

THEODERICUS - CHRISTUS - SOL

NUOVE IPOTESI SUL MAUSOLEO

MARCELLO FAGIOLO

Università di Roma

IL MAUSOLEO COME HEROON, TROPAEUM, SANTO SEPOLCRO*

Il mausoleo che Teoderico si fece costruire, a quanto sembra, negli ultimi anni della sua vita, rientra perfettamente nella tradizione dell'*heroon* classico concepito come *tholos*, cui s'areno attenuti pure i grandi mausolei nobiliari e imperiali. E' chiara la sua collocazione all'interno del filone del Mausoleo di Alicarnasso, dell'Arsinoeion, del mausoleo di Adriano, e così via.¹

Il tipo dell' *heroon* è caratterizzato dall'impianto centrale e dalla divisione in due blocchi distinti: il basamento e il corpo vero e proprio a cui si aggiunge un terzo elemento, il fastigio. La parte basamentale presenta in genere volumetrie squadrate e massicce, con tendenza al cubo. Il corpo del mausoleo si distacca spesso volontariamente dalla parte sottostante sia per concezione volumetrica che per articolazione chiaroscurale di pieni e di vuoti, con impiego frequente di colonnati² e di decorazioni plastiche. Fra le due parti c'è lo stesso rapporto che intercorre tra una statua e la sua base, fra il tempio e lo stilobate. Il fastigio, la parte più emblematica e rappresentativa, esprime non di rado concezioni cosmologiche o più semplicemente riflette il carattere dell'abitazione del defunto, dal tetto merlato della reggia fino alla semplice tenda militare.³

* Il testo della presente comunicazione, elaborato nel 1965, viene qui riproposto senza sostanziali varianti. L'autore, scusandosi per la sommarietà dell'esposizione e per la mancanza di un aggiornamento bibliografico, si riserva di approfondire ulteriormente le nuove ipotesi qui delineate o semplicemente accennate.

¹ Sui rapporti più volte studiati, del Mausoleo di Teoderico con la tipologia dell'*heroon*, si vedano da ultimo le precisazioni di N. Borghero (1965).

² Forse la fonte più diretta per un loggiato esterno al primo piano era il mausoleo imperiale presso San Vittore a Milano, tramandato da una veduta cinquecentesca (cfr. C. Cecchelli, 1941).

³ Si veda la «Tomba di Absalom» a Gerusalemme, esempio palestinese del fenomeno della «pietrificazione», o traduzione in pietra di elementi desunti da tecniche diverse (legno, cuoio, ecc.) che appaiono pertanto incongrui e senza necessità funzionale. Il fenomeno ha un valore psicologico-religioso, come ha sostenuto il Ferri (1953, 1955), e anche valore rappresentativo. Come si passa dallo *xoanon* alla statua di pietra, così si può passare da una tecnica all'altra con la stessa volontà rappresentativa e in più, il valore simbolico di «pietrificazione» (nel nostro caso, si renderebbe eterno il tetto della dimora o la semplice tenda).



Fig. 1. Ravenna. Mausoleo di Teoderico, facciata occidentale
Sl. 1. Ravenna. Teoderikov mavzolej, zahodno pročelje

La particolare collocazione del mausoleo, isolato fuori della città e in prossimità del mare, ci fa sospettare che la tomba-monumentum («Se autem vivo fecit sibi monumentum ex lapide quadrato mirae magnitudinis opus» scrive l'anonimo Valesiano) dovesse costituire anche una sorta di *tropaeum*, un segnale ben visibile dalla terra e dal mare, emergente dalla necropoli dei Goti.⁴

⁴ Per citare due esempi, ricordiamo il trofeo di La Turbie (che ha esattamente lo schema di un *heroon*) e il trofeo di Traiano ad Adamklissi.

L'addossamento posteriore di una torre farebbe su un lato del decagono attestare chiaramente che il Mausoleo era ben visibile dal mare.

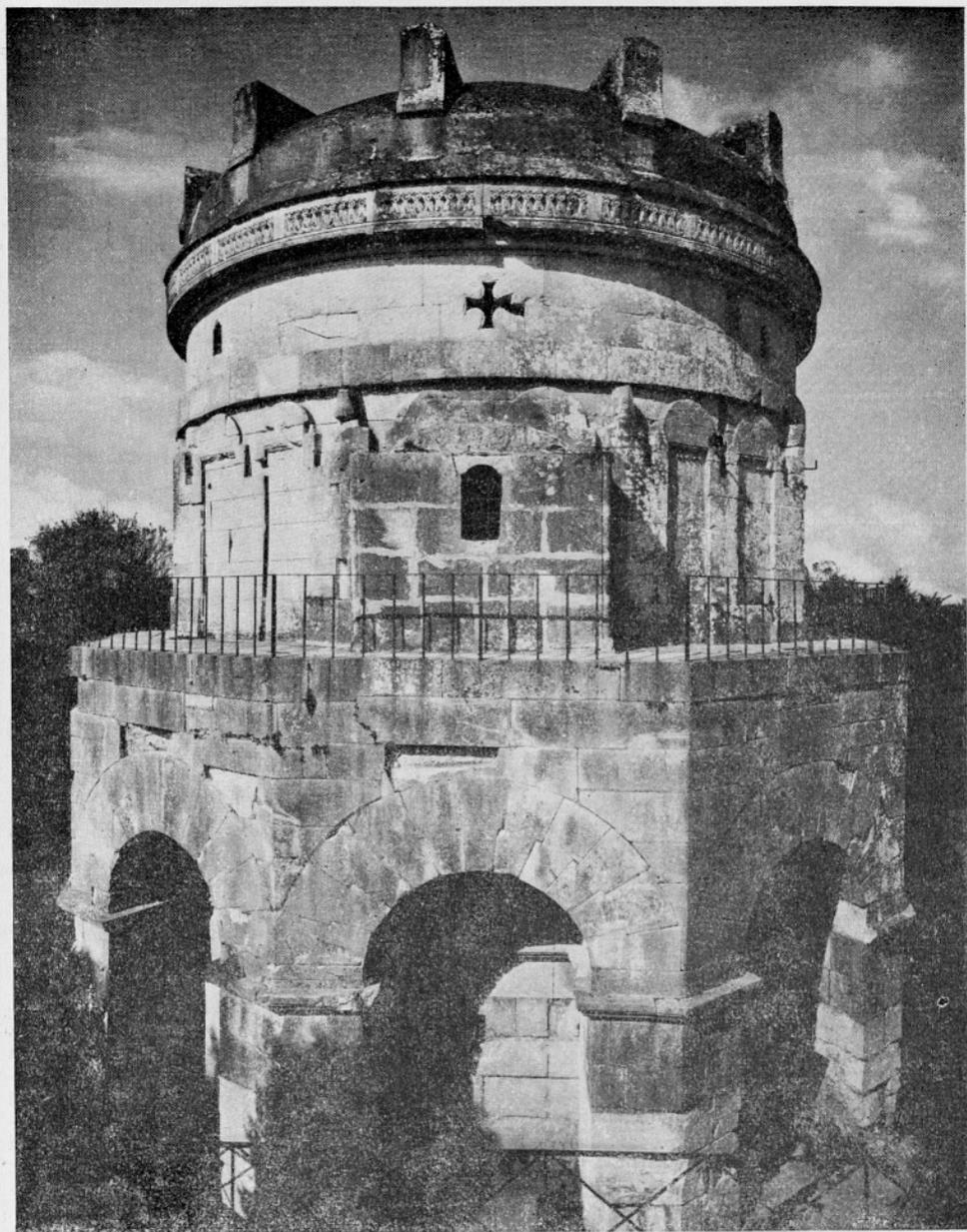


Fig. 2. Ravenna. Mausoleo di Teoderico, facciata orientale

Sl. 2. Ravenna. Teoderikov mavzolej, vzhodno pročelje

Il monumento non doveva limitarsi ad esaltare l'idea della romanità ma doveva essere anche un *signum* di cristianità, come testimoniano ad esempio le numerose croci disseminate dappertutto nella parte superiore.⁵ Insomma, l'ideatore del Mausoleo (proponiamo fin da ora l'ipotesi che il programma sia ispirato da Cassiodoro, l'onnipresente segretario di Teoderico oltre al modello classico dell'*heroon* doveva avere un modello cristiano, certamente costituito dal prototipo per eccellenza, il Santo Sepolcro di Gerusalemme, nella duplice accezione di tomba di Cristo e di chiesa (L'Anastasis).⁶ In par-

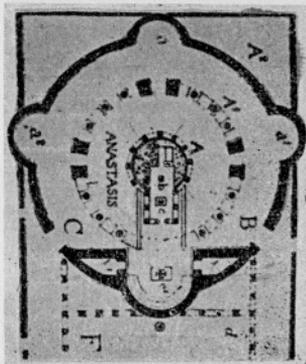
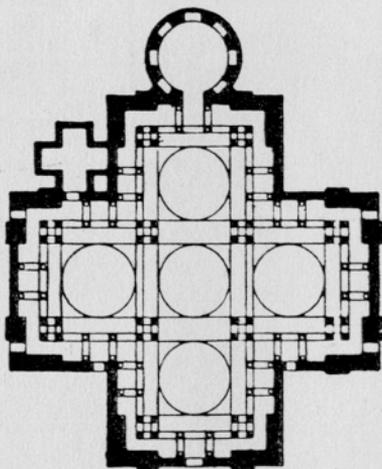


Fig. 3. Gerusalemme. Santo Sepolcro (restituzione della planimetria costantiniana)

Sl. 3. Jeruzalem, Božji grob (rekonstrukcija konstantinijanskega tlorisa)

Fig. 4. Costantinopoli. Basilica dei SS. Apostoli (restituzione del Sotiriou). Oltre il presbiterio è il mausoleo circolare di Costantino

Sl. 4. Carigrad. Bazilika apostolov (rekonstrukcija: Sotiriou). Za prezbiterijem je okrogli Konstantinov mavzolej



Alla scelta del luogo contribuì anche il rispetto per la legge delle XII tavole, ripristinata proprio da Teoderico, che proibiva la sepoltura in città. C'erano anche esigenze pratiche, connesse al trasporto delle pietre via-mare. Ricordiamo che il monumento è tutto di calcare ippurítico, proveniente dalle scogliere d'Istria, o — come sembra più probabile — dalla Dalmazia.

Gli scavi del 1844 e dello Heydenreich hanno portato al rinvenimento, nella necropoli, di tombe gotiche senza tracce di sepolture anteriori.

⁵ Secondo le più attendibili ricostruzioni, anche sulla sommità del monolite doveva venir collocata una croce o chris-

mon. Non ci sembra però possibile escludere l'eventualità che vi fosse invece, secondo la tradizione degli *heroa*, una statua del sovrano, poi rovesciata insieme al sarcofago. Per una simbiosi di Roma e Cristianesimo, si possono ricordare le iscrizioni su un medaglione di Teoderico proveniente da Senigallia: »Rex Theodericus pius princeps« e »Victor gentium«.

⁶ Per le vicende costruttive e la ricostruzione dell'impianto del Santo Sepolcro, si veda da ultimo P. Testini, L'Anastasis alla luce delle recenti indagini, in *Oriens Antiquus* (1964) pp. 263—92.



Fig. 5. Marie al sepolcro e Resurrezione di Cristo (München, Bayerisches National Museum)

Sl. 5. Marije ob grobu in Kristusovo vstajenje (München, Bayerisches Nationalmuseum)

ticolare, per la fortuna dell'Anastasis a Ravenna, basterà ricordare che tutte e due le cattedrali erano dedicate alla Resurrezione (Hagia Anastasis).

Il Santo Sepolcro più che un modello architettonico era un prototipo simbolico che in effetti fu capostipite di una serie di copie quanto mai varie e complesse in tutto l'arco della cultura occidentale e non soltanto nel tardo antico. Vedremo che nel medioevo, come ha scritto il Krautheimer, l'architetto di una di queste copie non intendeva imitare il prototipo ma riprodurlo »tipice« e »figuraliter«, come ricordo del luogo venerato e simultaneamente come simbolo della salvezza promessa.⁷ Del resto, tutto il filone culturale neoplatonico (da Plotino a Proclo allo Pseudo-Dionigi) interpretava il simbolo come emanazione o reincarnazione della realtà trascendente simboleggiata, con la prerogativa di poteri mistici e soterici.

