo e degli otri tratte dall'avorio Andrews²³. In quell'avorio Gesù dirige la verga taumaturgica verso le anfore, compiendo il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino. Nelle immagini paleocristiane, il Salvatore è raffigurato mentre compie miracoli su cose inanimate con in mano una verga. Lo stilema iconografico rimanda ai racconti del libro dell'Esodo, dove si narra che Mosè compie grandi prodigi con il bastone ricevuto da Dio presso il roveto ardente.



La moltiplicazione dei pani e dei pesci (Mt 14,13-21)



Lo schema della scena è quello solito dell'arte paleocristiana e in particolare dei sarcofagi del IV secolo.

La composizione è sintetica e regolata dal gusto della simmetria. Al centro Cristo vestito di porpora benedice i pani e i pesci presentati dagli apostoli e ordina loro di distribuirli. Dalle capigliature si possono riconoscere alcuni

apostoli.

Pietro, abitualmente raffigurato con barba e capelli bianchi, e Andrea, al quale l'iconografia tradizionale assegna un'immagine scarmigliata, porgono i pesci, mentre (forse) Giacomo e Giovanni presentano i pani. Le mani degli apostoli sono velate²⁴. Piccoli arboscelli e balze

²³ Vedi p. 22.

²⁴ Come si usava nell'antico cerimoniale di corte, secondo il quale nulla si porgeva all'imperatore a mani nude.

rocciose rendono, assieme alle ombre dei personaggi, più reale la scena.

Il miracolo ci rivela la bontà e la sollecitudine di Gesù verso la gente che lo segue e pone in risalto il ruolo degli apostoli accanto al Salvatore.

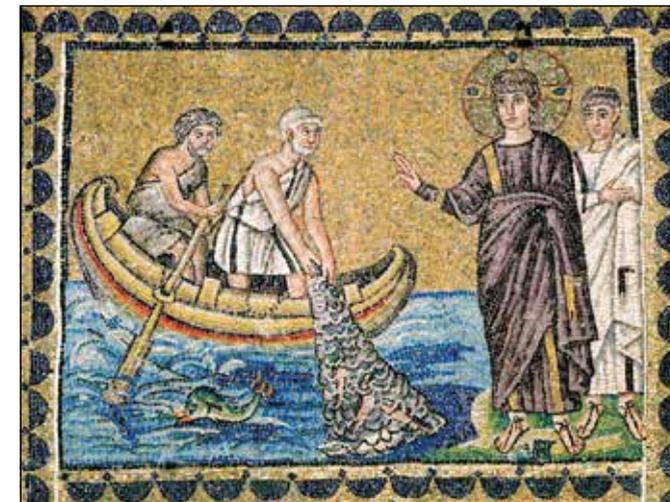
La vocazione di Pietro e di Andrea (Mt 4,18-20)

Nell'arte paleocristiana non si trova alcuna raffigurazione di questo episodio. Probabilmente l'autore del mosaico è l'ideatore di questa iconografia, certamente la più innovativa fra i riquadri della parete sinistra.

Cristo in riva al mare sembra benedire Pietro e Andrea ancora sulla barca: l'uno sta raccogliendo la rete

piena di pesci, mentre l'altro è ai remi. Il loro sguardo sembra catturato da quel gesto e risulta carico di stupore e attesa.

La corta tunica di cui sono vestiti lascia libera la spalla e permette di scorgerne l'anatomia. Il mare, mosso dalle onde, è reso con magnifici riflessi turchini, mentre la rete brulica di pesci colorati. La mano dell'apostolo alle spalle di Gesù è distesa in atto di approvazione.



Da questo momento la storia di Gesù, sarà anche la storia dei suoi apostoli: non sarà più possibile pensare a Lui senza pensare anche ai suoi amici, senza pensare alla sua Chiesa.

La guarigione dei due ciechi di Gerico (Mt 20,29-34)

Questo riquadro ha una composizione molto semplice: la partizione della scena è affidata al bastone del cieco, a cui Gesù sta toccando un occhio. La simmetria è sottolineata dalle tinte dell'abito di Cristo (di un porpora scuro) e del mantello del primo cieco di un grigio-ametista,

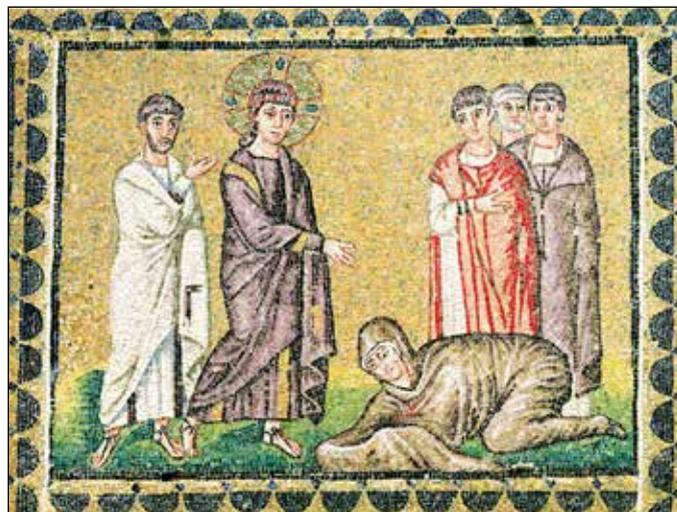
che sembrano richiamarsi. Il secondo cieco, un uomo anziano con un abito simile al primo, aspetta di essere guarito. Alle spalle di Gesù è collocato l'apostolo: testimone del miracolo, alza la mano in segno di stupore, inclinandosi verso l'esterno della scena.



*Con un gesto straordinario di bontà Gesù ridona la vista ai due ciechi e trasforma profondamente la loro vita. Riconoscono in Gesù il Salvatore e diventano suoi discepoli*²⁵.

La guarigione dell'emorroissa (Mt 9,18-26)

Non è stato facile per gli studiosi interpretare questo quadro. Alcuni hanno pensato al colloquio di Gesù con l'adultera, altri al dialogo con la Cananea che chiede la guarigione della figlia tormentata dal demonio, altri ancora alla guarigione della donna con perdite di sangue. Questa lettura del disegno musivo ci sembra la più attendibile.



²⁵ «Gesù ebbe compassione di loro – annota l'evangelista – toccò loro gli occhi ed essi all'istante recuperarono la vista e lo seguirono» (Mt 20,34).

Gesù sta camminando verso la donna e la guarda con bontà, allungando la mano in gesto di accoglienza. L'apostolo, alle spalle di Gesù, lo indica come il Salvatore.

La donna, in precedenza, ha toccato con fede il mantello di Gesù, si prostra a terra davanti a Lui. Riconosce di aver toccato il mantello del Salvatore e di essere stata guarita e, con un gesto tipico della cultura orientale, adora chi ha operato il miracolo. La gente, che assiste al miracolo, sembra incredula e sorpresa.

Gesù dice alla donna, dopo la sua guarigione: «Coraggio, figlia, la tua fede ti ha salvata».

L'artista ha curato con molta attenzione le figure del Salvatore e della donna guarita, disegnando morbidi panneggi.

La donna malata, prima con la sua fede e il suo coraggio, poi con la sua dichiarazione e l'adorazione, è un'immagine molto eloquente di ogni persona che nell'incontro con Gesù riceve in dono la salvezza e la fede.

Il colloquio di Gesù con la Samaritana (Gv 4,5-24)

La Samaritana, in piedi presso il pozzo di Sicar, è intenta a issare un secchio pieno d'acqua²⁶. Cristo, seduto su una roccia, le chiede da bere, alle sue spalle un apostolo guarda stupito. La scena è così divisa in due parti: nella figura di Gesù il mosaicista evidenzia la solennità e il potere del Figlio di Dio, nella donna la grazia e la naturalezza della nostra umanità.

I capelli cinti da una bella cuffietta, l'abito a righe verticali, le



²⁶ L'orlo del pozzo è costituito da un rocce di colonna scanalato, quasi – dicono alcuni studiosi – a rimandare a una fonte battesimale.

maniche ricamate della tunica, lo sguardo dolce e interrogatorio mostrano l'abilità dell'artista, la cui cura al dettaglio arriva a definire la trasparenza dell'acqua che trabocca dal secchio lasciando intravedere l'orditura del suo legno. Questa immagine, comune nelle raffigurazioni cristiane dei primi secoli, acquista così una freschezza nuova.

In questo incontro è simboleggiato il dialogo fra l'umanità, che custodisce un desiderio infinito di amore, e Gesù Cristo, che con "divina condiscendenza" sa chiedere, sa rispondere con dolcezza e alla fine sa aprire il cuore di ogni persona al mistero della salvezza.

La resurrezione dell'amico Lazzaro (Gv 11,1-46)



Questa scena è molto frequente nell'arte paleocristiana: presenta l'ultimo miracolo compiuto da Gesù, prima della Passione²⁷.

È un prodigio straordinario, che prefigura la morte-risurrezione del Messia e annuncia profeticamente il destino di resurrezione degli amici di Gesù.

Sulla destra Cristo, seguito dall'apostolo, stende la mano verso l'amico, ancora avvolto nelle bende, in piedi in una casa marmorea. È la mano potente di Dio, che interviene in maniera meravigliosa nella nostra storia. Lazzaro è proteso con il busto e con lo sguardo verso il Signore della vita, in un atteggiamento di singolare obbedienza. L'edicola funebre richiama le architetture romane: quattro gradini portano a un ingresso inquadrato da colonne, che sorreggono un timpano e proiettano la loro ombra sul muro laterale di pietre squadrate.

²⁷ Così nel Vangelo di san Giovanni.

La diversa scala dimensionale di Lazzaro rispetto a Cristo evidenzia il vero protagonista della scena: è il Salvatore che ridona la vita. Egli non guarda verso il sepolcro ma frontalmente, come a proporsi anche a noi come l'Amico, che chiama alla risurrezione.

La parabola del fariseo e del pubblicano (Lc 18,9-14)

L'artista ha scelto di rappresentare questa scena con semplicità e con estrema abilità, soprattutto nell'attenzione all'umanità dei personaggi²⁸.

Due persone sono davanti al tempio di Gerusalemme: quattro colonne reggono il tetto a spiovente; pieni e vuoti si alternano con maestria.

Il fariseo veste una tunica

bordata da ricchi ricami e una casula dorata. Ha il capo eretto, lo sguardo sicuro e apre le braccia verso l'alto nel gesto della preghiera di ringraziamento. Il pubblicano, vestito con abiti più semplici, ha la testa inclinata e con la mano destra si batte il petto, riconoscendo i suoi peccati. Fra di loro si apre la porta del tempio, ornata da una tenda annodata al centro: lo spazio vuoto rimanda al mistero di Dio, che abita il tempio. È l'unico riquadro della parete sinistra dove non compare la figura di Gesù.



In questo racconto (parabola) Gesù invita gli uomini mettersi con verità davanti a Dio. Ringraziare allora è riconoscere i doni di Dio, non lodare la propria autosufficienza; chiedere il perdono è sempre stare

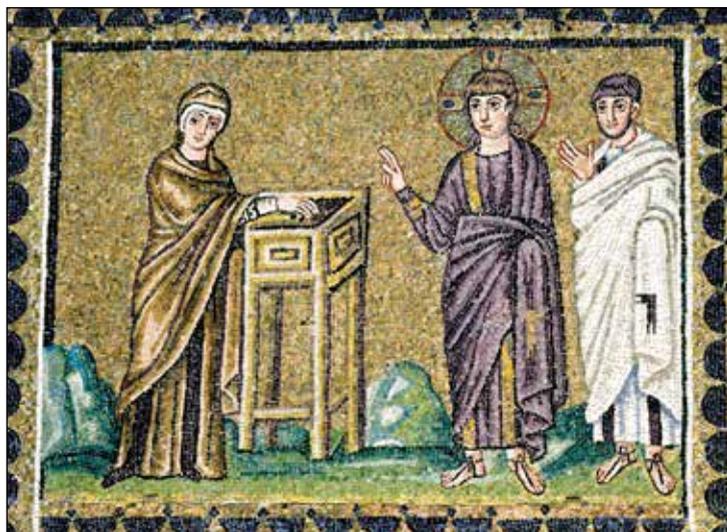
²⁸ Non troviamo raffigurazioni precedenti della scena nell'arte dei primi secoli.

nella verità di fronte a Dio e di fronte a noi stessi: per essere accolti e resi giusti dalla misericordia dell'Onnipotente, che «abbatte i superbi e innalza gli umili».

L'offerta della vedova povera al tempio (Lc 21,1-4)

Questo fatto evangelico non è rappresentato frequentemente nei cicli cristologici paleocristiani. Forse l'artista si è ispirato a una scena dell'Evangelario custodito nel Duomo di Milano²⁹.

Una vedova si presenta al tempio di Gerusalemme per deporre le sue offerte.



Nel racconto evangelico alcune persone importanti depongono grandi somme di denaro nella cassa delle offerte. La povera donna, avvolta in un abito scuro, con uno sguardo docile e sereno, depone nell'alta cassetta le uniche due piccole monete che possiede. Gesù osserva questo gesto, valuta con verità la grandezza della sua offerta e con un gesto del braccio la benedice.