Il Mausoleo comunque non doveva essere tanto una copia dell'Anastasis, quanto della tomba vera e propria di Cristo; né doveva essere necessariamente una copia perfetta, potendo benissimo essere mediata dalla iconografia pittorica e scultorea o da altre »riproduzioni« del Santo Sepolcro. L'iconografia, si badi bene, raffigurava la tomba di Cristo come un tempietto (si veda il mosaico di S. Apollinare Nuovo con le *Marie al sepolcro*), ma più frequentemente come un *heroon* in miniatura (si veda l'avorio del Bayerischen National Museum di München con *Le marie al sepolcro e la Resurrezione*). Non è escluso peraltro che il Mausoleo almeno idealmente possa fondere i due temi della tomba e della chiesa, come la più tarda rotonda del S. Sepolcro nel Duomo di Aquileia.⁸

Il Santo Sepolcro, sistemato sotto Costantino, sembra avere proprio in quel tempo una notevole influenza sui mausolei imperiali. Non a caso insistiamo su Costantino, che poteva essere benissimo a nostro avviso un modello per la politica teodericiana. Teoderico, infatti, può essere considerato un vero e proprio Costantino gotico. Come Costantino, vive a lungo nei Balcani; è alla corte dell'impero d'oriente (prima è ostaggio per ben dieci anni a Bisanzio, dove riceve anche una buona educazione; poi arriva a farsi adottare come figlio da Zenone); ha alternative di lotte e di tregue con l'impero; conquista dal nord l'Italia; interferisce nella politica ecclesiastica; si crea una nuova Roma in un regime di pace e tolleranza religiosa, considerandosi praticamente capo del »Romanum Imperium«, *rex se non imperator*. Una iscrizione lo saluta »Victor ac triumphator semper Augustus«; sotto di lui, come al tempo imperiale, »plurimae renovantur urbes, munitissima castella conduntur, consurgunt admiranda palatia, magnisque eius operibus antiqua miracula superantur.«⁹ La corte di Ravenna è una copia della bizantina, come

⁷ R. Krautheimer, Introduction to an Iconography of medioeval Architecture, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1942).

⁸ La rotonda di Aquileia, ricordata per la prima volta nel 1077, ha una copertura conica sorretta da tredici colonnine (alludenti forse a Cristo e agli apostoli). Da notare soprattutto l'arcosolio contenente un loculo-cenotafio nel cui coperchio si trovano tre fori circolari, coincidenti con una antica descrizione

del Santo Sepolcro di Gerusalemme (che aveva appunto nella lastra di marmo del loculo tre incavature). L'arcosolio è in qualche modo da accostare alla »scarsella« del Mausoleo di Teoderico. Per la rotonda si vedano: P. L. Zovatto, *Il Santo Sepolcro di Aquileia e la struttura del Santo Sepolcro di Gerusalemme*, in *Paladio* (1956), pp. 31—40; G. Brusin, *Aquileia e Grado* (Padova 1964) pp. 66—70.

⁹ Cassiodoro, *Chronica*, in *Mon. Germ. Hist.*, XI, p. 160.

Teoderico stesso fa scrivere all'imperatore Anastasio: »Regnum nostrum imitatio vestra est«. ¹⁰

Ma ritornando alla diffusione del tipo del Santo Sepolcro, citiamo due esempi illustri: il mausoleo di Santa Costanza a Roma e il mausoleo di Costantino annesso all' Apostoleion di Costantinopoli, forse a imitazione del Santo Sepolcro (cioè oltre l'abside, oltre il punto più sacro della chiesa e non in posizione laterale come era consuetudine). ¹¹ Intorno alla sua tomba Costantino fa disporre dodici cenotafi coi nomi degli apostoli, e la stessa disposizione del mausoleo nei confronti della chiesa (l'Apostoleion) testimonia il predominio dell'imperatore, un nuovo Cristo, sugli apostoli. Per una singolare coincidenza, la lista dei dodici nomi del mausoleo di Teoderico è pressoché identica a quella dell' Apostoleion; ¹² e il circolo si chiude se pensiamo che pure nell'Anastasis intorno alla tomba di Cristo erano dodici crateri d'argento coi nomi degli apostoli.

C'è poi un elemento che avvicina la sepoltura di Costantino e della sua famiglia (Costanza, Elena) e quella di Teoderico: la scelta di un sarcofago porfiro, del tutto eccezionale a Ravenna dove era di consuetudine il marmo. ¹³ Supponiamo anzi che l'impiego del porfido sia stato imposto come clausola vincolante, trascurando il fatto che le botteghe artistiche non producevano più niente di simile: si dovette perciò ricorrere a una vasca balneare romana, apparentemente poco adatta a un re cristiano, anche se sant'Ambrogio consigliava un simile »porphyreticum labrum pulcherrimum« per la sepoltura di Valentiniano II.

Sembra dunque possibile istituire un confronto a tre: Cristo, Costantino, Teoderico. A parte alcuni determinanti atteggiamenti esteriori (Teoderico aveva sempre intorno a sé dodici compagni, secondo l'esempio degli imperatori bizantini a partire da Costantino), Teoderico appare alla stregua di Costantino un nuovo »Christus rex«, con lo stesso ruolo messianico. Se Costantino era *Defensor Christianitatis*, Teoderico vuole essere *Defensor Gothorum* cercando per tutta la vita di costituire una »internazionale« dei popoli barbarici (arrivò ad essere in pratica il capo di una grande confederazione, attraverso una fitta rete di alleanze e di parentele con Visigoti, Burgundi, Vandali, Turingi, Franchi, Eruli), ¹⁴ oltre a porsi come arbitro in fatto di religione (come Costantino, Teoderico, poté convocare concilii, arrogandosi per di più la facoltà di accusare e giudicare un papa, Simmaco, e di contribuire alla elezione di

¹⁰ Cassiodoro, *Variae*. La lettera è del 508 ca.

¹¹ Il Mausoleo fu poi alterato dal figlio Costanzo e trasformato in tomba dinastica con l'eliminazione dei cenotafi degli apostoli.

Per ricordare esempi analoghi, lontani nel tempo, citiamo le cappelle reali inglesi del »gotico perpendicolare«, il complesso delle cappelle di Saint-Denis, la Cappella dei Principi presso San Lorenzo a Firenze, e la cappella dei Borbone a Parigi.

¹² Vedi A. M. Schneider (1941).

¹³ Molti storici antichi dubitarono della pertinenza della vasca (il Rasponi, 1766, si basa sul fatto che l'urna non ha né iscrizioni né fori sull'orlo per assicurare il coperchio). Per notizie più ampie rimandiamo a G. Gerola (1914).

¹⁴ Negli ultimi anni del regno molte alleanze si infransero, ma il dominio di Teoderico si allargò con la conquista della Provenza (509) e con la reggenza della Spagna.

Felice IV.)¹⁵ Se la leggenda cristiana fece di Teoderico un terribile anticristo, la leggenda nibelungica lo idealizzò viceversa in una sorta di Messia ariano-gotico, eroe e giudice supremo.

Dobbiamo ora accennare a una affinità del Mausoleo con i battisteri ravennati, in particolare quello degli Ortodossi. Molto sono le analogie tra i due monumenti. La composizione per forme geometriche pure: l'ottagono, il circolo, la croce (accennata nel battistero dalle quattro absidi). Una *crux gemmata* circondata dai dodici apostoli trionfa al centro delle due cupole.¹⁶ Come nel Mausoleo, anche nel battistero è presente una loggia, sia pure finta (ed ha 24 colonnine, proprio come nella più attendibile ricostruzione della loggia esterna del Mausoleo), con un ritmo alterno di curve maggiori e minori, di timpani curvi e triangolari. Le conchiglie, uno dei leit-motiven del battistero, seno anche l'unica decorazione della cella inferiore teodoriana. Il ringrossamento circolare al centro della cupola monolitica corrisponde al disco di pomice nera, rilevato all'esterno, che conclude la struttura muraria del battistero.

Ci si può chiedere quale legame possa esistere tra un mausoleo e un battistero. La risposta si ottiene solamente rovesciando i termini del problema, e cercando il legame tra battisteri e mausolei. Non a caso i battisteri cristiani derivano in pianta da una forma frequente di mausoleo (Spalato, Magonza, San Vittore a Milano), bensì a causa della doppia vicenda di morte e resurrezione connessa alla funzione stessa del battistero. Col battesimo muore l'uomo vecchio e risorge in Cristo l'uomo nuovo. Scrive san Paolo: »Fummo sepolti con lui, mediante il battesimo, affinché, come il Cristo è risorto da morte...«¹⁷ Vedremo poi battisteri, soprattutto quello di Pisa, ricalcare fedelmente lo schema del Santo Sepolcro.

A sua volta il Santo Sepolcro, mausoleo princeps, è connesso con la Resurrezione (la basilica dell'Anastasis); connessione confermata ad esempio, a livello di immagine, nel già ricordato avorio di München col *Sepolcro e la Resurrezione di Cristo*, che sembra derivare iconograficamente da scene di assunzione in cielo dell'imperatore (ricordiamo ad esempio una moneta con Costantino assunto in cielo dalla mano di Dio).

LE FASI COSTRUTTIVE E LA RESTITUZIONE DEL PROGETTO ORIGINARIO

I dubbi e i problemi sul Mausoleo cominciano addirittura a proposito dell'epoca di costruzione (anticipata fino al periodo tardo-romano) e della nazionalità del suo architetto (romano, goto, siriano, dalmata).

¹⁵ Vedi G. B. Piccoli, Osservazioni su alcuni punti della politica religiosa di Teodorico, in *I Goti in Occidente* (Spoleto 1956) pp. 173—226.

¹⁶ Da notare la rarità iconografica della croce gemmata nelle mani del Battista. Questa parte del mosaico appartiene quasi per intero a un restauro del

Kibel, ma la presenza della croce è sicura.

¹⁷ Si veda a questo proposito il fondamentale studio, citato, del Krautheimer, e da ultimo M. Mirabella Roberti, *La cattedrale antica di Milano e il suo battistero*, in *Arte Lombarda* I, (1963) p. 94.

La tesi della romanità del Mausoleo fu formulata nel '700 dal gesuita A. Rubbi (1766) e ripresa più ampiamente da R. Rasponi (1766), il quale esclude addirittura che Teoderico fosse mai stato qui sepolto. Le argomentazioni, piuttosto ingenue e viziate, riflettevano una reale esigenza critica. Più recentemente il Cecchelli (1956) è tornato a prospettare l'ipotesi che gli architetti di Teoderico avessero rimaneggiato un monumento preesistente, abolendo fra l'altro il loggiato e aggiungendo la »scarsella«. Nella »rielaborazione tumultuaria della parte superiore« sarebbero intervenute maestranze barbariche? Fra l'altro, si potrebbe dire che questa nuova prospettiva non contrasterebbe affatto con l'idea teodericiana di »innestare« il ramo gotico sul ceppo romano.

Si aggiunge l'eccezionalità dell'uso della pietra a Ravenna, nelle cui fabbriche domina il laterizio. Ma non possiamo escludere che almeno il »Palatium« di Teoderico (di cui resta ricordo nel mosaico di Sant'Apollinare Nuovo)¹⁸ fosse costruito in pietra, a imitazione forse del palazzo di Diocleziano a Spalato.

Anche la perfezione assoluta dell'apparecchio lapideo non è affatto inammissibile per il VI secolo, e poi non vediamo alcun salto di tecnica tra la parte inferiore e la superiore che certo appartiene al periodo teodericiano (si vedano gli incastri di pietre nella »scarsella«, da taluni ritenuta addirittura posteriore a Teoderico; si veda l'accurato intaglio delle finestre). Le incertezze e le debolezze dell'ultima parte si possono se mai spiegare con periodo di confusione e pentimenti costruttivi, e forse anche con un cambiamento di maestranze. Per concludere, non abbiamo in questa fase dati oggettivi pro o contro la romanità del Mausoleo in una sua presunta prima fase costruttiva.