Il Signore sottolinea il significato del gesto dell'umile vedova: la povera donna infatti dona a Dio tutto quello che ha per vivere; rispetto agli altri ha dato l'offerta più grande.

La parabola del giudizio finale (Mt 25,31-46)

Il riquadro illustra il racconto del Giudizio finale. È un'immagine assolutamente nuova nell'iconografia paleocristiana.

Gesù, il Giudice divino, siede su un rialzo roccioso, affiancato da

²⁹ Vedi l'illustrazione a p.22.

due luminosissimi angeli: quello rosso è l'angelo dell'amore e del bene, quello azzurro (anche nell'incarnato) è l'angelo dell'egoismo e del male³⁰. Cristo accoglie con la destra le pecorelle, che mansuete vengono verso di Lui, mentre a sinistra capretti maculati, figurazione di peccatori condannati, si dispongono ai piedi dell'angelo del male.



La rappresentazione è molto solenne. Mentre i simboli evangelici appartengono alla tradizione pastorale (pastore, pecore, capri), alcuni riferimenti iconografici rimandano al mondo bizantino, alle immagini dell'imperatore che amministra la giustizia.

I criteri di giudizio del Re escatologico sono gesti concreti di amore fatti al "più piccolo" dei suoi fratelli.

Il Giudizio di Gesù Cristo concluderà la nostra storia. E saremo giudicati sull'amore. Se avremo accolto e servito il Signore nel più piccolo dei fratelli, saremo accolti per sempre fra i "benedetti".

La guarigione del paralitico di Cafarnao (Mt 9,1-8)

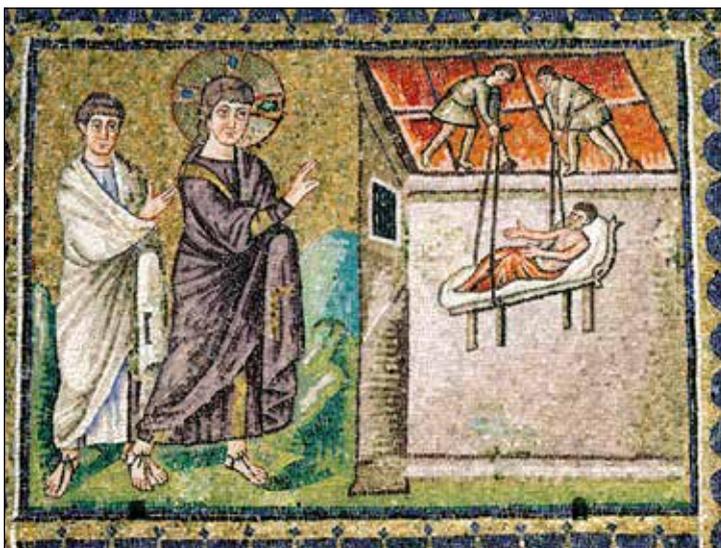
L'artista raffigura il momento in cui il paralitico viene calato dal tetto davanti a Gesù perché possa essere guarito, presupponendo che chi osserva conosca l'evento evangelico nella sua completezza³¹. Si permette anche altre incoerenze prospettiche e dimensionali. Dimentica di disegnare la corda che dovrebbe sostenere il lettino nel montante ricurvo e, in questo modo, riesce a non interrompere l'immagine

³⁰ Il corpo degli angeli buoni era infatti considerato composto di fuoco, mentre quello degli angeli caduti era considerato di aria.

³¹ Lo svolgimento del miracolo dovrebbe essere ambientato all'interno di un'abitazione dove Gesù è attorniato dalla folla.

del malato, tutto proteso verso il Salvatore. Raffigura Gesù un poco fuori scala, usando la prospettiva gerarchica, così che la sua figura benedicente domina la parte sinistra del riquadro.

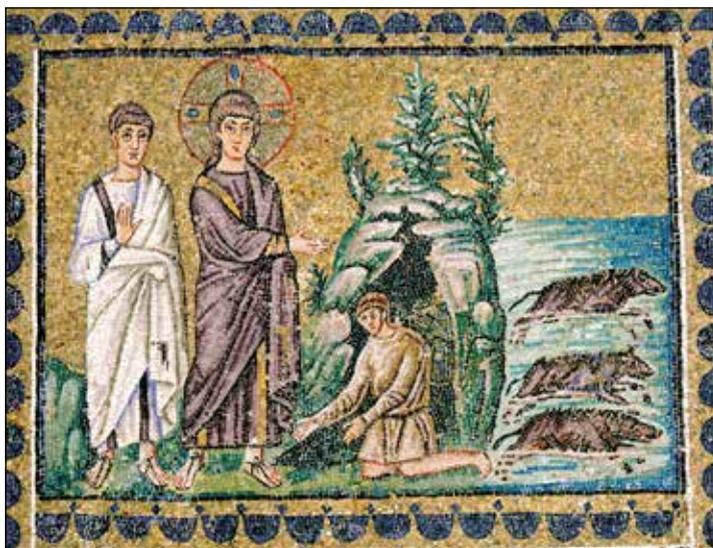
Il mosaicista accenna a una distesa di acque tra la figura di Gesù e la parete della casa: Cafarnaon, il luogo dove Gesù compie il miracolo, è un villaggio sulla sponda del lago di Galilea.



Gesù è il Salvatore di tutta la persona: perdona i peccati del paralitico e lo guarisce dalla malattia. Incontrando Lui, "l'uomo perfetto" ogni essere umano è restituito alla sua dignità ed è chiamato a vivere alla maniera di Dio, con bontà misericordiosa.

La guarigione dell'indemoniato di Gerasa (Mc 5,1-20)

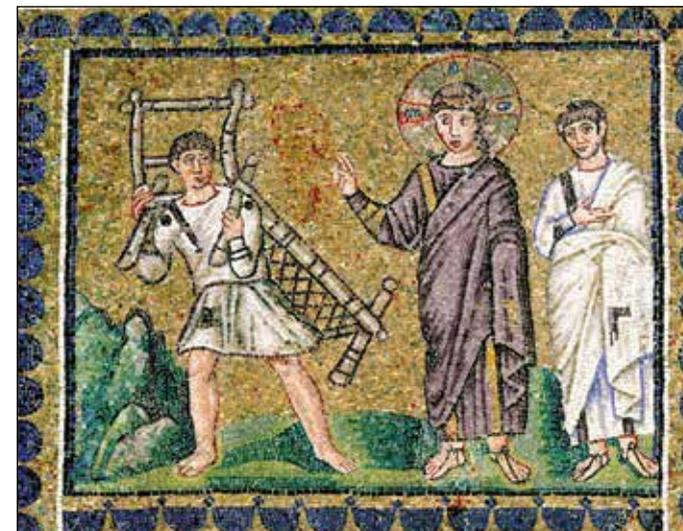
La scena è tripartita. A sinistra Gesù, accompagnato da un apostolo, incede maestoso verso l'indemoniato e allunga la mano benedicente verso di lui. L'uomo, ormai liberato da un gran numero di dèmoni, è in ginocchio, nel gesto riconoscente della preghiera. Alle sue spalle



nella collina è raffigurata una grotta oscura: simbolo sia della zona sepolcrale da cui l'indemoniato veniva sia del male che rovinava la sua vita. Alla destra del quadro sono disegnate, con una descrizione coloristica vivace, le acque mosse del lago nel quale si precipitano i porci, posseduti dai dèmoni.

Nell'incontro con Gesù ogni persona, come l'indemoniato di Geràsa, viene restituita alla sua dignità. Il male viene vinto e ci è donato la gioia della preghiera di ringraziamento.

La guarigione del paralitico di Bethesda (Gv 5,1-9)



Questo quadro è stato quasi completamente rifatto dopo il grave danno subito per il bombardamento del 1916. Fortunatamente esisteva una sua fotografia che ha permesso ai restauratori di ricostruire esattamente la scena usando i materiali originari.

Gesù compie questo miracolo a Gerusalemme, presso la

piscina di Bethesda, dove Gesù incontra un uomo malato da 38 anni. Con gesto solenne Cristo benedice il paralitico dopo avergli ordinato di prendere la sua barella e di tornare a casa. L'infermo, ormai guarito, con il lettuccio sulle spalle guarda con riconoscenza il Salvatore, mentre è in procinto di andarsene.

Gesù compie questa guarigione miracolosa in giorno di sabato, rivelandosi "Signore del sabato", Figlio di Dio, in ogni momento impegnato a donare la salvezza all'umanità.

ALCUNE NOTE SUI QUADRI DELLA NAVATA SINISTRA

I mosaici ci offrono una selezione particolare dei racconti evangelici³². Ci narrano visivamente:

- otto miracoli compiuti da Gesù,
- tre incontri di Gesù: con Pietro e Andrea, con la donna samaritana e con la vedova povera,
- due parabole: la preghiera del fariseo e del pubblicano al tempio e il racconto del giudizio finale.

Le scene privilegiano i gesti straordinari di bontà (miracoli), che Gesù compie per gli sposi di Cana, per la folla affamata, per i due ciechi di Gerico, per la donna ammalata, per l'amico Lazzaro, per il paralitico di Cafarnao, per l'indemoniato di Gerasa, per l'infermo di Bethesda. Gli autori hanno voluto sottolineare l'attenzione onnipotente del Figlio di Dio alle persone che incontra e il bisogno di salvezza degli uomini. Come a dirci che Gesù Cristo è venuto per tutte le persone; che nessun male, nessun peccato può rovinare definitivamente la nostra vita se ci lasciamo incontrare da Lui.

I mosaici ci fanno capire che Gesù non è prima di tutto un maestro di vita morale, una persona che ci dà consigli saggi per vivere bene o ci impone comandamenti impegnativi da osservare.

Gesù è "Vangelo", "notizia buona" per noi tutti. Gesù è il Figlio di Dio, che si fa vicino a noi e ci salva.

Con la sua bontà e la sua potenza comincia a far nuova la nostra vita e la nostra storia, rovinata dal male e dal peccato.

I miracoli e le parole di Gesù ci fanno capire che "è giunto a noi il regno di Dio"; ci rivelano che Dio è più forte delle malattie, del peccato e della morte e dischiude a tutti gli uomini il sentiero della vita.

³² Diversi studiosi hanno cercato di spiegare quali potrebbero essere stati i criteri che hanno guidato alla scelta degli episodi evangelici illustrati nel ciclo cristologico, senza giungere a una ipotesi certamente provata.

I MOSAICI DELLA PARETE DESTRA

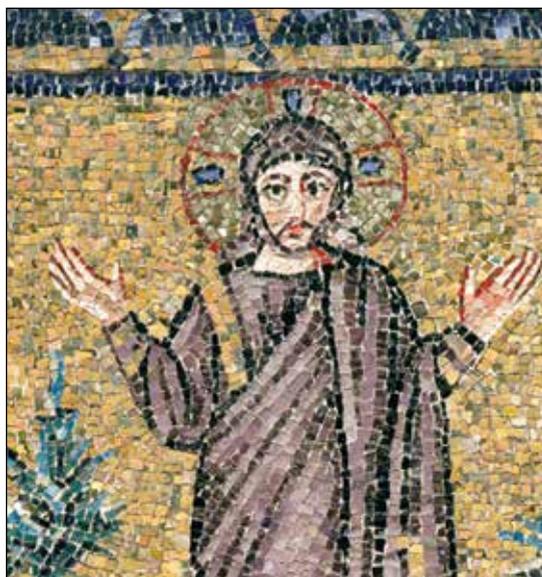
Le scene evangeliche della parete destra descrivono i racconti della passione e della risurrezione di Gesù.

Ci possiamo domandare: perché nel ciclo cristologico viene dedicato tanto spazio ai racconti della Pasqua di Gesù?³³.

Perché negli eventi evangelici, che vanno dall'ultima Cena agli incontri del Risorto con gli apostoli ci è rivelato il volto di Dio e il volto dell'umano, il mistero della bontà e della potenza di Dio e il mistero del male e del peccato. Perché in questi racconti ci è donata la notizia buona della nostra salvezza.

Alcuni tratti stilistici caratterizzano i quadri musivi della parete destra. La composizione delle scene è meno semplice rispetto a quelle della navata sinistra e il racconto visivo è più vivace e drammatico. I riquadri sono più ricchi di colori, a volte accostati senza sfumature, solitamente presentano accanto a Gesù un numero maggiore di personaggi, a volte in gruppo.

Il volto di Gesù è sempre raffigurato con la barba. «È la prima volta che nei mosaici ravennati compare l'immagine di Cristo barbuto»³⁴. Cristo non



ha il volto di un poveraccio, che ingiustamente subisce il supplizio terribile della croce. Ha una espressione solenne e imperturbabile. È il volto del Figlio di Dio, che con libertà dispone di se stesso e con amore accetta la passione, donando la sua vita al Padre per la nostra salvezza.

³³ Elementi di risposta vengono dai vangeli stessi, dove la narrazione delle azioni e dei gesti di Gesù è sempre orientata ai capitoli finali che narrano la sua Pasqua. Si pensi, ad esempio, che questi racconti costituiscono un terzo del Vangelo di Marco.