L'architetto era certamente a conoscenza dell'architettura balcanica e siriana come dimostrano molti particolari della costruzione.

La bi- e tri-segmentatura dei conci, che raggiunge una complessità unica, è presente in Siria e Dalmazia e anche in altri episodi occidentali (anfiteatro di Sabratha, arco di Augusto a Orange, ponti romani in Spagna sui fiumi Salado e Pedroches, ecc.).

L'intaglio della porta superiore più che dalmata ci sembra siriano (si veda soprattutto il portale del battistero di Babiska).

L'impianto a due celle sovrapposte ha precedenti oltre che a Roma in Siria (si veda il mausoleo cristiano di Hass, con cella inferiore a croce).¹⁹

Il cosiddetto »profilo siriano« del cornicione superiore si spiega forse meglio con la »pietrificazione« di un elemento desunto dalla tecnica lignea.²⁰ D'altra parte la tecnica della grande pietra era comune, oltre che in Siria, nell'Italia settentrionale, nella Francia Meridionale (ricordiamo la conquista

¹⁸ Si veda lo schema ricostruttivo di E. Dyggve, *Ravennatum Palatium Sacrum*: la basilica ipetrata per cerimonie, in *Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Arch.-Kunsthist. Meddelelser* (1941).

¹⁹ Cfr. De Vogüé, *Syrie centrale*, vol. II, p. 21.

Per l'organismo a due celle sovrapposte, il Mausoleo si inserisce comunque nella tradizione funeraria romana. Il De Angelis D'Ossat (1962) trova i punti di

riferimento più vicini nel mausoleo di Spalato e nella tomba di Ummidia Quadratilla a Casinum. L'abolizione della cella inferiore (che di regola non è la funeraria) era se mai connessa al desiderio di collegare il mausoleo a una chiesa, come nel caso di Costantino, Elena, Costanza.

²⁰ Vedi A. Haupt (1913) e S. Ferri (1953).

della Provenza da parte di Teoderico), in Istria e in Dalmazia. Per quanto riguarda l'influenza dei modi della carpenteria, si può vedere il caratteristico incastro delle tre parti che compongono il portale superiore.

Balcanico ci sembra infine un motivo discusso, quello delle finestrelle nel fascione superiore con un archetto fra due piccoli tratti rettilinei. Il motivo, che è stato definito »barbarico« o datato addirittura ad età molto posteriore, ci sembra da ricondurre invece a incorniciature dell'ambiente balcanico, come si può vedere in una grande stele romana di Poetovio.²¹

Gli influssi siriaci si possono comunque spiegare benissimo anche e soprattutto in un architetto dalmata, dato che in tale regione si fondevano correnti classiche e correnti orientali. Il palazzo di Spalato (e in particolare la »Porta Aurea« e il Mausoleo di Diocleziano) costituiti senza dubbio un modello per la progettazione generale e per la tecnica costruttiva.²² Non bisogna dimenticare, a parte la facilità degli scambi via-mare con la Dalmazia (e anche con l'Istria, che faceva parte del dominio ostrogoto), il lungo soggiorno di Teoderico nei paesi balcanici (472—88) e la estenuante guerra contro l'impero per la conquista di Sirmium (504—10).

La parte basamentale è costruita con tecniche e forme profondamente classiche, giustificando i seri dubbi sulla pertinenza al periodo gotico. L'assoluta mancanza di iscrizioni, simboli, decorazioni (a eccezione delle quattro conchiglie) contribuisce a rendere insolubile il problema. Solo più avanti, dopo una verifica della unitarietà e concordanza di tutte le parti (a prescindere da eventuali diverse fasi progettuali) e della rispondenza a un piano simbolico e concettuale di ispirazione cristiana, solo più avanti il basamento ci apparirà perfettamente inquadrato in tutto il contesto.

Sia le arcate cieche che la cripta a croce hanno precedenti romani, ma non contrastano evidentemente con l'ambiente ravennate cristiano. Ricordiamo un mausoleo rilevato dal Bramantino (disegno a Milano, Biblioteca Ambrosiana) che ha una simile pianta stellare determinata dalla serie di nicchie sul perimetro esterno; ma le affinità si precisano meglio in un altro mausoleo, presso Capua, che presentava arcate cieche in entrambi gli ordini.²³ Comunque il motivo delle arcate cieche, sia pure inteso in chiave pittorica e non plastica, è frequente anche a Ravenna (ad esempio nel Mausoleo di Galla Placidia e nella cattedrale degli Ariani). Se è vero poi che la cripta crociata è un motivo classico di origine etrusca e frequente nei mausolei romani,²⁴ è anche vero che nel mausoleo di Galla Placidia e nella Cappella Arcivescovile ha sicuramente un significato cristiano.

Il piano superiore presenta evidenti tracce di incompiutezza nelle incassature che si susseguono al disopra delle porte cieche.²⁵ Dal '500 almeno ci sono

²¹ Cfr. S. Ferri, *Arte romana sul Danubio* (1933) figg. 182—83.

²² Condividiamo, a questo proposito, le argomentazioni di G. De Angelis D'Ossat (1962).

²³ Del mausoleo rimangono notevoli ruderi e un disegno di Giuliano da Sangallo (Roma, Biblioteca Vaticana). Il mausoleo aveva 18 lati nel primo ordine e 14 nel secondo.

²⁴ Cfr. G. De Angelis D'Ossat (1962, p. 115).

²⁵ Solamente il Durm (1906) ritiene posteriori le incassature, supponendo tutto liscio in origine il decagono superiore.

Sono ancora presenti in situ alcune mensole, il cui profilo però è di tipo apparentemente più tardo, e anche la calce è diversa dal resto del Mausoleo. Vedi G. Guberti (1952).

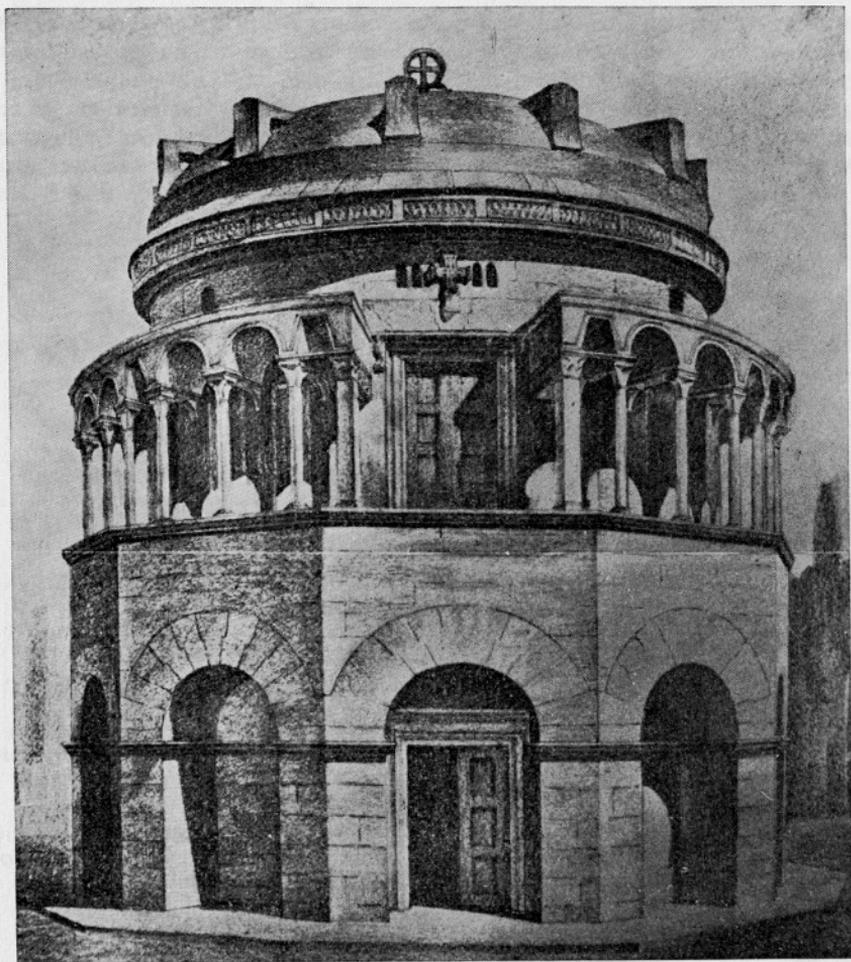


Fig. 6. Ravenna, restituzione del loggiato esterno, secondo il De Angelis D'Ossat

Sl. 6. Ravena, rekonstrukcija zunanjega obokanega hodnika na mavzoleju (po: De Angelis D'Ossat)

stati tentativi grafici di ricostruzione del progetto originario, a partire dal disegno di Giuliano da Sangallo (nel *Libro romano degli schizzi*) che presenta una archeggiatura pensile sorretta da piccole mensole; a partire dal '700, poi, si sono avvicinati gli studi per la restituzione di un loggiato, con numerose varianti.²⁶

²⁶ Per il disegno di Giuliano da Sangallo cfr. C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo* (Leipzig 1910) p. 54.

Per una esauriente rassegna degli

studi ricostruttivi rimandiamo a G. Bovini (1959). Si può aggiungere la ricostruzione non nota agli studiosi, del Seroux D'Agincourt (1923).

Solo tre di queste ricostruzioni però (Haupt, Schulz, De Angelis D'Ossat) tengono conto esattamente della forma delle incassature: arcuate sopra le porte, e trapezoidali in corrispondenza degli spigoli. Lo Haupt (1907—8) delinea una archeggiatura pensile, sorretta da mensole, con un elaborato tracciato di archi, trapezi, colonnine.²⁷ Lo Schulz (1907—8) propone una serie di doppie arcate-edicole per contenere eventuali statue, e adatta ai trapezi alti acroterii ai lati



Fig. 7. Buddha e storie della sua vita (rilievo del Gandhara). Da notare la successione di archi e aperture trapezoidali

Sl. 7. Buda in zgodbe iz njegovega življenja (relief iz Gandhare). Pozornost vzbujajo zaporedje lokov in trapezoidalne odprtine

delle edicole.²⁸ La ricostruzione del De Angelis D'Ossat (1961) è finora la più coerente e argomentata, con la loggetta circolare ad archi e trapezi che avrebbe anche la funzione di mediare il passaggio dal decagono di base al cilindro della parte terminale. La loggia è ricostruita per mezzo di tutti gli elementi a disposizione (tra cui i fori per i tiranti degli archi), e si interpretano correttamente i due complicati incassi simmetrici ai lati del portale, e la modanatura a

²⁷ A sostegno della sua tesi lo Haupt citava, a torto, gli pseudo-archi trapezoidali del Battistero degli Ortodossi e del dittico con *Il poeta e la sua Musa* a Monza (che sono in realtà tentativi di resa prospettica), ignorando il più valido precedente del dittico di *Stilicone e Serena* che ha proprio colonnine ai lati delle aperture a trapezio. La ricostruzio-

ne dell'Haupt, abbandonata nel volume del 1913, si basava essenzialmente sul confronto con frammenti decorativi del VI secolo.

²⁸ Per le coppie isolate di archi lo Schulz cita la Porta d'Oro di Gerusalemme; mentre ricollega le statue entro edicole a un tipo di sarcofagi ravennati.

colonnine negli spigoli della »scarsella« (le colonnine, di diametro peraltro troppo esiguo, vengono fatte rientrare nel giro della loggia).