³⁴ Annota il Bovini e aggiunge: «Il fatto è – come hanno notato il Mesini e il Cecchelli – che il Cristo giovanile è il tipo ideale della divinità giovane e bella di tipo apollineo, e perciò è stato applicato al Cristo che compie i miracoli e che compare nel Giudizio finale. Il Cristo anziano e barbato è invece l'indice della natura umana soggetta alla passione: quella del Figlio dell'Uomo che deve soffrire».

L'aureola gemmata, che gli circonda il capo, rimanda contemporaneamente al supplizio della croce e alla gloria della risurrezione.

Il vestito di Gesù è purpureo: è il colore delle vesti dell'imperatore, per indicare la sua sovrana dignità e libertà; è bianco quello degli apostoli, di diversi colori (a volte con valenza simbolica) quello degli altri personaggi.

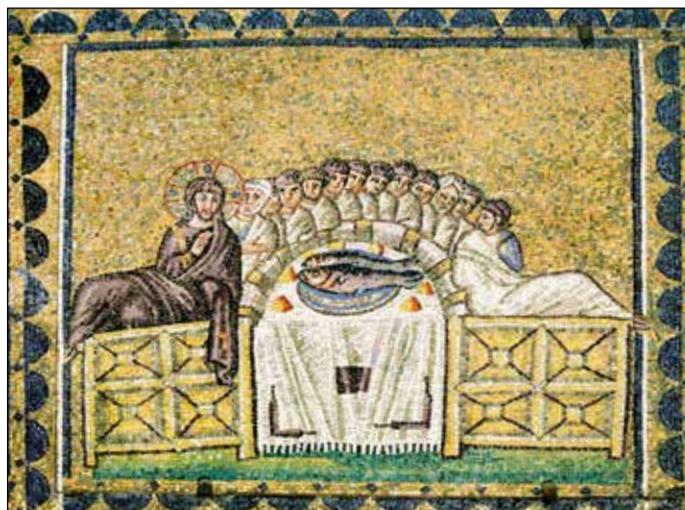
Lo sfondo dorato dona alle scene una valenza di rivelazione divina, suggerendone - come nella serie a fronte - la perenne attualità: ciò che è capitato allora è rivelazione sempre valida anche per noi.

Lettura dei tredici quadri della parete destra

L'Ultima Cena (Mt 26,17-25)

Quest'immagine dell'Ultima Cena, per noi un poco desueta, ha origini antichissime e presenta piccole variazioni dalle figurazioni dei primi secoli³⁵. Al

centro su una lunga tovaglia bianca, sette pani e due pesci sostituiscono il pane e il calice del vino del racconto evangelico³⁶. Gesù e gli apostoli sono rappresentati intorno a una mensa semicircolare, adagiati su triclini, come verosimilmente accadeva nel mondo orientale e romano



(sedersi a tavola per mangiare è diventata consuetudine soltanto dopo il IV secolo). Gesù e Giuda aprono e chiudono la scena in

³⁵ Si veda, ad esempio, come è raffigurata nel *Codex purpureus* di Rossano oppure nell'*Evangelario ambrosiano* di Milano.

³⁶ I pesci sulla mensa rimandano forse alla località in cui il mosaico è posto in opera: Ravenna, sulle rive del pescoso mare Adriatico. Forse - come alcuni suppongono - hanno una valenza simbolica, tipica dell'arte paleocristiana.

posizioni speculari alle estremità del gruppo.

Il mosaico illustra il momento più drammatico della cena pasquale, quando Gesù annuncia che uno dei suoi lo tradirà. Gli apostoli, colti di sorpresa, mostrano atteggiamenti diversi. Alcuni guardano con rancore e sdegno verso Giuda, il solo a essere rappresentato di spalle. Altri, tra cui Pietro (il più vicino a Cristo), volgono lo sguardo al Maestro pieni di dolore.

Alla serena fermezza del volto del Signore, fa da contrappunto l'espressione smarrita dell'apostolo che tradisce, il cui piede già sporge dall'inquadratura, quasi ad anticipare la sua uscita dalla sala della Cena.

Gesù con un gesto simbolico interpreta la sua morte come dono ("pane spezzato e vino versato") per la salvezza di tutti, mentre Giuda, in qualche maniera mostra la rivelazione del mistero del male, rifiuta il dono e consegna il Maestro alla passione.

La preghiera di Gesù al Getsemani (Mt 26,36-44)

L'illustrazione degli eventi del Getsemani proposta è davvero singolare, molto diversa dalle immagini che l'arte rinascimentale e moderna ci ha consegnato.

Il riquadro si può dividere orizzontalmente in due scene: quella superiore è dominata dalla figura di Gesù, mentre nella parte sottostante sono raffigurati gli undici apostoli.



Il Signore, in piedi su un piedestallo roccioso, rivestito dagli abiti solenni del *Kyrios* (Signore)³⁷, ha le braccia alzate nel gesto della

³⁷ Come in tutto il racconto della Passione.

preghiera. È il Figlio di Dio, che nel dialogo con il Padre, accetta con libertà il destino di morte e risurrezione ormai imminente. Le colline attorno a lui, con sei alberelli (che rimandano agli ulivi del Getsemani) creano una conca, sul cui sfondo dorato campeggia Gesù.

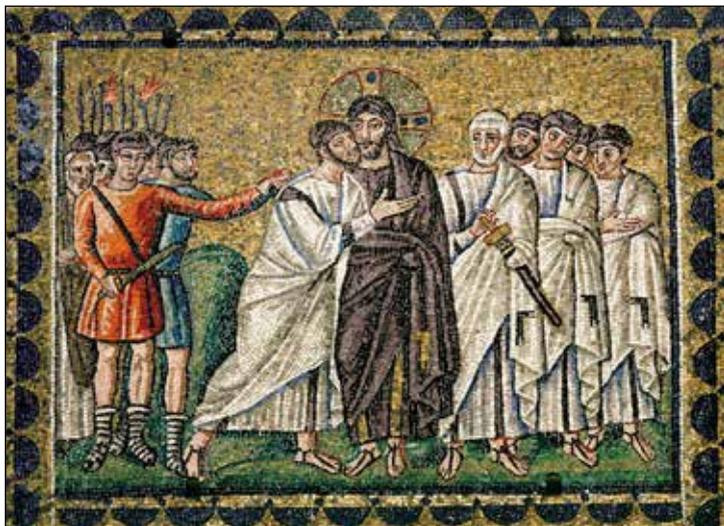
Nella parte inferiore della scena sono raffigurati gli apostoli, seduti sul terreno: volti e atteggiamenti, molto umani, tradiscono turbamento e sconcerto, sonnolenza e afflizione, sentimenti umanissimi di fronte a un mistero per loro ancora incomprensibile.

Più che la lotta (agonia) di Gesù l'immagine evidenzia la sua regale libertà di fronte al futuro di dolore, quasi riprendendo un'affermazione registrata nel vangelo di Giovanni: «Io sono il buon pastore: dono la mia vita, per poi riprenderla di nuovo. Nessuno me la toglie, io la do da me stesso»³⁸.

Il tradimento di Giuda (Mt 26,47-54)

Giuda abbraccia Gesù e lo bacia, indicandolo così a coloro che devono arrestarlo. Pietro, alla destra di Gesù, mette mano alla spada (per tagliare l'orecchio a un servo del sommo sacerdote) e osserva triste il tradimento e l'arresto del suo Maestro, mentre gli altri apostoli guardano attoniti e spaventati.

Sulla sinistra del quadro, i soldati, vestiti con corte tuniche dai colori smaglianti, sono armati con bastoni e spade e sono pronti ad arrestare Gesù al segnale concordato con il traditore. Le fiaccole, che si intravedono fra i bastoni, ricordano che la scena si compie nella notte. Nell'angolo a sinistra, un personaggio anziano, vestito con una



³⁸ Vedi Gv 10,14-18.

bianca e lunga tunica, osserva con attenzione ciò che succede: probabilmente è uno dei sacerdoti che ritroveremo poi nelle scene seguenti.

Giuda, che tradisce il Salvatore, è davvero “nostro fratello”³⁹: l'immagine del discepolo che non si fida totalmente del suo Maestro e antepone alla verità le sue idee e le sue scelte al mistero e alla verità del Figlio di Dio.

Gesù è condotto a giudizio (Mt 26,57)

Questa scena, inconsueta nell'arte paleocristiana, mostra un gruppo serrato di personaggi, al cui centro è collocata la persona di Gesù con un'altezza maggiore rispetto agli altri. Alla sua destra vi sono alcuni sacerdoti, vestiti con ampie tuniche ricamate e la pianeta



o mantello; quello più a sinistra ha un volto ben caratterizzato, che sembra quasi un ritratto dal vero⁴⁰. Alla sinistra di Gesù sono collocati altri tre personaggi: forse gli scribi.

Circondato dagli avversari, il Signore conserva un atteggiamento regale e con le braccia sembra quasi voler indicare la direzione verso cui muoversi. Ai lati del gruppo il mosaicista ha collocato brani di natura, come a sottolineare che la rappresentazione dei personaggi, così serrata al centro, non è dovuta alla mancanza di spazio, ma alla volontà di voler rimarcare che Cristo è condotto davanti Sinedrio come un malfattore.

³⁹ Come lo ha definito emblematicamente don Mazzolari.

⁴⁰ La calvizie incipiente, il naso aquilino e gli occhi grandi, sembrano connotare il tipo somatico orientale che a quel tempo si poteva trovare a Ravenna.

Gesù è «come un agnello condotto al macello, come pecora muta di fronte a chi lo tosa»: le parole del profeta Isaia “leggono” la sua innocenza e la sua libertà: la libertà di farsi dono per la nostra salvezza.

Gesù è giudicato dal Sinedrio (Mt 26,57-66)

La scena è divisa in due parti: a destra Gesù accompagnato in giudizio su fondo d'oro, a sinistra i tre giudici del Sinedrio. Il triplice scranno marmoreo su cui sono seduti i sacerdoti, incorniciato da due colonne che reggono una leggera trabeazione, occupa gran parte dello spazio che nelle scene precedenti era del fondo oro.

I tre giudici vestono sopra una tunica bianca un manto bordato di porpora e chiuso sul petto da una fibula. Al centro il Sommo Sacerdote ha il manto bianco, ai lati gli altri lo hanno di un rosso aranciato. Fissano con lo sguardo Gesù e con le posizioni delle mani esprimono reazioni diverse alle sue parole.

Gesù, raffigurato secondo le proporzioni gerarchiche, si rivolge ai giudici con il braccio alzato nel gesto oratorio. Con le labbra leggermente schiuse dichiara di essere “il Figlio dell’Uomo”⁴¹, cui “l’Onnipotente ha consegnato ogni potere”. Dietro di Lui un anziano sacerdote e un giovane lo sorvegliano.



Con questa dichiarazione Gesù firma la propria condanna: «ha bestemmiato», dichiara il Sommo Sacerdote e conseguentemente propone una sentenza di morte.

⁴¹ Riprendendo un testo del profeta Daniele (Dn 7,9-14), Gesù rivela di essere un personaggio misterioso, celeste, a cui Dio dona *potere, gloria e regno*.

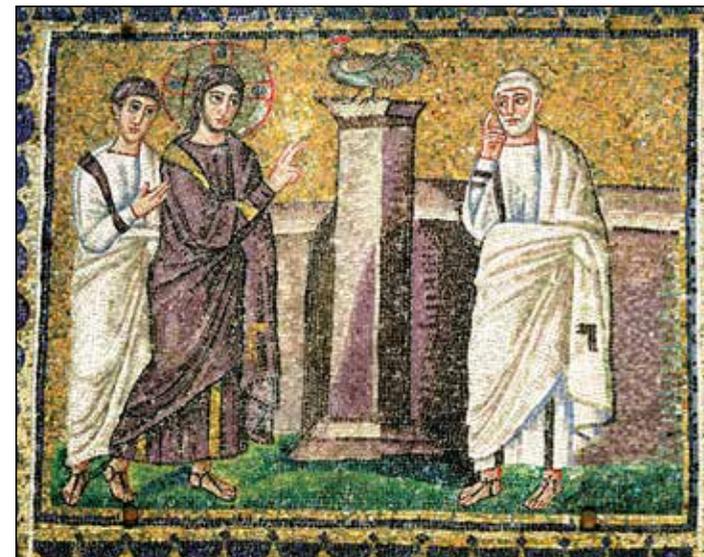
Gesù è venuto fra noi per “rendere testimonianza alla verità”: e la verità è la Sua persona, è il Figlio di Dio rifiutato e condannato a morte.

Gesù annuncia il rinnegamento di Pietro (Mt 26,30-35)

La scena è divisa da un pilastro sul quale è collocato un gallo. Il particolare permette di individuare facilmente il momento evangelico narrato, che temporalmente precede l’arresto e il giudizio di Gesù, le cui immagini abbiamo già visto nei due riquadri precedenti.

A destra del pilastro è collocato Gesù, accompagnato da un apostolo (come nei riquadri della parete di fronte), sta dicendo al primo degli apostoli che lo rinnegherà tre volte, «prima che il gallo canti».

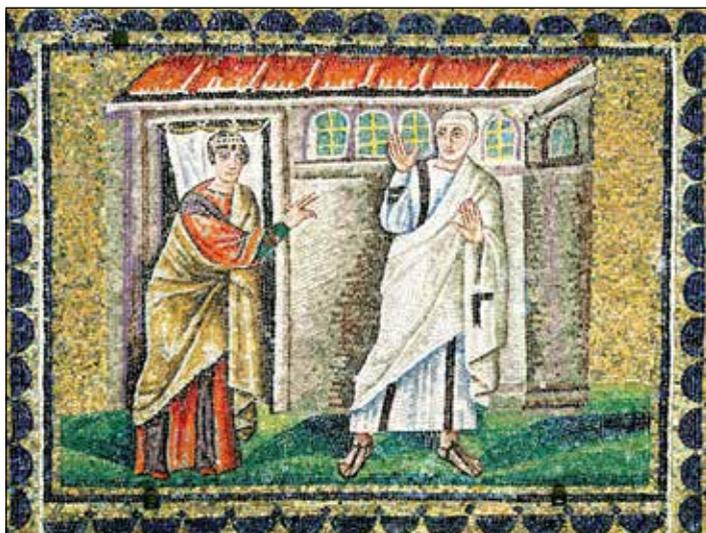
A sinistra c’è Pietro, solo, con l’indice alzato e un leggero sorriso sulle labbra, Pietro sembra voler rassicurare il Signore che non lo rinnegherà mai.



Un alto muretto chiude la parte bassa del quadro, animato da ombre composte da innumerevoli tessere di colore violaceo, che delimitano lo spazio in cui è posto Pietro, evidenziando la solitudine di Pietro e rendendo il suo abito bianco ancora più scultoreo.

L’apostolo Pietro è l’immagine di ogni cristiano che confida eccessivamente sulle proprie forze e capacità. Così espone se stesso alla tentazione dell’infedeltà e deve constatare la sua radicale incapacità a seguire il Signore con generosità.

Pietro nega di conoscere Gesù (Mt 26,69-54)



Il mosaicista ha illustrato con vivacità profondamente umana questa scena. Lo spazio alle spalle dei protagonisti è dominato dall'architettura della casa del Sommo Sacerdote. Davanti alla porta una donna, dalla veste morbidamente drappeggiata, riconosce Pietro e lo indica

con un gesto di accusa. Il suo sguardo grazioso e maligno insieme indica tutta la sua umanità. Di fronte a lei sta l'apostolo, ben caratterizzato nella sua reazione. Il corpo scarta indietro, mentre le mani rigettano l'accusa parandosi innanzi. Il volto è spaventato. Le fragilità dell'umano sono qui evidenziate con acume nella resa della psicologia dei due protagonisti.

Mentre Gesù di fronte al tribunale del Sinedrio rende con coraggio testimonianza alla verità, il discepolo nega di conoscere il suo Signore, così come qualche ora prima gli era stato predetto.

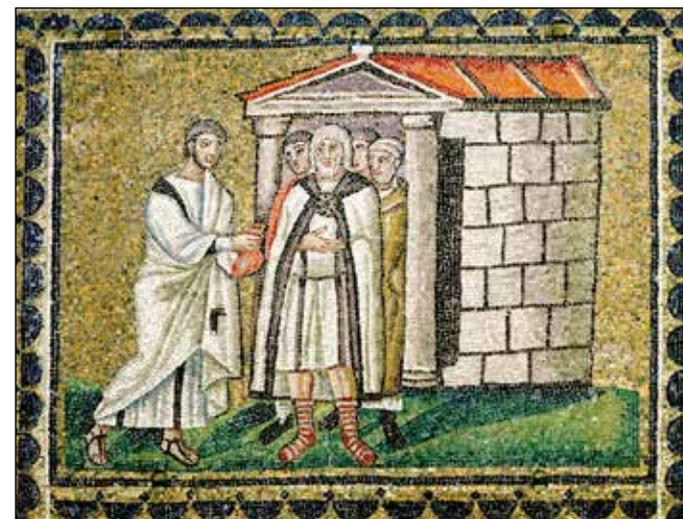
Giuda si pente e riconsegna i denari (Mt 27,3-5)

Giuda, che restituisce il prezzo del tradimento, non è mai raffigurato in epoca paleocristiana. Al suo posto, solitamente, è presentata l'immagine della morte dell'apostolo.

Giuda si reca dal sommo sacerdote e riconsegna i trenta denari d'argento in un sacchetto rosso. Il sommo sacerdote, circondato da alcuni anziani del popolo, è in piedi davanti all'ingresso del tempio. L'architettura classica che li contiene sembra sostenere la perfetta identità delle loro opinioni nel rifiutare il denaro. Alla mobilità del corpo di Giuda fa da contrappunto l'estrema rigidità e il gesto di rifiuto

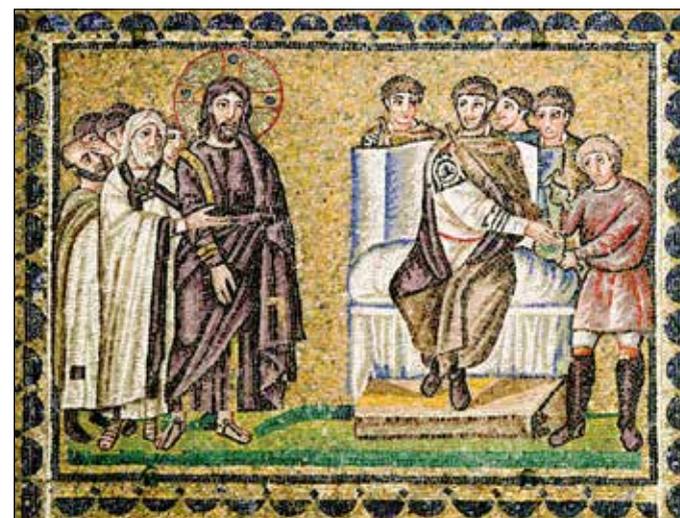
dell'autorità religiosa di Gerusalemme.

Giuda riconosce di aver sbagliato, ma non crede alla bontà misericordiosa del suo Maestro: riconsegna il prezzo del tradimento e pone fine alla sua vita. Non così Pietro, che incrociando lo sguardo di Gesù, «piange amaramente»⁴².



Pilato si lava le mani (Mt 27,11-26)

Il riquadro è diviso in due parti e ciascuna delle due è dominata da una figura vestita di porpora: a sinistra Gesù il condannato, a destra



Pilato, il procuratore romano. Il colore porpora delle vesti evidenzia due diversi poteri: quello divino di Cristo e quello politico di Pilato. Le dimensioni maggiori della figura di Cristo e la sua magnifica aureola evidenziano la sua superiore dignità. Gesù ha il volto dimesso e il braccio destro lungo il fianco

nell'atteggiamento di chi accoglie con profonda libertà l'ingiusta sentenza, così come aveva profetizzato molti secoli prima Isaia⁴³.

Il Sommo Sacerdote, accompagnato da altri membri del Sinedrio,

⁴² Vedi Lc 22,61-62.

⁴³ Vedi Is 53,7.

presenta Gesù a Pilato, formulando la richiesta di una sentenza capitale. Pilato, seduto su un alto scranno, guarda verso Gesù con intensità e ruota il busto in direzione opposta per potersi lavare le mani. Anche il servo, che versa l'acqua dalla brocca, volge lo sguardo verso il Cristo.

Gesù, innocente ingiustamente condannato, raccoglie nel suo destino il dolore dei poveri e dei sofferenti: è l'Agnello di Dio, che prende su di sé i peccati del mondo. Mentre Pilato diventa l'icona di chi non ha il coraggio di amministrare la giustizia e preferisce "lavarsi le mani" piuttosto che comprometersi con la verità.

Il Cireneo porta la croce (Mt 27,31-32)



Il viaggio al Calvario di Gesù (celebrato dai cristiani nel rito della *Via Crucis*), è riassunto in un quadro che presenta un uomo di Cirene che aiuta Cristo a portare la croce. La sua corta tunica rossa probabilmente allude alla compassione e all'amore, con cui sta compiendo questo gesto (seppur

costretto dai soldati romani); mentre la tunica azzurra dell'altro accompagnatore lo identifica come un cattivo, che fa eseguire la condanna⁴⁴. Gesù tra di loro avanza con passo deciso verso una piccola collina (accennata in basso a destra): è la roccia del Calvario, situata fuori dalle mura di Gerusalemme. Alle spalle del Salvatore è raffigurato il gruppo di coloro che hanno condannato a morte Gesù e ora lo accompagnano al luogo dell'esecuzione: un corteo decisamente più statico, guidato dal Sommo Sacerdote.

⁴⁴ Per il valore simbolico di questi colori si veda il commento al quadro *La parabola del giudizio finale* della parete sinistra.

È interessante notare come la croce è d'oro, non di legno. È già in qualche modo la "croce gloriosa", forse un rimando all'iconografia paleocristiana, soprattutto di origine gerosolimitana⁴⁵. Essa così ci parla sia del terribile supplizio a cui Gesù è condannato, sia del mistero della risurrezione di Cristo.

L'uomo di Cirene, costretto a portare la croce di Gesù sulla strada verso il Calvario, è diventato nella cultura cristiana il modello del discepolo «che ogni giorno porta la sua croce». È l'immagine del cristiano, che con amore si fa prossimo a chi soffre e fatica. Come il Cireneo, a volte è costretto dalle circostanze a «portare insieme la croce». Sempre tuttavia la croce condivisa diventa motivo di salvezza come lo è stata per il «padre di Alessandro e di Rufo»⁴⁶.

Le Marie al sepolcro parlano con l'Angelo (Mt 28,1-7)

Con nostra grande sorpresa, nel *Ciclo Cristologico* manca un'immagine di Gesù crocifisso⁴⁷. Il racconto, dopo averci mostrato il Salvatore che cammina verso il Calvario, propone il quadro del sepolcro vuoto di Gesù, con l'angelo che annuncia alle donne che Gesù è risorto. Al centro del quadro musivo è raffigurato il sepolcro di Gesù vuoto.

La foggia dell'edicola che lo racchiude, a pianta circolare, ricorda il monumento eretto nel IV secolo a



⁴⁵ La croce dorata, senza il crocifisso, spesso arricchita di gemme preziose, ha probabilmente origine dalla comunità cristiana di Gerusalemme. È un'immagine che celebra la morte-risurrezione di Gesù, sorgente di salvezza per l'umanità.

⁴⁶ I loro nomi sono ricordati nel Vangelo di Marco (Mc 15,21), come membri conosciuti della comunità cristiana.

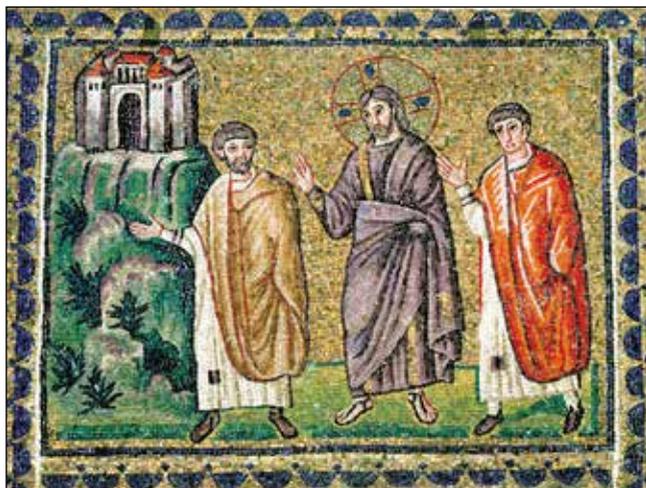
⁴⁷ Alcuni studiosi spiegano questa scelta riferendosi ad alcune eresie dei primi secoli. Forse, l'assenza di un mosaico sulla crocifissione di Gesù è spiegabile più facilmente con motivi storico-culturali, cfr qui p. 50.

Gerusalemme sul luogo dove era stato sepolto Gesù. A destra del quadro sono poste Maria di Magdala e l'altra Maria, avvolte in lunghe tuniche: hanno occhi sgranati dalla sorpresa e con le mani indicano il motivo di tanto stupore.

A sinistra, seduto su un masso, vi è l'angelo (il messaggero di Dio): ha la veste come di neve, le ali e un bastone regale in mano, per sottolineare la sua origine e la sua missione divina. Con il braccio alzato nel gesto oratorio e con il volto caratterizzato da un tenero sorriso invita le donne a non avere paura, perché "Gesù, il crocifisso, è risorto!".

Posture, sguardi e simboli si legano in un meraviglioso intreccio per comunicare il messaggio lieto che la morte è stata sconfitta da Dio e Gesù risorto apre a tutti gli umani il cammino della risurrezione. È la Pasqua, il passaggio dalla morte alla vita del "primogenito dei risorti", è l'offerta del perdono dei peccati, la sorgente gratuita di una vita buona, l'inizio per tutta l'umanità del cammino verso la risurrezione.