Tutte le ricostruzioni poggiano sulla convinzione, a nostro avviso arbitraria o almeno non dimostrabile, che il loggiato fosse stato realizzato o che, comunque, rientrasse in un progetto unitario, dal decagono di base alla copertura monolitica. A sostegno di questa idea gli storici del '700 ricordano la presenza di frammenti di colonne e di tracce di fori destinati ai perni nel pavi-

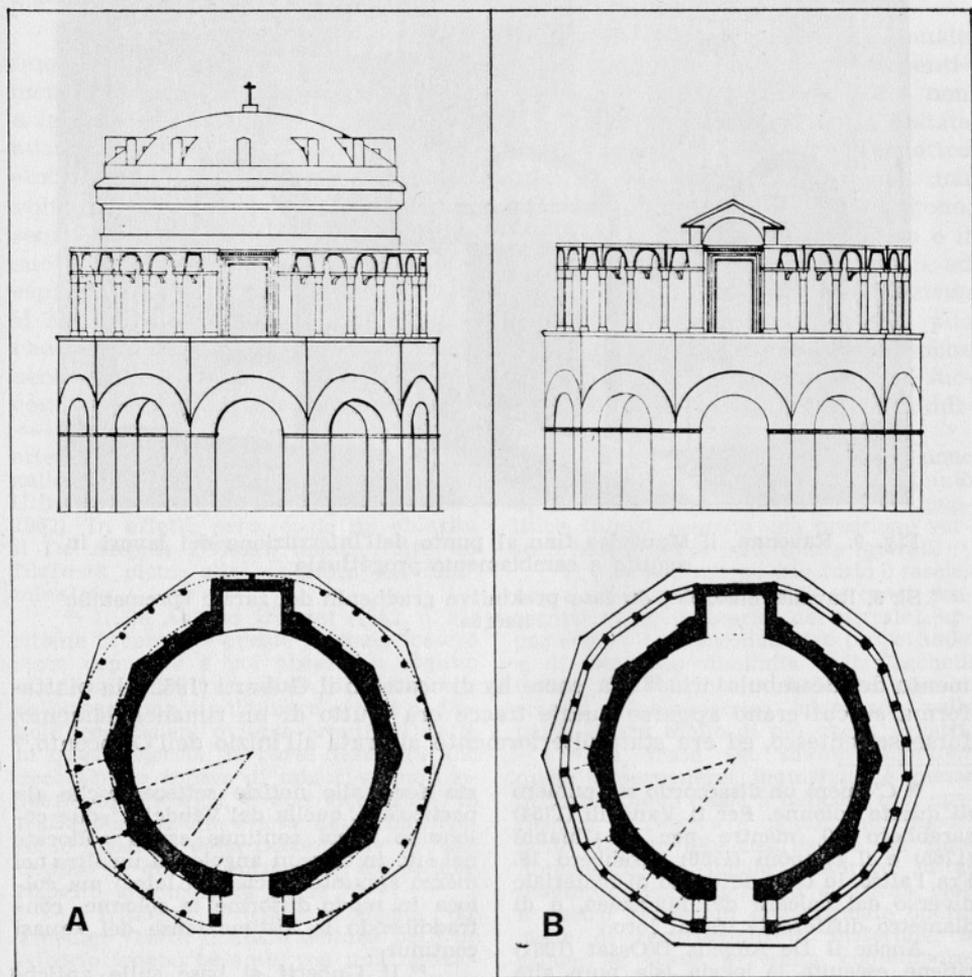


Fig. 8. Ravenna, restituzione del De Angelis D'Ossat (A) e varianti da noi apportate (B) con l'ipotesi di un loggiato a venti lati, risalente a una prima fase progettuale

Sl. 8. Ravenna. Rekonstrukcija mavzoleja: De Angelis D'Ossat (A) in naše variante (B) z domnevo o odprtem obokanem hodniku z dvajsetimi stranicami po enem od prvotnih načrtov

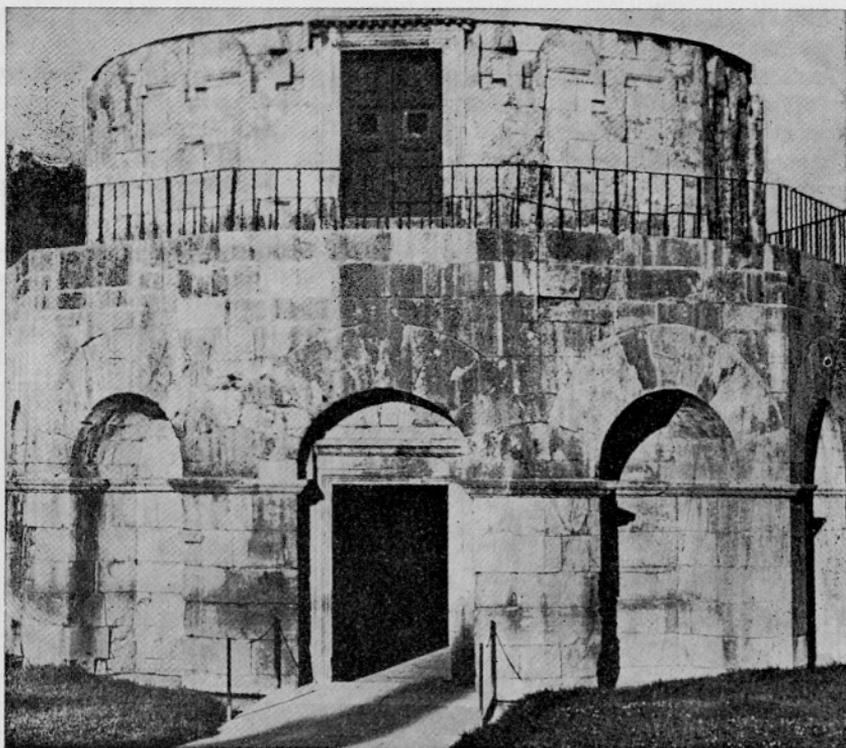


Fig. 9. Ravenna, il Mausoleo fino al punto dell'interruzione dei lavori in seguito a cambiamento progettuale

Sl. 9. Ravenna, mavzolej do časa prekinitve gradbenih del zaradi spremembe načrta

mento del deambulatorio.²⁹ Ma, come ha dimostrato il Guberti (1952), la piattaforma su cui erano apparse queste tracce era frutto di un rimaneggiamento, forse seicentesco, ed era stata ulteriormente alterata all'inizio dell'Ottocento.³⁰

²⁹ C'è però un disaccordo sul numero di queste colonne. Per il Vandelli (1754) sarebbero 30, mentre per il Ginanni (1765) e il Rasponi (1766) sarebbero 19. Fra l'altro, le colonne erano di materiale diverso dal calcare del Mausoleo, e di diametro differente tra di loro.

Anche il De Angelis D'Ossat (1961) ritiene eseguita la loggia (sia pure alla fine dei lavori relativi alla posa del monolite) in base alla precisione degli incassi — alcuni eseguiti fuori opera e altri in situ — e anche a causa del lungo lasso di tempo a disposizione di Teoderico e dei suoi successori goti per il completamento del Mausoleo. L'autore pre-

sta fede alle notizie settecentesche (in particolare, quella del Vandelli: »due colonnine quasi continue erano collocate nel sito in ciascun angolo, ed un'altra nel mezzo appunto di ciascun lato«) ma colloca in modo difforme le colonne, contraddicendo la testimonianza del »quasi continue«.

³⁰ Il Guberti si base sulle antiche raffigurazioni del Mausoleo che ignorano lo strato superiore della piattaforma con la caratteristica modanatura aggettante che appare nelle illustrazioni settecentesche. Inoltre, se fori e frammenti di colonne fossero stati effettivamente visibili, non sarebbero certo sfuggiti agli

A prescindere naturalmente dalle parti che possono essere state asportate (suppellettile interna, eventuali sculture ed elementi architettonici esterni), il Mausoleo è sicuramente incompiuto come attestano la soluzione di ripiegò della decorazione della cupola circolare (in cui la croce di stucco è un surrogato, fra l'altro parziale, di una grande composizione quasi certamente musiva) e il non-finito delle due mensole con le conchiglie appena abbozzate ai lati dell'ingresso della cripta crociata.³¹ Si potrebbe pertanto supporre che al momento della posa del fascione già si fosse rinunciato alla loggia, in vista di un nuovo completamento della parte superiore.

Non è da escludere che il piano iniziale prevedesse un edificio decagonale fino alla copertura; ³² poi, nel corso dei lavori, sarebbe sopravvenuto un pentimento dovuto certamente a ragioni di carattere estetico o concettuale e non a fattori pratici come il reperimento del monolite. Quest'ultima teoria è stata avanzata sulla base della testimonianza dell' anonimo Valesiano: Teoderico »inquisivit« il grande masso (il che presuppone una lunga ricerca); ma, una volta trovato il monolite, lo si sarebbe benissimo potuto tagliare a decagono, senza dover mutare tutta la forma del Mausoleo. E, poi, perchè Teoderico e il suo architetto lo avrebbero fatto cercare se non per tagliarlo in quel modo, ad espressione di una nuova idea? In altri termini, fino al punto dell' interruzione il Mausoleo è perfettamente ortodosso rispetto ai canoni classici e non può che postulare una copertura in muratura; l'impiego del monolite (che, anche secondo la testimonianza dell'anonimo Valesiano, sembrerebbe escogitato successivamente alla costruzione del Mausoleo ³³) comporta una violenta contraddi-

attentissimi rilievi di Antonio da Sangallo il Giovane e della sua cerchia agli Uffizi (pubblicati dal De Angelis D'Ossat, 1962). In effetti, però, come ha chiarito il De Angelis D'Ossat, manca tutto un filare di pietre alla copertura del camminatoio.

³¹ Il De Angelis D'Ossat (1962, p. 95) ritiene invece che queste mensole fossero state compiute e poi abrase in seguito alla »damnatio memoriae« di Teoderico, nell'intenzione di eliminare ornati o simboli teodericiani o forse ariani. »Difatti, in questi blocchi, la parte destinata alla decorazione appare di minor volume rispetto agli integri, e non viceversa«. Si tratta però di una svista, dato che invece lo spessore della decorazione è quasi doppio (e quindi ancora da scalpellare) rispetto alle mensole finite.

³² L'ipotesi è stata avanzata dal Fiechter (1937), il quale delinea però un edificio troppo pesante, con una massiccia loggia a bifore che non tiene conto degli incassi negli spigoli del decagono. In favore d'un loggiato di questo tipo c'è il fatto che esso avrebbe costituito una massa a contrafforte dell'eventuale cupola in muratura. Se, come è probabile, dalla prima idea si passò all'attuale mo-

nalite, si giustificherebbe l'eliminazione del loggiato, divenuto inutile dal punto di vista strutturale. La copertura monolitica, infatti, esercita una pressione verso il basso, senza forti spinte laterali.

Il Fiechter ritiene che tutto il fascione, a eccezione del tratto a conci segmentati (arco di scarico del portale), appartenga a una seconda fase progettuale, e di idea non dissimile è il Cecchelli (1956). Notiamo che il suddetto arco di scarico è asimmetrico, sporgendo nella parte destra molto di più che a sinistra.

³³ La frase »et saxum ingentem quem superponeret inquisivit« è messa in forte rilievo quasi a indicare una operazione successiva e ugualmente importante rispetto alla costruzione del »monumentum ex lapide quadrato mirae magnitudinis opus«. Non si tratta cioè, a nostro avviso, di una normale operazione di reperimento di materiale, la quale, se fosse avvenuta contemporaneamente all'inizio della costruzione, sarebbe stata descritta sintatticamente con una proposizione dipendente (del tipo: »cum saxo ingente superposito«) e non con una proposizione principale collegata dalla congiunzione »et«.

zione alla tecnica romana, e la contraddizione strutturale porta con sé una contraddizione formale o almeno una evoluzione dal prisma decagonale al corpo cilindrico terminale.³⁴ Inoltre la zona cilindrica non è soltanto elemento medio tra le due forme ma anche fra due idee diverse che però, come vedremo più tardi, sono sostanzialmente affini.