Gesù e due discepoli in cammino verso Emmaus (Lc 24,13-37)



La scena mostra Gesù risorto (non riconosciuto) che parla con due discepoli, mentre camminano verso una città, posta su un monte. Il volto triste dei discepoli e il gesto rassegnato di uno di loro esprime bene il loro stato d'animo deluso dall'evento sconcertante della croce e dall'enigma della tomba vuota: «Noi speravamo che Gesù

fosse il Messia...». Gesù, con il volto calmo e con la mano nel gesto della benedizione, li interroga, li ascolta e spiega il senso delle vicende da loro narrate, «cominciando da Mosè e da tutti i profeti»: come a dire che la storia del Maestro di Nazaret non è un fallimento, ma è la realizzazione di un progetto di Dio, preannunciato nelle divine

Scritture. Il fondo d'oro accoglie e destoricizza il dialogo, proponendolo alla nostra attenzione come attuale, alla nostra contemporaneità.

Il discepolo alla destra di Gesù indica Emmaus, posta su un'alta collina come una città fortificata e dotata di un ampio portone. Sta invitando lo straniero (non ancora riconosciuto come il Risorto) a fermarsi con loro e a condividere con loro la cena: «Resta con noi, perché si fa sera!».

Sarà nel contesto di questa ospitalità che i due riconosceranno il Signore Gesù: nel gesto dello spezzare il pane.

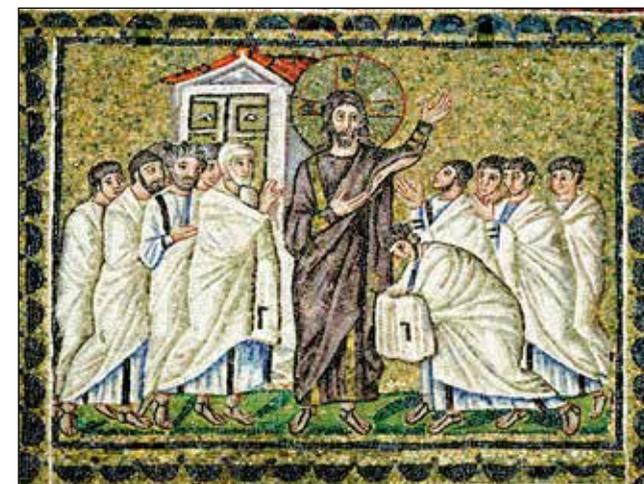
Emmaus è per i due discepoli scoraggiati l'esperienza della Pasqua: nel cammino con il Risorto, nel dialogo con Lui e nel condividere con Lui il cibo.

Emmaus è l'immagine del nostro incontro domenicale con il Risorto: nell'ascolto della Sua parola, nello spezzare il Pane e nel ricevere il Signore della vita come pane di risurrezione.

Gesù appare agli apostoli e incontra Tommaso (Gv 21,24-29)

La sera del primo giorno della settimana Gesù risorto appare agli apostoli, che erano insieme in un luogo ben chiuso, evocato nel quadro dall'edificio con i battenti serrati alle spalle delle persone. Gesù è rappresentato frontalmente con il volto autorevole e solenne del

Pantocràtor. La prospettiva gerarchica è accentuata per evidenziare la sua identità umano-divina a cui ogni potere è stato consegnato. Gli apostoli lo circondano, felici e stupiti, manifestando atteggiamenti e sguardi diversi. Alla sinistra del quadro, davanti alla porta chiusa, sono riconoscibili Pietro e Andrea⁴⁸.



Un apostolo, con le mani

⁴⁸ Come si può evincere dalla scena della loro chiamata (la terza sul lato sinistro), dove sono raffigurati sulla barca.

coperte, secondo il cerimoniale imperiale, si sta inginocchiando davanti a Gesù nel gesto dell'adorazione. Alcuni studiosi riconoscono in lui l'apostolo Tommaso. Altri ritengono che Tommaso sia l'apostolo alle sue spalle, che con volto sereno alza la mano in direzione della ferita, scoperta dal gesto del Signore.

Il sepolcro vuoto e le apparizioni del Risorto (ai discepoli di Emmaus e agli apostoli nel Cenacolo) sono le scene che chiudono il Ciclo Cristologico. Visualizzano – in qualche modo – il mistero di Gesù Cristo risorto, cioè vivo per sempre alla maniera di Dio. Testimoniano l'evento straordinario, che dà verità e senso alla storia e alla missione della Chiesa, chiamata nei secoli a donare a tutti la gioia del Vangelo.

ALCUNE NOTE SUI QUADRI MUSIVI DELLA PARETE DESTRA

Nel racconto della Passione di Gesù ben quattro scene, su tredici, narrano le vicende di Pietro che rinnega e di Giuda che tradisce, evidenziando il peccato e la debolezza degli amici del Salvatore. Insieme alle scene del processo davanti al Sinedrio e davanti a Pilato sottolineano quanto il rifiuto del Messia inviato da Dio dipenda dalle scelte degli uomini, che preferiscono i loro progetti, le loro idee o la loro incolumità al riconoscimento del mistero di Dio che in Gesù si offre a loro.

Significativa nei quadri è l'assenza della crocifissione e della morte di Gesù. Gesù morto in croce (condannato cioè al supplizio "più crudele e più vergognoso"⁴⁹), non è rappresentato nei primi secoli dell'età cristiana⁵⁰, proprio per il disagio che nei cittadini romani poteva suscitare l'immagine del Figlio di Dio in croce. San Paolo affermava significativamente nella lettera ai cristiani di Corinto, scritta nel 54-55 d.C.: «Noi annunziamo Cristo crocifisso, e per gli Ebrei questo messaggio è offensivo, mentre per gli altri è assurdo» (1Cor 1,27).

⁴⁹ Così Cicerone definisce la crocifissione nel *Discorso contro Verre*.

⁵⁰ Annota significativamente Y. Christie: «Potrà sembrare paradossale che la croce, emblema e simbolo per eccellenza di Cristo e del cristianesimo, non figuri prima della metà del IV secolo» (vedi *Iconografia e arte cristiana*, Cinisello Balsamo 2004, vol. I, p. 548). E quando viene raffigurata, è un trofeo di vittoria (senza crocifisso) sormontata o circondata da una corona di alloro. Così per il simbolo della croce, mentre per l'immagine della crocifissione occorre aspettare il V e il VI secolo (vedi *ivi* p. 555).

Significativa, evangelicamente giustificata, è pure l'assenza della scena della risurrezione di Gesù, sovente rappresentata dal Rinascimento in poi. I Vangeli infatti non narrano l'episodio della risurrezione di Gesù, la divinizzazione della sua umanità (e non il semplice ritorno alla vita precedente): «Gesù risorto - affermano i cristiani - è vivo alla maniera di Dio»⁵¹.

«Dopo la sua morte noi lo abbiamo veduto - dicono gli apostoli - abbiamo parlato con Lui, abbiamo mangiato con Lui. Da allora la Chiesa proclama che il Signore Gesù ci dona "la carità nella verità", che è la principale forza propulsiva per il vero sviluppo di ogni persona e dell'umanità intera»⁵².

⁵¹ I mosaici riprendono la testimonianza evangelica in tre quadri: il primo narra la scoperta del sepolcro vuoto, il secondo e il terzo presentano due apparizioni del Risorto: ai discepoli di Emmaus e agli Undici nel Cenacolo. Offrono così, a partire dalla testimonianza apostolica gli elementi fondamentali per riconoscere il mistero della Pasqua di Gesù primogenito della nuova creazione, salvatore e guida dell'umanità al destino di risurrezione e di felicità preparato da Dio.

⁵² Benedetto XVI, *Caritas in veritate*, n.1.

LA BASILICA DI SAN VITALE

La basilica di San Vitale è uno dei monumenti più importanti dell'arte paleocristiana in Italia, in particolar modo per la bellezza dei mosaici dell'abside.

Fondata da Giuliano Argentario su ordine del vescovo Ecclesio, la basilica a pianta ottagonale fu consacrata nel 548 dall'arcivescovo Massimiano.

L'influenza orientale, sempre presente nell'architettura ravennate, assume qui un ruolo dominante sia da un punto di vista architettonico, in quanto fonde elementi della tradizione orientale e occidentale, sia della decorazione musiva che esprime la cultura e la religiosità dell'epoca giustiniana.

Quando si entra nella basilica di San Vitale lo sguardo viene catturato dagli alti spazi, dalle stupende decorazioni musive dell'abside, dagli ampi volumi e dagli affreschi barocchi della cupola.

La decorazione musiva avvolge il catino absidale e il presbiterio, «presentando un complesso programma iconografico, che coinvolge Antico e Nuovo Testamento, proclama con chiarezza la fede cattolica



e illustra la cultura politica e religiosa dell'età giustiniana»⁵³.

Sono splendidi mosaici del secolo VI, certamente tra i più belli dell'età romana-bizantina.

⁵³ C. Rizzardi. *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, «Ante quem», Bologna, p. 131.

LA STORIA DELLA SALVEZZA NARRATA DAI MOSAICI DELL'ABSIDE

Il presbiterio e l'abside della basilica di San Vitale formano un tutto armonico, splendidamente arricchito dai mosaici⁵⁴, che riprendono eventi e personaggi dall'Antico e dal Nuovo Testamento.

Abbiamo scelto di accostare i mosaici dell'abside di San Vitale al *Ciclo Cristologico* di sant'Apollinare Nuovo, quasi per completare il racconto iconografico del V-VI secolo.

Nell'antica basilica teodoriana il racconto evangelico trovava compimento nei mosaici dell'arco trionfale e dell'abside inesorabilmente perduti per successivi rifacimenti. Mentre ora il racconto evangelico sembra terminare con gli eventi ormai passati, senza alcun riferimento al Signore risorto, vivo e operante nella comunità cristiana e nella storia del mondo.

I mosaici di San Vitale offrono la possibilità di integrare e «concludere» la vicenda e il

senso del Ciclo cristologico: sia in riferimento alla lunga storia della salvezza, sia in riferimento alle celebrazioni attuali della Chiesa, offrendo una splendida sintesi del messaggio e dell'esperienza cristiana⁵⁵.



⁵⁴ La decorazione musiva denota la presenza di due diverse scuole artistiche: la scuola bizantina (nei mosaici dell'abside), caratterizzata dalla maestà e ieraticità dei personaggi e delle scene, e la scuola ellenistico-romana (nei mosaici ai lati dell'altare), caratterizzata dalla vivacità e dal dinamismo delle figure e del contesto in cui sono collocate.

⁵⁵ Questi magnifici quadri, davvero, possono essere definiti *Biblia pauperum* (Bibbia dei poveri): il racconto della storia della salvezza visualizzato per coloro che non sanno leggere il testo scritto della Bibbia.

LE IMMAGINI DELL'ABSIDE: LA RIVELAZIONE DI GESÙ CRISTO

Nel catino dell'abside è raffigurata una teofania, la manifestazione gloriosa di Dio nella persona del Figlio.

Gesù Cristo, fiancheggiato da due angeli, siede in trono sul globo



nell'universo, racchiuso nel cielo delle stelle fisse. È il Signore dell'universo, il *Cosmocràtor*. È Gesù, morto e risorto, giovane in volto, con il capo nimbato e crucisignato, vestito con gli abiti purpurei (propri dell'Imperatore).

Sul manto è segnata in oro la lettera greca Z (zèta), solitamente letta come l'iniziale della parola *Zoè* (vita), per indicare che Gesù Cristo è la vita⁵⁶, la sorgente e il principio della nuova creazione⁵⁷.

Nella mano sinistra tiene il volume della storia, chiuso da sette sigilli: solo Lui, Agnello immolato può aprirlo, cioè darne il senso e il compimento. Nella mano destra regge una corona d'oro che offre a San Vitale (la corona è il riconoscimento del martirio e della santità). Accanto a Gesù Cristo due splendidi angeli accolgono e introducono alla

⁵⁶ Vedi Gv 14,6.

⁵⁷ La Z è la settima lettera dell'alfabeto greco: alcuni studiosi propongono di interpretare il suo simbolismo in maniera biblica, come riferimento al compimento, alla pienezza della rivelazione e del dono di grazia che è donato nel Figlio di Dio fatto uomo.

presenza del Signore San Vitale e il vescovo di Ravenna committente della basilica. Alla destra del *Cosmocràtor*, San Vitale, rivestito di preziosissimi abiti liturgici, ha il capo circondato dall'aureola: tende la mano sinistra (coperta dal manto come nei rituali imperiali) per accogliere la corona d'oro, arricchita da gemme preziose. Alla sinistra di Gesù, il vescovo Ecclesio, in solenni abiti liturgici, offre al Signore - come in tante raffigurazione - il modello della basilica.



La composizione è perfettamente bilanciata: al centro compositivo e simbolico è Gesù Cristo. Ai piedi del Signore dell'universo scaturiscono i quattro fiumi del Paradiso, simboli della grazia divina che rinnova il mondo. Il prato, ricco di vegetazione e di fiori, allude alla nuova creazione, iniziata nella Pasqua di Cristo.

Le figure dell'abside si stagliano su uno sfondo aureo, che in alto si arricchisce di nuvole stilizzate e colorate. L'oro rimanda al mondo trascendente di Dio, perciò sempre attuale.

I corpi sono quasi appiattiti sullo sfondo, rivestiti da vesti stilizzate. Al di sopra, prospetticamente, del mosaico dell'abside sono raffigurate due città e due angeli in volo con un singolare simbolo.

Le città, con mura dorate e arricchite da pietre preziose, sono identificate dalle scritte *Hierusalem* e *Bethleem*. Betlemme è la



piccola città della Giudea dove Gesù Cristo è nato, Gerusalemme è la città santa dove Gesù è morto e risorto.

I rimandi geografici sono precisi: indicano luoghi storici nei quali il mistero di Dio si è rivelato. Ci dicono che l'immagine della teofania dell'abside non è un mito o un sogno, ma il volto del mistero di Dio che si è rivelato nella nostra storia.

Il messaggio è indicato dal simbolo mostrato dai due angeli in volo, al centro dell'arco. È un simbolo cristiano trinitario di derivazione cosmica e raffigura il sole, contrassegnato dalla lettera greca A (alfa), che con i suoi raggi rischiarava progressivamente l'universo. La A, prima lettera dell'alfabeto greco, è simbolo dell'origine, del principio di tutto, segno di Dio onnipotente⁵⁸. «È una immagine semplificata della Trinità, sotto forma di energia, di luce e di vita»⁵⁹.

Al di sotto del catino cristologico sono raffigurati, in due pannelli simmetrici, l'imperatore Giustiniano e l'imperatrice Teodora con il loro seguito. Sono in cammino verso la sede del vescovo: portano nelle mani la patena e il calice per la celebrazione della Messa⁶⁰. Con il loro incedere processionale e i loro doni votivi riconoscono l'unico Signore di tutti: Gesù Cristo morto e risorto, circondato dagli angeli e dai santi.

Con lo splendore dei mosaici l'abside della Basilica rivela ai fedeli, radunati per la celebrazione della Messa, la verità e la grandezza del rito: è l'incontro misterioso e reale con Gesù Cristo, il Salvatore, il principio della nuova creazione. «Così, piena di fedeli come un tempo o deserta come è oggi, San Vitale nel suo manto sacerdotale di verzura

⁵⁸ I raggi sono di tre colori (marron al centro, ocre e poi bianco).

⁵⁹ Così annota A. Frossard, sottolineando la valenza antiarariana del simbolo (vedi *Il Vangelo secondo Ravenna*, Castelbolognese, 2004, p. 87).

⁶⁰ Vedi il commento alle immagini alle pp. 12-14

e di luce celebra con ostinazione la sua liturgia sublime e delicata, ininterrotta di secolo in secolo e mai raggiunta dalla notte e dal silenzio della storia. "Se tacerete voi", dice il Cristo ai suoi apostoli, "grideranno le pietre". Qui, le pietre in solitudine celebrano il rito in memoria di lui, e dispiegano per coloro che lo amano ancora i fervori mistici di una concelebrazione esemplare della fede e della bellezza»⁶¹.

La lunetta di Abele e Melchisedec



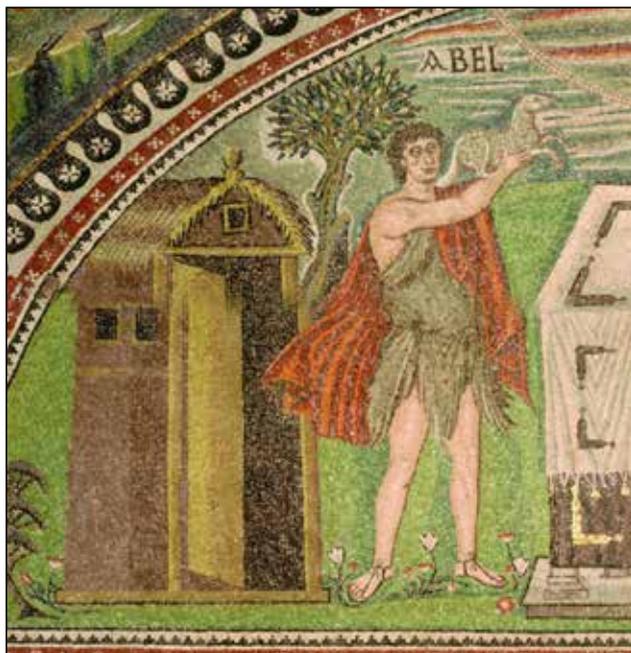
Nel presbiterio, a destra dell'altare, sono mirabilmente raffigurati l'offerta sacrificale di Abele e il misterioso sacrificio di Melchisedec, re di Salem⁶².

I due gesti sono contestualizzati dalle scene dell'arco mosaicato: a sinistra della lunetta sono raffigurati due episodi della vita di Mosè⁶³, a destra è posta la figura del profeta Isaia, mentre al centro due angeli in volo reggono una croce gemmata. Abele, vestito con una pelle di animale e di un mantello rosso, è posto vicino a una povera capanna. È un pastore e offre a Dio un agnello. La capanna alle spalle e il vestito

⁶¹ A. Frossard, *Il Vangelo secondo Ravenna*, Castelbolognese, 2004, p. 87.

⁶² I due episodi sono narrati nel libro della Genesi: Gn 4,1-5 e 14,17-20.

⁶³ Mentre pascola il gregge di Ietro (vedi Es 2,23-3,1) e mentre si accosta al roveto ardente, dove Dio si rivela e gli affida la missione di liberare il popolo schiavo in Egitto (vedi Es 3,2-22).



agreste connotano la sua laboriosità. Le braccia alzate nel gesto dell'offerta di un primogenito del suo gregge verso Dio mostrano la sua fede. Il manto rosso sulle spalle (il rosso è simbolo del sangue) anticipa il suo tragico destino per mano del fratello.

È l'offerta riconoscente all'Altissimo del frutto del lavoro dell'uomo, che avvicina ai doni simbolici che la Chiesa depone sull'altare per la celebrazione eucaristica.

Al centro della lunetta è collocato un grande altare, coperto da una tovaglia ricamata. Sulla mensa sono due pani e una coppa di vino. Accanto alla mensa c'è Melchisedec, re di Salem, sacerdote del Dio altissimo, rivestito da ricchi abiti sacerdotali, con un'aureola dorata attorno al capo.

È un personaggio misterioso che nel racconto biblico si fa incontro al patriarca Abramo: offre pane e vino e lo benedice. Il mosaico, riprendendo la lettura patristica di questo episodio, raffigura Melchisedec mentre presenta a Dio



pane e vino come ringraziamento per la vittoria di Abramo sui nemici. Alle spalle del re-sacerdote è collocato un tempio maestoso, quasi antitetico alla povera capanna di Abele. Sopra l'altare, in uno spazio delimitato da un arcobaleno, si manifesta tra le nubi il braccio onnipotente di Dio, che consacra e gradisce le offerte⁶⁴.

Questo misterioso re-sacerdote è interpretato nel Nuovo Testamento e dai Padri della Chiesa come "figura" di Gesù Cristo, «sacerdote per sempre alla maniera di Melchisedec»⁶⁵.

Il pane e il vino da lui offerti sono letti come una prefigurazione dell'Eucaristia, memoriale del sacrificio pasquale di Gesù Cristo.

L'arco sopra la lunetta di Melchisedec: Mosè e Isaia



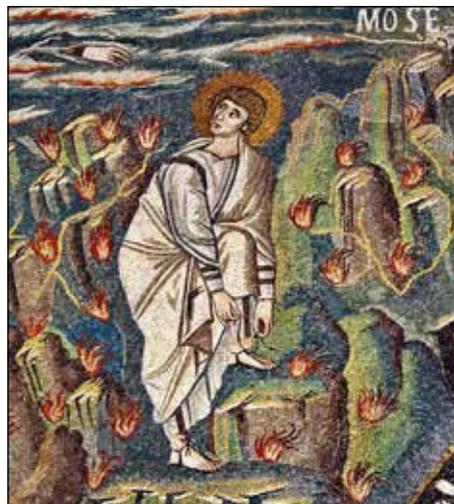
Il mosaico con le offerte di Abele e Melchisedec è contornato da un arco musivo con immagini tratte dall'Antico testamento e da un simbolo cristologico. È il contesto della storia della salvezza che ci guida a leggere e a interpretare le scene della lunetta, come episodi del lungo dialogo fra Dio e l'umanità.

Un giovane Mosè, con il capo cinto da un'aureola, sorveglia il gregge del suocero Ietro alle falde del monte Sinai. Non veste un abito da pastore, ma una tunica e una sopravveste bianca, gammata. Nella mano sinistra tiene un cartiglio arrotolato. Con la mano destra accarezza dolcemente una pecora che gli si è avvicinata. La serena solennità del pastore Mosè rimanda ad altre figure musive di Ravenna, in particolare al Buon Pastore raffigurato nel Mausoleo di Galla Placidia.

⁶⁴ Nell'arte paleocristiana e basso medievale sovente Dio Onnipotente è raffigurato con l'immagine della mano o del braccio, riprendendo forse un'espressione dell'Antico Testamento ed evitando una figurazione eccessivamente antropomorfa.

⁶⁵ Si vedano ad esempio i ricchi e approfonditi sviluppi nella Lettera agli Ebrei.

La figura di Mosè, ai piedi del Sinai, diventa rimando allusivo a Gesù, il “Pastore buono”, il Figlio di Dio fatto uomo, che conosce le sue pecore e per esse dà la sua vita.



Sopra questa scena pastorale, il mosaico illustra la rivelazione di Dio nel roveto ardente a Mosè.

La fiamma di fuoco dal mezzo del roveto ardente (di cui parla il testo biblico) è resa da tanti cespi infuocati che circondano il giovane, che seguendo il comando del Signore sta togliendosi i sandali in segno di religioso ispetto. La faccia di Mosè è intanto già rivolta verso Dio, raffigurato, come nella lunetta sottostante, dalla mano che appare tra le nubi del cielo. Nel misterioso dialogo che segue, Dio rivela a Mosè il suo Nome e gli affida

la missione di condurre il popolo ebreo dalla schiavitù d’Egitto alla terra promessa ad Abramo⁶⁶. Il pastore di pecore diventa così pastore e guida del popolo di Dio nel lungo e faticoso cammino verso la libertà.

Mosè diventa prefigurazione di Gesù⁶⁷ che nella pienezza dei tempi rivela in maniera definitiva il mistero di Dio. Con le Sue parole e con le Sue azioni, insegna a invocarLo come Padre onnipotente e misericordioso⁶⁸.

Nell’angolo opposto dell’arco è raffigurato il profeta Isaia, addossato a un muro su cui poggia una corona simbolica. Isaia - come Mosè - ha avuto una straordinaria rivelazione di Dio e una singolare chiamata : il Dio dell’Esodo si è manifestato a lui come il tre volte santo e lo ha inviato come profeta per il suo popolo.

La lettera dell’alfabeto greco Z, ricamata sul suo manto, è la zeta⁶⁹: simbolo della “vita”, che Dio offre sempre al suo popolo. Isaia reca

⁶⁶ «Io sono il Dio di tuo padre, il Dio di Abramo, il Dio di Isacco, il Dio di Giacobbe» (Es 3,6); «Io sono colui che sono» (Es 3,14).

⁶⁷ Vedi Mt 6,9-13.

⁶⁸ Vedi Is 6,1-8..

⁶⁹ Vedi nota 57.

in mano un volume, che raccoglie le sue profezie, nelle quali con singolare chiarezza ha annunciato la nascita e il destino di morte e risurrezione del Messia, che in maniera nuova e definitiva sarà la guida verso la salvezza.

Anche Mosè, al termine della sua vita, in uno dei suoi ultimi discorsi aveva profeticamente annunciato la venuta di un “grande profeta”, che avrebbe salvato definitivamente il popolo di Dio⁷⁰.

Isaia è il profeta del “Dio con noi”, l’Emmanuele che ridona la pace a tutta la creazione; è il profeta del Servo sofferente, che nella sua misteriosa morte e risurrezione rivela compiutamente il progetto divino di salvezza.

Al centro dell’arco due angeli in volo reggono uno scudo simbolico con la croce gemmata su sfondo azzurro. È la croce gloriosa, ripresa forse nella forma dalla croce della Basilica del Santo Sepolcro. Le gemme di cui è arricchita ne sottolineano la preziosità: è il segno della Pasqua di Gesù Cristo, per tutti sorgente di vita e di risurrezione.

Ai bracci della croce sono appese, anche qui due ancore, collegate al centro della croce con due tratti dorati⁷¹.