A parte la funzione di collegamento col monolite circolare (e potenzialmente dodecagonale, a causa delle dodici mensole) il cilindro rispecchia anche più immediatamente e ribalta verso l'esterno l'invaseo cilindrico della cella superiore, contrariamente all'uso ravennate (forse di origine siriana) di mascherare l'interno con un andamento poligonale all'esterno (si vedano le absidi delle chiese).³⁵ D'altra parte, non mancano a Ravenna episodi di pentimenti progettuali avvenuti durante il corso dei lavori, come testimoniano ad esempio le finestre chiuse e riempite di muratura sul fianco del mausoleo di Galla Placidia, e lo sfasamento dell'abside di San Giovanni Evangelista in cui si nota un analogo passaggio da una forma poligonale a un'altra maggiormente tendente al circolo.³⁶

Si allontana pertanto la possibilità di ricostruire con sufficiente approssimazione il progetto originario del Mausoleo. Il De Angelis D'Ossat ha il merito di aver risolto i problemi relativi agli incassi, con la più che legittima restituzione dei varchi trapezoidali,³⁷ e di aver fissato il mistico numero di 24 per le colonnine della loggia. La sua ricostruzione non può essere però considerata definitiva, ed è anzi a nostro avviso suscettibile di due varianti. Prima: un arcone a inquadramento della porta della cella superiore, riecheggiante in qualche modo il suggerimento del cornicione che scavalca la porta inferiore; non ci sembra infatti convincente l'arresto della loggia ai lati della porta, mentre il notevole rafforzamento dei sostegni estremi si spiegherebbe abbastanza bene con l'esigenza di sovrapporre un arcone di coronamento.³⁸ Seconda: un

³⁴ Con l'avvento del monolite fu pure possibile assottigliare notevolmente le pareti. Il restringimento è mascherato illusivamente dal primo fascione circolare e dal grande cornicione.

³⁵ Il cilindro esterno doveva pertanto costituire una eccezione a Ravenna, anticipando i cilindri in laterizio del San Vitale e i molto più tardi campanili esarcali.

Per la sovrapposizione di un corpo cilindrico a un basamento poligonale si può ricordare il Battistero del Fréjus.

³⁶ La parte inferiore dell'abside ha sette lati e le impronte di tre finestre, mentre la superiore passa a nove lati con una loggetta di sette finestre. Si è pensato a un pentimento nel corso dei lavori, forse per dare maggiore luce al presbiterio, così come un altro pentimento aveva determinato l'aggiunta di due campate (fino a raggiungere il numero simbolico di 24 colonne).

Altri sfasamenti verticali, a Ravenna, si possono notare nelle due chiese

teodericiane, l'«Anastasis Gothorum» e S. Apollinare Nuovo, che presentano sui fianchi un infittimento delle finestre nella zona superiore rispetto alla zona inferiore o viceversa, con passaggi da 9 a 8, e da 9 a 13.

³⁷ Non permangono dubbi sulla legittimità di tali aperture dopo i numerosi esempi portati dal De Angelis D'Ossat. Si potrebbero inoltre citare esempi orientali di alternamento di archi a trapezio: un rilievo con tre figure di Buddha, proveniente dal Turchestan (cfr. E. Tea, *Preistoria e civiltà extraeuropee* [Torino] fig. 614) e un altro del Gandhara (cfr. J. Strzygowski, *Asiens bildende Kunst* [Augsburg 1930] fig. 548). Lo stesso De Angelis D'Ossat ci ha poi segnalato oralmente la presenza di aperture trapezoidali in alcuni episodi architettonici del Kashmir, fra cui ricordiamo il «Tempio del Sole» a Martand.

³⁸ E' probabile che tale arcone fosse simile all'arco centrale del «Palatium» di Teoderico, così come lo ricostruisce

loggiato a dieci e forse meglio a venti lati, anziché circolare. Non vediamo perché si sarebbe seguito un perimetro decagonale per la zona con le porte cieche, dal momento che si doveva costruire davanti una loggia circolare e sopra (sempre secondo il De Angelis D'Ossat) un corpo cilindrico. Non dobbiamo poi dimenticare che su tracciati in curva gli archi erano per lo più evitati per ragioni ottico-prospettiche. Il varco trapezoidale ci sembra inoltre un tipico espediente per risolvere un angolo (di qui la nostra ipotesi per un loggiato a venti lati, dieci costituiti da coppie di archi, e dieci da raccordi più brevi con singoli varchi trapezoidali), più che un elemento di pausa tra vari archi su un percorso continuo. Notiamo fra l'altro che le impronte dei »pinnacoli« non sono affatto perpendicolari al decagono come nella ricostruzione del De Angelis D'Ossat, ma convergono sullo spigolo per restringere e quindi rafforzare l'apertura trapezoidale, confermando dunque la nostra ipotesi di un prisma a venti lati conseguente allo smussamento di un prisma decagonale.³⁹ Lasciamo cadere infine le critiche più volte mosse a una loggia di questo tipo che sarebbe meschina in confronto alla massiccia parte basamentale, dato che uno stesso rapporto proporzionale intercorre tra gli archi del corpo inferiore e gli archetti superiori del battistero degli Ortodossi e, soprattutto, del »Palatium« di Teoderico. Quanto poi alla profondità della loggia, sembra che si debba accettare, per analogia, la sporgenza dell'abside rettangolare.⁴⁰

Per quanto riguarda invece il completamento della parte terminale secondo il progetto originario, il problema è pressoché insolubile ma si può ugualmente proporre una delle molte soluzioni possibili. Le proporzioni del cilindro interno corrispondono a un mezzo quadrato, e con l'eventuale sovrapposizione di una cupola emisferica si otterrebbe esattamente il rapporto 1:1 della cella del Pantheon (rapporto, peraltro, allora piuttosto svalutato). All'esterno si potrebbe avere anche un profilo alquanto rialzato, con dieci costo-

il Dyggve; avrebbe dovuto cioè intaccare il timpano soprastante.

³⁹ L'impronta generale degli incassi ha un andamento circolare, ma potrebbe essere stata ritoccata per evitare una colusione col soprastante fascione circolare.

Ci sembra artificiosa infine la soluzione proposta dal De Angelis D'Ossat per il raccordo con la »scarsella«: il colonnato girerebbe infatti tutto intorno con la variante di una colonnetta pensile aldisopra di una mensola, nel posto occupato attualmente dalla finestra chiusa nei restauri successivi (e visibile nella fot. Alinari n. 18112). Il De Angelis D'Ossat ritiene, insieme ad altri critici, che tale finestra sia stata aperta al tempo dell'adattamento del Mausoleo a presbiterio di chiesa, anche a causa del suo rozzo intaglio. Noi riteniamo invece che tale rozzezza può essere addebitata ad un allargamento di una finestra originaria (come avvenne per la finestrella di sud-ovest nel fascione cilindrico), la cui presenza ci sembra

postulata da una affinità con la cella inferiore, nel cui braccio orientale si aprono due finestrelle sovrapposte (accostabili dunque alle due finestre al centro e al disopra della »scarsella«). Tale finestra inoltre porterebbe al simbolico numero 12 le aperture nella cella superiore.

⁴⁰ Non è del tutto esclusa comunque la possibilità di una loggia meno profonda, quasi addossata alle pareti, per costituire una zona di trapasso chiaro-scuro tra le forti ombre degli arconi a pianterreno e la zona più liscia del coronamento. Insomma, una loggia cieca, a cui corrisponderebbero le porte cieche decorate dai motivi »a tenaglia«. La soluzione ci riporterebbe a esempi classici come la Porta Aurea di Spalato, la loggetta del Battistero degli Ortodossi, la »Tomba della Cristiana« a Charchell, la »Conocchia« presso Capua, e anche la raffigurazione del Santo Sepolcro nel citato avorio di München.

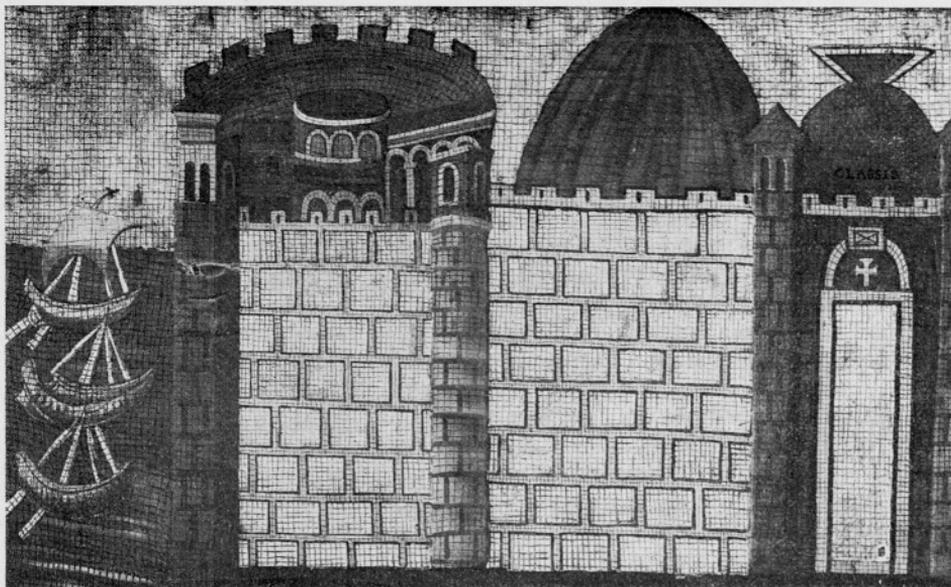


Fig. 10. Ravenna. La città di Classe nel mosaico di S. Apollinare Nuovo (disegno anteriore al restauro del Kibel). La grande cupola al centro può forse dare un'idea della copertura del Mausoleo secondo il primo progetto

Sl. 10. Ravenna. Pristaniško mesto Classe na mozaiku v cerkvi S. Apollinare Nuovo (slika še iz časa pred Kibelovo restavracijo). Velika kupola v središču daje morda neko predstavo o strehi mavzoleja po prvotnem načrtu

loni a continuazione del decagono sottostante. Questa immagine, apparentemente incogrua e fantasiosa, vanta però un sostegno nella stessa Ravenna teodericiana: ci riferiamo a un edificio rappresentato nel mosaico di Sant' Apollinare Nuovo, dietro le mura della città di Classe. In un disegno cinquecentesco del mosaico⁴¹ vediamo appunto una fabbrica a pianta centrale, isolata, che presenta tali caratteristiche. Probabilmente si tratta di un battistero (forse il grandissimo e »tetragonus« battistero della Basilica Petriana, eretto dal vescovo Pietro II, coevo di Teoderico, e costruito con »arte aritmetica« secondo la testimonianza dell' Agnello)⁴² che potrebbe avere esercitato una influenza sulla prima idea per il Mausoleo.

⁴¹ La zona del mosaico fu profondamente alterata nel restauro ottocentesco del Kibel. Il disegno è pubblicato da C. Ricci, *Sant' Apollinare Nuovo* (1937).

⁴² Potrebbe anche trattarsi dell' »Ecclesia beatae Euphemiae« ricordata dallo storico Agnello, un edificio a pianta centrale presso la »basilica probiana« di

Classe che era stato il primo battistero della città, eretto da Sant' Apollinare e trasformato in chiesa forse da Massimiano. Per questi edifici rimandiamo a G. Bovini, *Memorie cristiane scomparse dell' antica città di Classe*, in *XII Corso di cultura sull' arte ravennate e bizantina* (Ravenna 1965) pp. 45—169.

PROBLEMATICA DELLA COPERTURA MONOLITICA

Noi riteniamo che la copertura monolitica segni un cambiamento radicale in tutti i sensi rispetto al primo progetto. Non condividiamo pertanto la teoria del Dyggve (1956) che vede in essa la trasposizione di una cupola di tipo bizantino, pensata in mattoni nel primo progetto, con le mensole-contrafforti disposte radialmente. Fra l'altro cupole del tipo di S. Sofia a Bisanzio sembrano posteriori al mausoleo. Più stringente è se mai il confronto proposto dallo Haupt (1913) con la cupola di S. Sofia a Salonico, ma in questo caso le mensole, simili a quelle del Mausoleo, con la funzione di archi rampanti, sono molto posteriori.