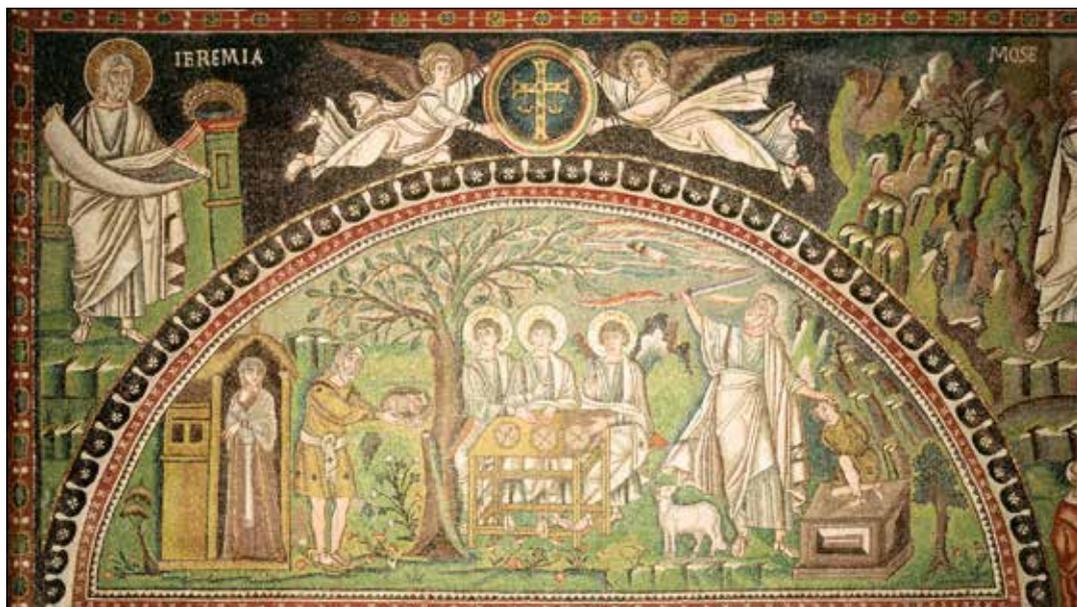


⁷⁰ «Io manderò a essi un profeta come te, e sarà uno del loro popolo. Gli comunicherò la mia volontà, ed egli insegnerà loro quel che io gli avrò ordinato»: vedi Dt 18,20, 15-19.

⁷¹ A volte lette da alcuni studiosi come le lettere A e Q (la prima e l’ultima dell’alfabeto greco). La lettura proposta del simbolo trova conferma nella lettura del simbolo analogo, collocato sopra la lunetta di Abramo.

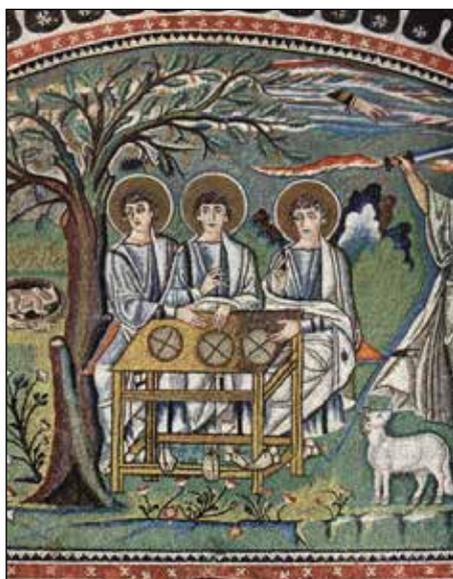


La lunetta di Abramo



Di fronte alla lunetta di Abele e Melchisedec, alla sinistra dell'altare, uno splendido mosaico illustra alcuni momenti della storia di Abramo, il capostipite del popolo ebraico.

La scena centrale giustappone, come spesso accade anche nelle raffigurazioni medievali, due episodi della vita del primo dei patriarchi: l'ospitalità che Abramo offre ai tre angeli sotto una quercia con l'atteggiamento incredulo di Sara all'annuncio della nascita di un figlio (vedi Gn 18,1-15) e il sacrificio di Isacco sul monte Mòria (vedi Gn 22,1-19).



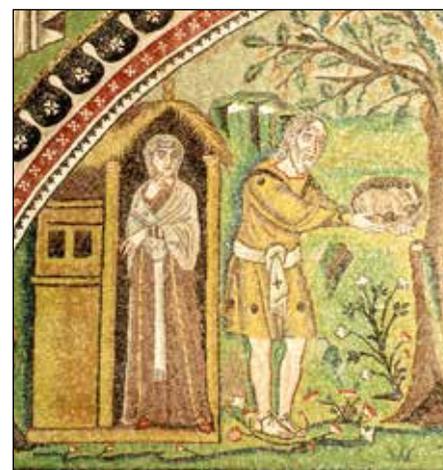
Nella scena centrale, all'ombra di una grande quercia, sono raffigurati i tre angeli a cui Abramo offre ospitalità: tre giovani molto simili, con il capo circondato da un'aureola dorata, sono seduti dietro una tavola sulla quale sono stati deposti tre pani, segnati da una croce.

Il patriarca è vestito con una tunica

corta come un pastore semi-nomade: sta portando agli ospiti su un piatto un vitello, leggermente miniaturizzato, che ha fatto preparare da un servo. La scena, ambientata in un verde giardino fiorito, dominato dai rami della quercia, comunica serenità e pace.

Nel testo biblico illustrato dal mosaico si parla degli ospiti di Abramo sia al singolare (il Signore), sia al plurale (tre uomini), perciò i cristiani

hanno visto in questa teofania una prefigurazione del mistero della Trinità, il mistero dell'unico Dio che sussiste e si rivela come Padre, Figlio e Spirito Santo.



L'ospitalità di Abramo è in qualche modo prefigurazione di ogni manifestazione di Dio, che interviene nella nostra storia come "ospite" per donarci la salvezza.

Sulla porta della tenda-capanna è raffigurata Sara, la vecchia moglie di Abramo, in atteggiamento perplesso e incredulo. Ha appena ascoltato dagli

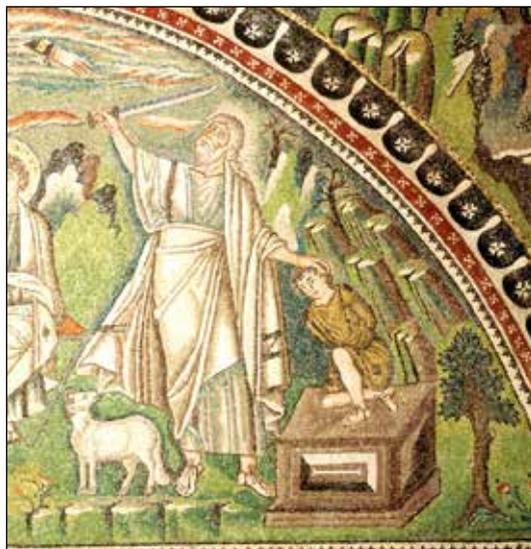
ospiti l'annuncio che, nonostante l'età, diventerà mamma e darà al vecchio patriarca l'erede che Dio gli ha promesso. La moglie di Abramo conosce bene i propri limiti (l'età avanzata e la sua infertilità) e non riesce a dare fiducia a Dio, che le annuncia che diventerà madre. Eppure nulla è impossibile a Dio!

L'atteggiamento troppo umano di Sara, smentito dalla nascita di Isacco, è un invito ad aprire il cuore per accogliere con fiducia ciò che il Signore ci dice e ci promette, anche quando sembra superare ogni nostra aspettativa.

Nell'angolo destro della lunetta il mosaico visualizza, con una composizione curatissima, il sacrificio di Isacco. I personaggi in primo piano compongono una sorta di piramide. La figura imponente di Abramo, rivestito di abiti solenni e sacerdotali domina la composizione con le braccia distese quasi in forma di croce⁷². Il patriarca brandisce

⁷² Due abbigliamenti e due proporzioni diversi caratterizzano la figura di Abramo nella lunetta, a indicare le due situazioni e i due atteggiamenti diversi del patriarca.

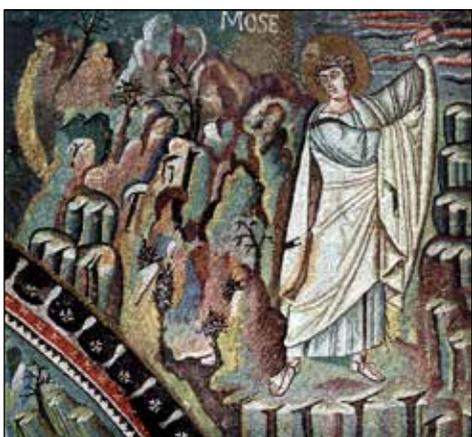
la spada, pronto a immolare il figlio, quando l'angelo del Signore, raffigurato con la mano dell'Onnipotente fra le nubi, lo chiama dal cielo e lo invita a non uccidere Isacco⁷³. Alla base della composizione piramidale stanno da una parte l'altare del sacrificio con il figlio legato e dall'altra un ariete, che verrà immolato al posto di Isacco. Sulla destra sono stilizzate le rocce della montagna, tradizionalmente identificata con il colle su cui sorgeva il tempio di Gerusalemme.



La fiducia con cui Abramo ascolta e ubbidisce a Dio trova in questo episodio la sua manifestazione più grande. I cristiani, a partire dai Padri della Chiesa, hanno visto nel sacrificio di Isacco un'immagine profetica della passione e morte di Gesù, il Figlio unico del Padre consegnato da Dio, «perché il mondo sia salvato per mezzo di lui»⁷⁴.

L'arco sopra la lunetta di Abramo: Mosè e Geremia

Le storie di Abramo sono incorniciate, come quelle di Abele e Melchisedec, da un arco decorato. Esso ci propone alcune immagini che contestualizzano la vicenda del patriarca nella storia della salvezza. A destra è raffigurato Mosè sul Sinai che riceve il Decalogo dell'Alleanza, mentre il popolo attende ai piedi della santa montagna. A sinistra è raffigurato il profeta Geremia, al centro due angeli in volo recano la croce gemmata.



⁷³ Angelo, cioè messaggero (di Dio): spesso nell'Antico Testamento questa espressione è usata per indicare Dio che interviene nella storia degli umani.

⁷⁴ Vedi Gv 3,16-17.

Mosè, rivestito di tunica bianca e di manto gammato, è sulla cima brulla del monte Sinai. Alza le mani (ricoperte da un velo come nel rituale imperiale) verso l'alto per ricevere da Dio il rotolo su cui sono scritte le Dieci Parole dell'Alleanza fra Dio e il suo popolo. Distoglie lo sguardo dalla teofania, perché nessun vivente può vedere Dio e restare vivo.

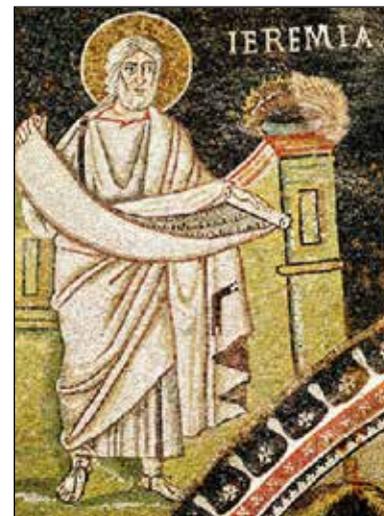
Giovane, vigoroso e imberbe, con un'aureola che circonda il capo, Mosè appare come il legislatore, in qualche modo figura, anticipazione profetica, di Gesù Cristo che dona la nuova legge dell'amore, che non abolisce ma dà compimento alla legge mosaica.

Ai piedi della santa montagna il mosaico presenta tredici uomini anziani e giovani. Alcuni sono raffigurati per intero in primo piano, altri solo accennati nel volto o nel capo. Un anziano sulla destra con il braccio alzato e con il volto severo guarda verso Mosè, mentre dialoga con la persona anziana che gli sta di fronte, rivestita di un manto rosso. Il gruppo può essere identificato⁷⁵ con i rappresentanti delle dodici tribù d'Israele, radunati davanti ad



Aronne, il fratello di Mosè. Sono delusi dalla lunga assenza di Mosè e chiedono ad Aronne che fabbrichi un idolo, il vitello d'oro, che sia loro guida nel cammino verso la terra della promessa.

Il libro dell'Esodo anticipa profeticamente, già ai piedi della santa montagna, quello che sarà il grande peccato dell'antico popolo di Dio: il peccato di idolatria, la mancanza di fiducia nel Dio liberatore dell'Esodo e la ricerca di divinità costruite da mani d'uomo, incapaci però di dare salvezza. Geremia spesso ha contestato il peccato d'idolatria dei figli d'Israele e ha annunciato che Dio offrirà un'alleanza



⁷⁵ Tra le diverse letture dell'immagine proposte dagli studiosi, questa ci sembra quella che si accorda maggiormente con il testo biblico.



nuova, quando «porrà la sua legge dentro di loro e la scriverà nel loro cuore»⁷⁶. Solo così i discendenti di Abramo, la nazione liberata dalla schiavitù d'Egitto, sarà veramente il popolo di Dio fedele e giusto.

Come nell'arco della lunetta di Melchisedec, con lo stesso valore simbolico, due angeli in volo recando il simbolo della croce gloriosa della risurrezione di Gesù: come a dire che le scene della lunetta e dell'arco trovano in Gesù risorto il senso e il compimento. Le due ancore, simbolo di salvezza nei mosaici paleocristiani, sono un simbolo della salvezza nella storia: spiegano visivamente che la Pasqua di Gesù Cristo, cui rimanda la croce gemmata, è la sorgente di libertà e di vita per tutti gli uomini.

La storia della salvezza, iniziata con la fede di Abramo, che credette contro ogni speranza, realizzata nell'alleanza mediata da Mosè presso il monte Sinai, destinata a essere fatta nuova (secondo le parole di Geremia), ha il suo compimento nel mistero in Gesù morto e risorto, la cui croce gloriosa è recata in trionfo da due angeli in volo.

UN TESTO AUTOREVOLE PER LEGGERE I MOSAICI DELL'ABSIDE

Come mai – ci possiamo domandare – nel presbiterio della basilica di San Vitale, ai lati dell'altare dove viene celebrata la Santa Messa, coloro che hanno progettato e realizzato la basilica di San Vitale hanno posto questi mosaici con figure dell'Antico Testamento? Quale rapporto hanno Abele, Melchisedec e Abramo con la comunità cristiana, che si raduna attorno al suo vescovo per celebrare la salvezza ricevuta in dono da Gesù Cristo, morto e risorto?

Una guida autorevole per formulare una risposta attendibile può essere per noi una preghiera dell'antico canone romano, usato abitualmente nel Rito Eucaristico. Dopo il racconto dell'Ultima Cena, il sacerdote prega così:

⁷⁶ Vedi in particolare Ger 31,31-34.

«Volgi sulla nostra offerta il tuo sguardo sereno e benigno, come hai voluto accettare i doni di Abele, il giusto, il sacrificio di Abramo, nostro padre nella fede, e l'oblazione pura e santa di Melchisedec, tuo sommo sacerdote. Ti supplichiamo, Dio onnipotente: fa' che questa offerta, per le mani del tuo angelo santo, sia portata sull'altare del cielo davanti alla tua maestà divina».

Dunque le immagini, legate a queste parole, indicano che nella celebrazione dell'Eucaristia si realizzano in modo nuovo e compiuto il senso delle persone e degli eventi narrati nell'Antico Testamento:

- la storia di Abramo e del figlio Isacco, nella lunetta di destra guardando l'altare (Gen 18,1-15; 21; 22,1-19);
- i sacrifici di Abele e del sacerdote Melchisedec, nella lunetta di sinistra (Gen 4,1-5; 14,18);
- la rivelazione di Dio a Mosè e il dono dei Comandamenti presso il Monte Sinai (Es 3,1-22; 19-20).
- il messaggio di fede e di speranza degli antichi profeti come Isaia e Geremia.

La storia della salvezza viene così riproposta e interpretata in maniera tipologica⁷⁷: uomini ed eventi del passato diventano simboli che ci aiutano a comprendere la persona e la missione di Gesù, raffigurato come Signore dell'universo nella teofania dell'abside e nei simboli cristologici:

- Abramo che ospita la divinità alle querce di Mamre ci aiuta a capire che nell'Eucaristia diventiamo ospiti di Dio.
- Il vecchio patriarca che sta per uccidere il figlio in sacrificio è immagine di Dio onnipotente che consegna a noi l'unico suo Figlio.
- Abele è l'immagine del cristiano che si presenta all'altare di Dio per ringraziare dei doni ricevuti.
- Melchisedec è il simbolo di Gesù, sommo sacerdote dei tempi futuri, non discendente dalla tribù sacerdotale di Levi.
- Mosè pastore a Madian è prefigurazione del Buon Pastore, che ci rivela pienamente il volto di Dio e ci dona la nuova legge dell'amore.

⁷⁷ Già nelle lettere di san Paolo troviamo cenni di una lettura tipologica dell'Antico Testamento: l'apostolo rilegge persone ed eventi della storia della salvezza come "figure" (*typoi*), come prefigurazioni di ciò che si rivela e si dona a noi nella persona e nell'agire di Gesù Cristo e nell'esperienza della fede cristiana.

- I profeti annunciano la Parola di Dio, che un giorno “ha piantato la sua tenda fra noi”, per ricolmarci di grazia e di verità⁷⁸.

Le immagini sono finalizzate al centro e al compimento di tutta la Storia della Salvezza, a Gesù Cristo, l’Agnello immolato, raffigurato nella volta del presbiterio. Rimandano al Figlio di Dio, che è presente nella comunità cristiana, radunata attorno all’altare.

È Lui, l’Alfa e l’Omega, il Primo e l’Ultimo, l’Origine buona e il destino compiuto.

Gesù Cristo è il senso compiuto della storia dell’antico popolo di Dio, delle sue guide e dei suoi profeti, della storia di tutta l’umanità.

Lui è stato atteso ed è prefigurato in ogni destino umano. Lui è celebrato, ricevuto e testimoniato dai cristiani, che attorno all’altare trovano “la sorgente e il culmine” della loro vita.

PER NON CONCLUDERE

Per lasciare nel cuore il messaggio di questi mosaici, un ri-cordo, possiamo usare le parole con cui un grande intellettuale francese termina il suo volume *Il Vangelo secondo Ravenna*:

«Talento, arte, ispirazione, c’è tutto questo a Ravenna, e qualcosa in più, qualcosa di misterioso che affascina l’intelligenza e la porta insensibilmente a scoprirsi un’anima. Questo qualcosa di misterioso è precisamente il mistero cristiano che dalla croce del Cristo si espande [...].

Il segreto di Ravenna, di questa bellezza che il tempo potrà sottrarre un giorno al nostro sguardo, ma non al cuore di chi l’ha intravista, è proprio questa rappresentazione di un mondo finalmente riconciliato, questa unione intima del cielo e della terra, abolita ogni sofferenza, ogni angoscia, ogni peccato nel matrimonio indissolubile del sacrificio e della gioia.

Perché qui il cielo e la terra sono una cosa sola, la terra letteralmente ricolma di cielo risplende in una beatitudine indistruttibile, e il cielo si riposa in lei come in una culla. E il mosaico è più adatto di qualsiasi altra forma d’arte a esprimerlo per la durezza, lo scintillio, quella sorta di energia colorata delle sue pietre, congiunte in figure e in meandri.

Il cristiano che sarà passato da Ravenna, e che avrà subito il fascino di questo mondo liberato, avrà compreso che l’origine, la causa prima di questa unità del bello, del bene e del vero, e la ragione stessa della genialità dispiegata davanti ai suoi occhi, non è altro che l’amore. Egli avrà compreso che, se vuole convincere il mondo e trarlo fuori dalla notte in cui è già così profondamente immerso, dovrà cominciare, o ricominciare, ad amare, sull’esempio di questi personaggi di Ravenna, i quali tutti vedono una Persona adorabile che noi non vediamo, e sembrano persino, quando ci guardano, scorgerla in ciascuno di noi»⁷⁹.

⁷⁸ Vedi Gv 1,14.

⁷⁹ A. Frossard, *Il Vangelo secondo Ravenna*, Castelbolognese, 2004, pp. 102-103.

APPENDICE I RIFERIMENTI ANTICHI

L'ULTIMA CENA

Il *Ciclo Cristologico* di Sant'Apollinare Nuovo è un vero compendio del Vangelo in immagini, Ma, da dove hanno tratto le idee per i loro soggetti gli artisti ravennati? Si possono fare diverse ipotesi.

Possono essersi ispirati a schemi e modelli di varia origine: a miniature, ad avori, nonché a cartoni e schizzi di decorazioni pittoriche. Comunque dovevano avere in mente scene che erano elementi acquisiti del repertorio iconografico paleocristiano sia in Oriente che in Occidente. Parecchie scene dipendono dall'iconografia più tipica dell'arte romana, altre figurazioni si legano strettamente all'iconografia più caratteristica dell'arte orientale: è questo il caso del *Codex Purpureus Rossanensis*, il più ampio e prezioso dei sette codici miniati orientali esistenti nel mondo.



Codex Purpureus Rossanensis, Siria (o Egitto), V-VI secolo
Miniatura su pergamena porpora 20,0 x 30,7 cm.
Museo Diocesano di Arte Sacra, Rossano (Cz).

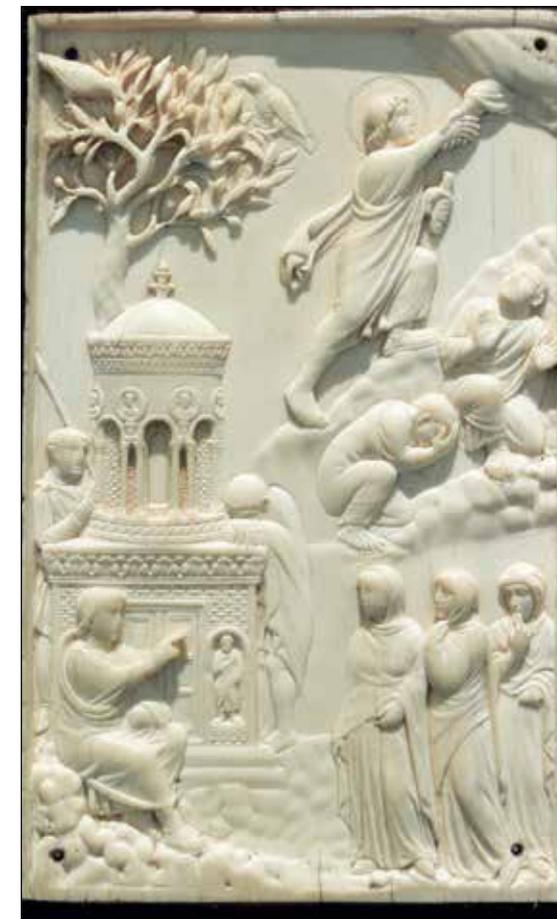
IL SANTO SEPOLCRO

Sulle tavolette d'avorio del V secolo spesso è raffigurata la Pasqua. Questa, realizzata verso il 400, probabilmente nell'Italia settentrionale, riunisce due scene.

In basso, a destra Maria Maddalena, Maria, Madre di Giacomo e Salome si avvicinano al sepolcro di Gesù a forma di tempietto circolare che rimanda all'edicola costruita sul sepolcro di Cristo agli inizi del IV secolo – incorporata poi nella basilica costantiniana del Santo Sepolcro. Davanti al sepolcro l'angelo annuncia la risurrezione. Due soldati si appoggiano al sepolcro (uno addormentato).

Nella parte superiore Gesù risorto sale al cielo e afferra la mano che il Padre gli tende da una nuvola. Ai suoi piedi due apostoli: uno contempla, sollevando le mani; l'altro, spaventato e stupito, si raggomitola su sé stesso con la testa fra le mani.

È il fondamento della fede: Gesù Cristo, morto e risorto, Figlio di Dio vivo per sempre alla destra del Padre.



*Risurrezione e ascensione
di Cristo*
Milano (o Roma),
V secolo
Avorio; 11,5x18,7
cm.
Museo Nazionale
Bavarese, Monaco di
Baviera.

RAVENNA È L'ACQUA PURA DELLA CONTEMPLAZIONE

L'arte è a Firenze, il sogno a Venezia, la gloria a Roma.

Nel suo incavo di terracotta, l'acqua pura della contemplazione è a Ravenna.

I mosaici di Ravenna trascinano il visitatore nei loro pascoli di freschezza imperitura, lo chiamano a partecipare alla felicità tranquilla degli amici di Dio: dove, bandito ogni timore, ogni lacrima asciugata, siamo d'improvviso liberati dal tempo e accolti in uno spazio strano nel quale la distanza è abolita a favore dell'infinito.

La pittura ha prodotto innumerevoli rappresentazioni del paradiso terrestre, di Adamo e di Eva, di Gesù Cristo. Non è Ravenna.

Si conoscono molte raffigurazioni, a dire il vero laboriose, del paradiso dei cieli. Quella celebre del Tintoretto, richiama un'assemblea parlamentare tranquillizzata. Il paradiso esangue e come intagliato in una pietra tombale inzuccherata, che El Greco propone nella Sepoltura del Conte di Orgaz.

Non è ancora Ravenna.

Così si può dire delle rappresentazioni dell'età dell'oro, con la loro scena idealizzata e i personaggi ben pasciuti e malinconici.

Ravenna è ben altro: una visione profetica di ciò che sarà il mondo quando Cristo avrà finito di salvarlo, un mondo riconciliato, trasfigurato dalla luce, che è il colore della carità divina.

Se il vostro destino eterno vi interessa, andate a Ravenna. Esso sta scritto sui suoi muri.

adatt. da A. Frossard, *Il Vangelo secondo Ravenna*, Calstelbolognese 2004

La mostra vuole offrire
alla contemplazione
una selezione di
mosaici ravennati
delle basiliche
di Sant'Apollinare Nuovo
e di San Vitale.

I quadri musivi,
risalenti ai secoli V e VI,
offrono splendide immagini di
eccezionale livello artistico
della cultura e dell'esperienza
cristiana ravennate.

Giunti a noi pressoché intatti
dopo più di 1500 anni,
questi mosaici sono,
come afferma André Frossard,
*un diluvio di pietre preziose
cadute dal cielo*
o come diceva Renoir:
una pittura per l'eternità.

con la collaborazione
di



con il sostegno di



Main Sponsor



con il patrocinio
e il contributo di



si ringrazia