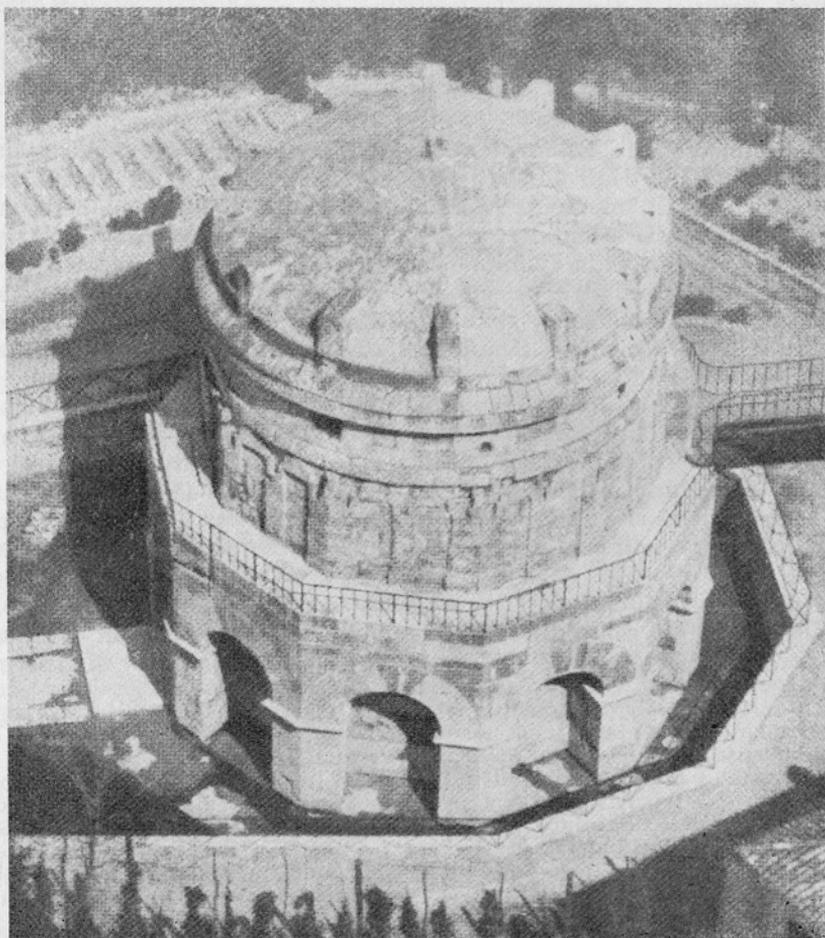


Fig. 11. Ravenna, veduta aerea del Mausoleo
Sl. 11. Ravenna, pogled na mavzolej iz zraka

Non crediamo però che il nuovo progetto venga a contrapporsi antitetica-mente al vecchio, postulando una rivoluzionaria (o meglio reazionaria) coper-tura a »tenda«, come propone il Ferri (1953). La tenda barbarica dei nomadi è in verità una immagine troppo instabile e arcaica per concludere il mausoleo del re che aveva fin dall'infanzia rinunciato al passato dei suoi avi. Come può il cuoio o la stoffa avere ispirato il monolite colossale che la volontà di potenza di Teoderico poneva a sigillo eterno della tomba? Secondo la lettura dissacran-te del Ferri, le mensole non sarebbero altro che verghe metalliche a rinforzo e sostegno della copertura ombrelliforme; il disco rialzato sarebbe il tondino per fare uscire il fumo dalla tenda; la croce al centro della cupola coinciderebbe addirittura con l'incrocio delle verghe metalliche o di vimini (»decussatio vimi-nea«). A parte qualche incongruenza, la tesi non spiega perché le mensole sarebbero proprio dodici, con le iscrizioni dei nomi degli apostoli. In altri termini, la tesi pur brillante non si accorda con la complessa simbologia del Mausoleo come *heroon* e insieme come Santo Sepolcro, né trova effettiva corrispondenza nelle dimore dei Goti che non usarono, a quanto sembra, tende circolari.⁴³

Il riferimento alla tenda può comunque essere presente indirettamente, ma non come tenda degli antenati nomadi, bensì attraverso il simbolismo del padiglione sotteso all'immagine stessa della cupola. La cupola sia nell'antichità classica che in quella orientale è il baldacchino o padiglione glorificante, sim-bolo del cielo riservato alla divinità o consacrante il potere del sovrano. Secondo alcune correnti di pensiero paleocristiano, la cupola non è altro che la casa celeste, in forma di capanna, abitata dai beati e dai santi.⁴⁴ Nel passo in cui è descritta la Gerusalemme Celeste (su cui torneremo), Giovanni sente una voce che esclama; »Ecco la tenda di Dio tra gli uomini. Egli s'attenderà tra loro, ed essi saranno i suoi popoli . . .«.⁴⁵

Lungi dunque dall'arcaismo retrospettivo delle tende dei nomadi, l'aristo-cratice monolite-padiglione ha addirittura la preziosità di coperchio di cofa-netto o di reliquiario o di capsella. La forma elegante della cupola è infatti accompagnata dalla ricca decorazione dello *Zangenfries*. La parte interna, con la croce al centro, potrebbe anche richiamare la sacralità d'una patena eccle-siastica.

Al contrario dell'idea di leggerezza connessa con la tenda, la cupola ha invece la gravità e il senso di chiusura perenne del coperchio d'un sarcofago: si possono ricordare i sarcofagi ravennati coi pesanti coperchi e le artefisse (a

⁴³ Ottimi sono gli argomenti del Ferri per quanto riguarda le mensole: il profilo tagliente sulla sommità sarebbe determinato dalla pressione della tenda verso il basso, e la linguetta sporgente al di fuori del perimetro circolare impedirebbe alla tenda di chiudersi verso il centro. Solo un corpo metallico potrebbe avere queste superfici inflesse.

E' da notare, contro il Ferri, che i Goti durante il loro soggiorno nella Rus-sia meridionale abitavano in costruzioni di legno e di pietra più spesso che in tende (e comunque non nelle tende circo-

lari, peculiari dei popoli asiatici). Si ve-dano al proposito le precisazioni di K. Wessel (1958).

⁴⁴ In uno studio incentrato preva-lentemente sui martyria e sulle chiese primitive della Siria, E. Baldwin Smith, *The Dome* (Princeton 1950) ritiene che alcuni di questi monumenti sarebbero stati ricoperti da cupole di legno a imi-tazione dell'ancestrale capanna e della tenda nomade; poi sarebbero stati co-struiti in materiali flessibili, e solo più tardi in mattoni e pietra.

⁴⁵ *Apocalisse*, 21, 3.

cui figurativamente corrispondono le mensole del monolite), o anche le lastre di copertura degli enormi sarcofagi reali di Assur (VII secolo a. C.) con le apposite maniglie per il trainaggio.

La forma delle mensole si può spiegare facilmente in più modi convergenti, a parte qualche alterazione dettata evidentemente da ragioni funzionali. E' possibile che le mensole, coi relativi fori e le linguette sporgenti, servissero effettivamente per il trasporto e il sollevamento del masso,⁴⁶ e poi alcune licenze formali sono rese possibili proprio dalle illimitate possibilità di una tecnica scultorea più che tettonica. Più avanti, cercheremo di chiarire meglio le forme delle mensole sotto l'aspetto di raggi solari.

Il Guberti (1952) ha paragonato il monolite a un elmo guerriero. Effettivamente potremmo citare esempi di elmi barbarici che uniscono alla robustezza e al senso di difesa anche una raffinatezza decorativa. In particolare segnaliamo un elmo croato proveniente da Vid in Dalmazia (oggi a Vienna) che ha due elementi coincidenti col monolite: il bordo fregiato minuziosamente e il disco rialzato sulla sommità, con uno spuntone.

Il Cecchelli (1965) con maggiore esattezza suggerisce un riferimento alla »corona murale«, l'emblema contornato di torrette o di cippi del pomerio urbano che era attribuito di Tyche, di Cybele e delle personificazioni di città.⁴⁷ Le monete gotiche con la »Felix Ravenna« presentano effettivamente corone murali con le torrette dalle estremità arrotondate, come nelle mensole del monolite. Lo spirito espressivo barbarico avrebbe rappresentato dunque il Mausoleo sotto l'aspetto di un busto coronato, personificante Teoderico, il conquistatore e dominatore che tutelava anche in morte il suo territorio.

Possiamo avanzare l'ipotesi che nel monolite all'idea della »Felix Ravenna« come »Civitas Theoderici« si unisca l'idea della »Gerusalemme Celeste« o »Civitas Dei«, secondo la consuetudine urbanistica che vedeva nella città terrestre una immagine e una emanazione imperfetta del *templum* celeste. Secondo la descrizione di san Giovanni, la Gerusalemme Celeste »aveva grandi e alte mura con dodici porte, e alle porte dodici angeli e nomi scritti sopra, che sono i nomi delle dodici tribù dei figlioli di Israele... E la muraglia della città aveva dodici fondamenta, e sovr'esse i dodici nomi dei dodici apostoli dell'agnelo«. ⁴⁸ Oltre ai dodici nomi degli apostoli, anche la croce gemmata all'interno della cupola può essere riferita a Gerusalemme. Il precursore ideale di Teoderico, Costantino, riunendo Anastasis, basilica e Golgota aveva realizzato un complesso simbolico dominato da una grande croce coperta di pietre preziose e descritta con stupore dai pellegrini, di cui è forse memorial nel mosaico absidale di S. Pudenziana a Roma.⁴⁹

⁴⁶ Si notano alcuni fori perimetrali, soprattutto nella parte rivolta a est, quasi in corrispondenza delle mensole. Due »linguette« sopra alla porta risultano tagliate, forse in séguito a una rottura nel corso del trasporto. Una larga fenditura solca la cupola, e si nota il principio di un'altra.

⁴⁷ La »corona murale« era una ricompensa militare per chi scalava per primo le mura di una città assediata.

A proposito dei dodici nomi di apostoli, il Cecchelli ricorda i santi sui petali delle corone medievali a partire del X secolo.

⁴⁸ Apocalisse 21, 12 e 14.

⁴⁹ Si veda L. Hautecoeur, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole* (Paris 1954) pp. 228—29.

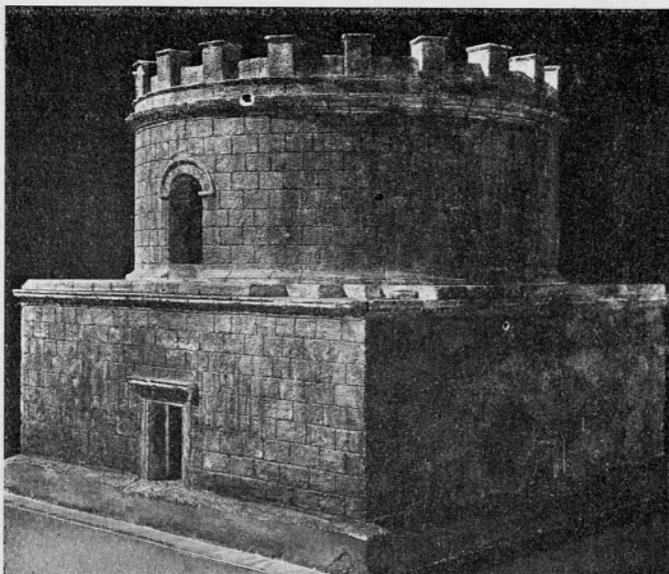


Fig. 12. Mausoleo di Adalia (modello; Roma, Museo della Civiltà Romana)

Sl. 12. Adalijin mavzolej (model; Rim, Museo della Civiltà Romana)

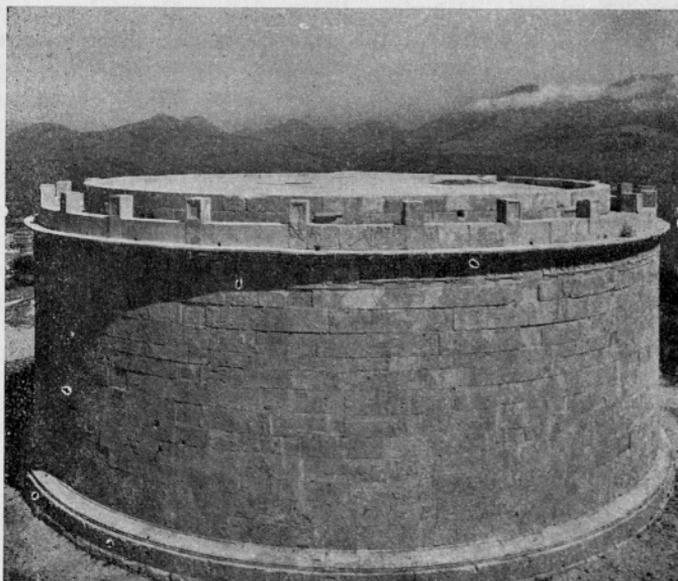


Fig. 13. Gaeta, tomba di Munazio Planco

Sl. 13. Gaeta, grob Munacija Planka

Probabilmente il monolite era simbolo insieme del macrocosmo (città terrena e celeste) e del microcosmo. Il Mausoleo potrebbe davvero essere personificazione del sovrano e insieme allegoria dell'anima umana. Cassiodoro riteneva infatti che sede dell'anima fosse il capo »sphaera pulcherrima«, mentre tutto il corpo (»in effigiem pulcherrimae speculationis erectum, ad res supernas et rationales intuendas«) sarebbe stato tempio dell'anima.⁵⁰ Per uscire di metafora, il »corpo« basamentale ci sembra appunto rispecchiare la funzionalità culturale di tempio per cerimonie; mentre il »capo« sarebbe senz'altro la residenza ideale dell'anima di Teoderico, ospitandone sicuramente, a nostro avviso, le spoglie mortali.

Per ritornare alle mensole, la loro presenza è più che normale anche restando nella tipologia dei mausolei. Ci sono infatti esempi di tombe merlate, fra cui ricordiamo il sepolcro di Munazio Planco a Gaeta e il mausoleo di Falterii.⁵¹ In un esempio collaterale, il Trofeo di Adamklissi, i merli sono in qualche modo personificati come quelli del Mausoleo, con l'aggiunta di prigionieri scolpiti a bassorilievo. Che le mensole siano poi prevalentemente merli, *propugnacula*, è provato dal pertinentissimo confronto con i merli di Porta Latina a Roma, dal caratteristico profilo superiore acuto; e in questo contesto si può ricordare l'uso di denominare con nomi di santi le opere di fortificazione, a scopo evidentemente apotropaico.⁵² Non mancano poi mausolei coronati da una serie di acroterii o antefisse, sul tipo dello scomparso sepolcro »della famiglia Giulia« a Boville, con acroterii dal profilo a mitria.⁵³

La scelta di un monolite a chiusura del sepolcro è un fatto estremamente significativo. Anche senza ricorrere a esempi troppo lontani nel tempo come i *dolmen*⁵⁴ o troppo lontani nello spazio come i tetti monolitici dei mausolei dei re armeni e degli *stupa* indiani,⁵⁵ rimane il senso primordiale di coprire uno spazio con un solo gesto ideale, a difesa del riposo eterno e con evidente riferimento alla copertura della volta celeste. E' noto che la cupola era concepita come un ciborio, a protezione del sacrario della chiesa, e che il ciborio era insieme connesso col culto imperiale: la cupola sarebbe dunque un baldacchino per la divinità e nello stesso tempo per il vicario temporale di Dio. Il circolo potrebbe chiudersi citando esempi di cibori con copertura monolitica, come quello del Battistero di Gemila.

Il monolite, col profilo circolare che torna sempre su se stesso senza principio né fine, ha chiaramente un significato divino, alludendo a Cristo. Secondo l'immagine biblica, Gesù è *chiave di volta* e *pietra fondamentale* della sua

⁵⁰ Lettera di Teoderico a Boezio (Cassiodoro, *Variae*, I, 45).

⁵¹ Cfr. L. Crema, *L'architettura romana* (Torino 1959) fig. 383. Si veda pure un altro tumulo con giro di cippi sul podio (ibidem, fig. 118).

⁵² Vedi G. de Angelis D'Ossat (1962). I merli di Porta Latina, in pietra, furono successivamente inglobati nei più grandi merli laterizi.

⁵³ Cfr. G. T. Rivoira (1908, fig. 4). Il Bovini (1959) ricorda che anche la cupola del sepolcro di Opiniano sulla via Latina presenta simili elementi in laterizio.

⁵⁴ L'accostamento è proposto da J. Strzygowski (1929, 1930), S. Fuchs (1944), ecc. Contro la teoria sta però il fatto che le pietre dei dolmen non dovevano essere in vista, bensì ricoperte da tumuli.

⁵⁵ Vedi J. Strzygowski (1929, 1930).

Si può dire più in generale che il monolite di copertura è impiegato presso tutti i popoli che non conoscono l'uso della volta e della cupola. Anche tra i Greci si segnalano coperture monolitiche di una certa ampiezza, come quella del monumento coregico di Lisicrate ad Atene.



Fig. 14. Il *Tropaeum Traiani* di Adamklissi (modello restitutivo; Roma, Museo della Civiltà Romana)

Sl. 14. *Tropaeum Traiani* (Adamklissi), model rekonstrukcije (Rim, Museo della Civiltà Romana)



Fig. 15. *Tropaeum* di Adamklissi, merlo calcareo con un prigioniero daco-getico (Bucarest, Museo Nazionale)

Sl. 15. Adamklissi. *Tropaeum*, apnenčasti nadzidek z reliefom dakijsko-getiškega ujetnika (Bukarešta, Narodni muzej)

Chiesa; e, a livello di immagine, il monolite è effettivamente la pietra su cui posano gli apostoli, fondatori della Chiesa.⁵⁶

L'ipotesi del De Angelis D'Ossat (1962) per il completamento della cella interna con una raggiera aerea a sei raggi ci offre spunto a nuove considerazioni. Gli elementi quasi sicuri, a nostro avviso, della ricostruita raggiera sono soltanto i due bracci trasversali maggiori, forse di bronzo,⁵⁷ i quali, compo-

⁵⁶ Cfr. K. Wessel (1958).

⁵⁷ Gli incassi nel muro non ammettono dubbi sulla presenza di questi bracci, che dovevano essere più sottili rispetto a quelli disegnati dal De Angelis D'

Ossat (le impronte nel muro hanno una dimensione di una decina di centimetri per venti), e non postulano di necessità la presenza dei pilastri di sostegno. E' probabile inoltre che i quattro raggi ve-

nedosi con la croce della cupola, vengono a costituire un chrismon del tipo a otto bracci frequente soprattutto a Ravenna.⁵⁸ Forse lo spunto per questo inedito simbolo a due livelli poté essere fornito dal mosaico coevo della Capella Arcivescovile in cui i bracci trasversali del chrismon sembrano prolungarsi al di fuori del clipeo, nelle figure dei quattro angeli.

La lista dei dodici nomi sulle mensole comprende quattro evangelisti e otto apostoli, fra cui san Paolo. Come ha chiarito lo Jerphanion (1930) si tratta di un canone più popolare che aulico, di origine bizantina e non latina. L'unione di otto evangelisti e quattro apostoli, in parte dovuta a ragioni compositive, è presente anche nelle cupole del mausoleo di Galla Placidia e del Battistero di Napoli.⁵⁹

E' stata più volte messa in dubbio la contemporaneità delle iscrizioni, e il Bode (1957) ha addirittura escluso ogni riferimento delle mensole agli apostoli. Le mensole sarebbero invece le dodici case celesti dei segni dello zodiaco (così si spiegherebbe la sagoma acuta del tetto), con allusioni al corso del tempo e ai mesi dell'anno. In seguito, cercheremo comunque di dimostrare come questa teoria non sia affatto in contraddizione con le iscrizioni degli apostoli.

POLISEMANTICITÀ DELLO »ZANGENFRIES«

Il »fregio a tenaglia«, lo *Zangenfries*, è praticamente l'unica decorazione ad alto livello di tutto il mausoleo,⁶⁰ l'unica che giustifichi il presunto intervento dell'architetto-intagliatore Daniele, ricordato da Cassiodoro.⁶¹ Si veda la precisione geometrica dei dischi, dei triangoli, delle spirali, che permettono quasi una reversibilità: anche capovolgendo il fregio, infatti, abbiamo una serie di »tenaglie«. ⁶² Si veda la simmetria degli elementi: quattro a sinistra, quattro a destra, uno al centro in ogni riquadro o »metopa«.

nissero concepiti come proiezione interna di quattro mensole del monolite.

⁵⁸ Ricordiamo ad esempio la presenza del motivo in un sarcofago a Sant' Apollinare in Classe e nel frammento di sarcofago di Ursicino a San Vitale.

⁵⁹ Gli apostoli, trovandosi ai lati di finestre nelle quattro pareti, non potevano essere che otto, ma non è da escludere che nel mausoleo di Galla Placidia il consesso apostolico vada integrato non con i quattro evangelisti della cupola bensì con le quattro figure nelle volticelle minori.

Altre liste di apostoli a Ravenna, secondo il canone latino, si trovano nel Battistero degli Ortodossi, nella Cappella Arcivescovile, e a San Vitale. Nel Battistero degli Ariani, gli apostoli non sono indicati col nome.

Lo Jerphanion include per errore nel canone del Mausoleo San Bartolomeo al posto di San Matteo.

⁶⁰ I minori »fregi a tenaglia« che ornano l'architrave delle porte cieche rappresentano indubbiamente una trascrizione posteriore del grande fregio. A parte la rozza esecuzione e lo stato di incompiutezza (non mancano blocchi grezzi), travisano notevolmente il fregio maggiore, differendone in particolari sostanziali: mancano le spirali; i bracci convergenti sono separati da un puntino; le »tenaglie« sono arretrate rispetto alle parti interstiziali, come nel *kymation* lesbico e in analoghe rielaborazioni (si veda il fregio su una brocca del tesoro di Nagy Szent Miklos, in J. Strzygowski [1930] fig. 577). Non si accordano comunque con lo spirito del grande *Zangenfries*, comunque venga interpretato.

⁶¹ Si veda la lettera di Teoderico a Daniele (Cassiodoro, *Variae*, III, 19).

⁶² Per questa reversibilità geometrica di triangoli e cerchi possiamo citare l'esempio del grande fregio siriano di Mschatta al Museo di Berlino.

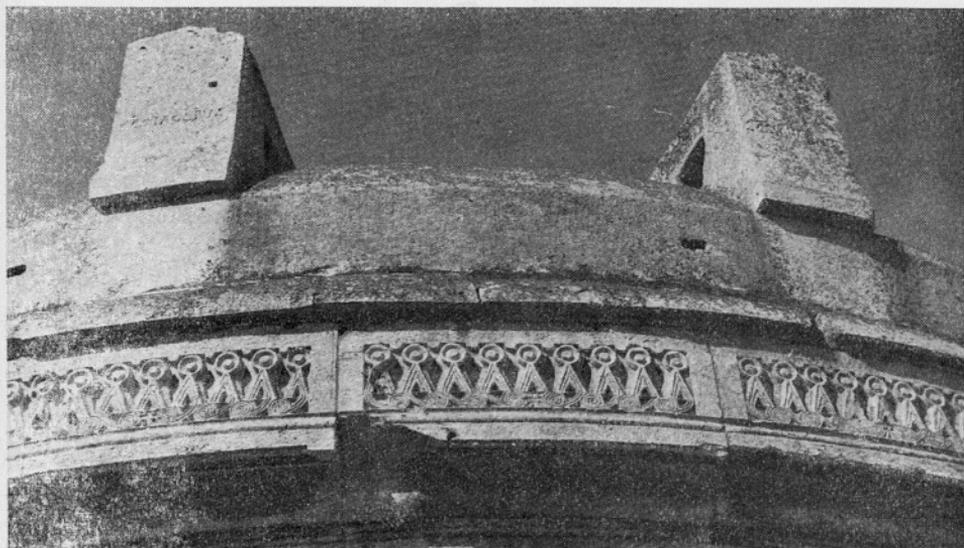


Fig. 16. Ravenna, particolare dalla copertura del Mausoleo
Sl. 16. Ravenna. Mavzolej, detajl strehe

Il fregio, collocato nella circonferenza della corona-elmo, non ha secondo noi un valore puramente esornativo e un significato unilaterale, ma comprende in sé molte accezioni formali e di contenuto, giustificando fra l'altro parecchie delle interpretazioni fin qui date sull'origine e sul significato, e non esaurendosi neppure in esse.

Innanzitutto, è pienamente convincente il riferimento al classico »kymation lesbico«; si può dire anzi che nessun particolare decorativo del Mausoleo costituisce un'eccezione al lessico decorativo romano. Le »tenaglie« si inquadrano in un contesto di dentelli e di »cani correnti« (le spirali, rese autonome da una linea di demarcazione) e sovrastano un orlo-gocciolatoio con astragali e perle. A loro volta le »tenaglie« stilizzano una parte del »kymation«⁶³ così come molti capitelli e transenne dell'artigianato bizantino stilizzano e geometrizzano elementi vegetali.

E' evidente pure l'affinità con tanti fregi gotici, sia pure su scala più ridotta, che ornano oreficerie e oggetti di artigianato, a cominciare dalla celebre »corazza di Teoderico«.⁶⁴ In alcuni fregi danesi e visigotici si delinea

⁶³ Di questa opinione doveva essere anche Giuliano da Sangallo, che disegna in modo nettamente classico »tenaglie« e spirali.

⁶⁴ La cosiddetta »corazza di Teoderico«, un pettorale aureo, fu rinvenuta in una tomba nei pressi del Mausoleo (vedi G. Ricci, 1881) e recava sui bordi il motivo decorativo »a tenaglie«. Secondo il Ricci, il pettorale — eseguito forse

a Ravenna da orefici goti — sarebbe appartenuto alla salma stessa di Teoderico, ricomposta dai compatrioti dopo l'espulsione dal sepolcro. A conforto della tesi, è il ritrovamento di altri oggetti preziosi, oggi dispersi, nella stessa tomba. Il pettorale, trafugato dal museo di Ravenna nel 1924, è da considerarsi ormai perduto.

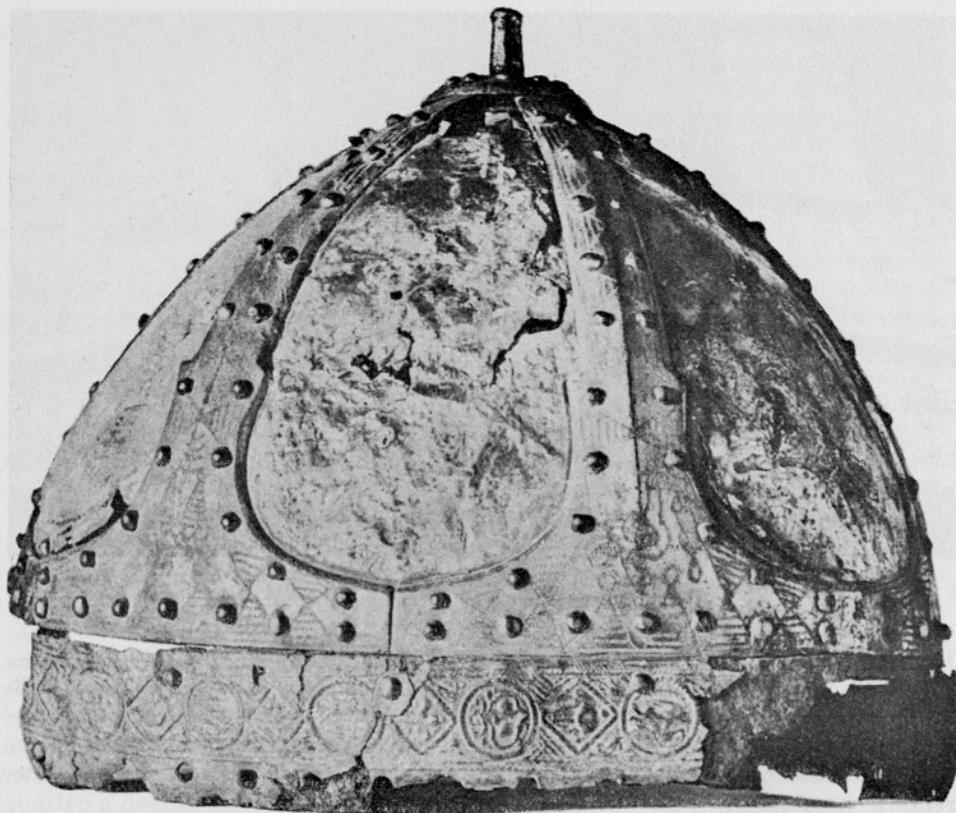


Fig. 17. Elmo croato proveniente da Vid (Wien, Kunsthistorisches Museum)

Sl. 17. Hrvatska čelada z Vida pri Metkoviću (Wien, Kunsthistorisches Museum)

pure sotto alle »tenaglie« una linea a zig-zag oppure una serie di dischetti che presentano indubbe analogie con le spirali del Mausoleo.⁶⁵

E' da scartare invece, secondo noi, la fin troppo suggestiva tesi del Ferri (1953) che vede nel fregio una serie di pinze metalliche o mollettoni per la chiusura di una immaginaria cortina al disotto della tenda-monolite. La tesi, che porta a estreme conseguenze la legge della funzionalità, verrebbe a escludere ogni altro riferimento formale e ogni altro significato per proporre una soluzione semplicistica.⁶⁶

⁶⁵ Una ampia rassegna di fregi barbarici è portata a confronto da M. Haendel (1913).

⁶⁶ Fra l'altro, i dentelli tra una pinza e l'altra escluderebbero qualsiasi movimento, mentre il Ferri pensa a una tenda scorrevole verso il centro di ogni pannello (le prime quattro pinze mostre-

rebbero la metà sinistra della molla, le ultime quattro la metà destra). Per obiettività dobbiamo ricordare un particolare a favore del Ferri (e a lui sfuggito): la linea di demarcazione tra pinze e spirali potrebbe benissimo alludere al margine superiore della tenda.

L'ultima interpretazione della Allweyer (1963), che sembra artificiosa e priva di fondamento, può condurci su una strada migliore. Ogni »tenaglia« sarebbe una alterazione del »nh«, il geroglifico egiziano che equivale a »vita«, con una probabile allusione al concetto di »vita eterna in Cristo«. Attraverso una complicata serie di passaggi, la consonante *n* (rappresentata da uno zig-zag) si sostituirebbe al braccio verticale del geroglifico, poi la consonante *h* (un disco con barre trasversali) entrerebbe nel corpo ovoidale, e infine il

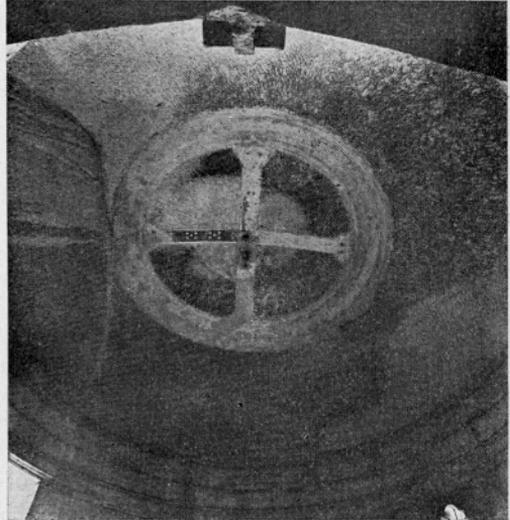


Fig. 18. Ravenna. Interno della cella superiore del Mausoleo. La grande croce di stucco nella cupola monolitica

Sl. 18. Ravenna. Mavzolej, notranjščina zgornje kapele z velikim križem v kupoli

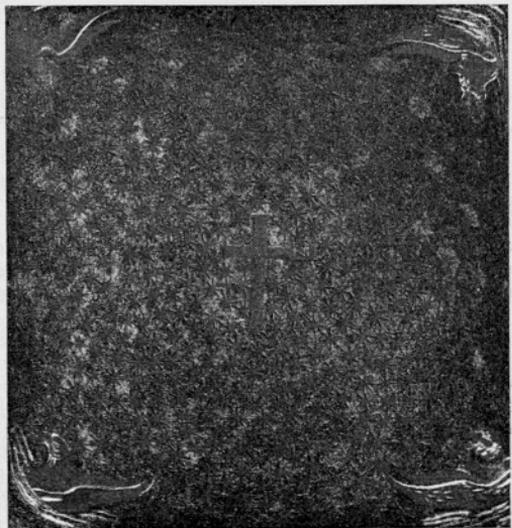


Fig. 19. Ravenna. Mausoleo di Galla Placidia, mosaico della cupola

Sl. 19. Ravenna. Mavzolej Galle Placidije, mozaik v kupoli

braccio orizzontale del »nh« slitterebbe verso l'alto, sull'orlo superiore del riquadro, per una rappresentazione semplificata e meno confusa, secondo il principio della »proiezione orizzontale«. ⁶⁷ La tesi non tiene conto della forma del disco, sempre cuoriforme e mai circolare nel geroglifico; non spiega il significato delle spirali ⁶⁸ e della crocetta al centro di ogni riquadro; non fornisce alcuna prova per il passaggio del motivo dall'Egitto a Ravenna. ⁶⁹

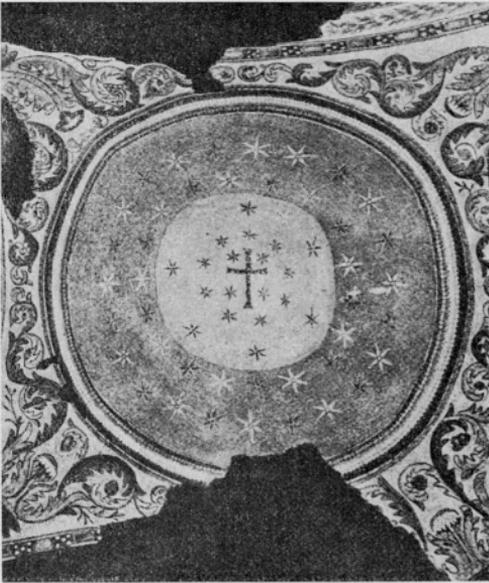


Fig. 20. Chiesa di Casaranello, mosaici della cupola

Sl. 20. Casaranello, mozaik v cerkveni kupoli

Ma da questa tenue traccia e dalla fin qui trascurata crocetta ⁷⁰ possiamo arrivare alla formulazione di una nuova ipotesi. Il cammino, anche qui, sarà piuttosto complesso, senza presentare però soluzioni di continuità. Il punto di partenza è ancora il geroglifico, più come oggetto-simbolo (»ank«), che non

⁶⁷ Per giustificare la serialità del motivo, la Allweyer ricorda la decorazione della portantina di Tutanchamon, dove è replicato a tappeto il »nh« in chiave puramente esornativa. Inoltre ricorda come tardiva ripresa del fregio teodericiano, e sempre col significato di »vita«, un fregio della sala del Nordfriedhof di München, che presenta l'identico particolare dei dentelli arrotondati, e in più conserverebbe l'originario sfasamento della linea a zig-zag rispetto al corpo vero e proprio del geroglifico.

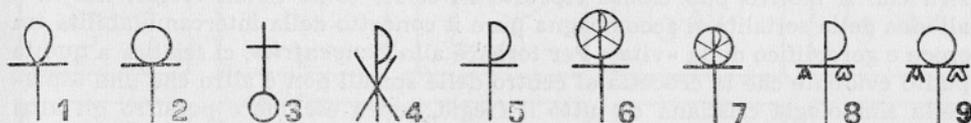
⁶⁸ Per una connessione del geroglifico con la spirale, segnaliamo la decorazione d'uno scarabeo egizio (cfr. R. Wurz, *Spirale und volute* [München 1914]

fig. 213) che sembra alludere a simboli sessuali, con una simbiosi dei concetti di »vita« e di »fecondazione«.

⁶⁹ L'autrice si limita a prospettare, senza documentazione, l'ipotesi che il corpo di Teoderico fosse avvolto in un tessuto copto col motivo del »nh«.

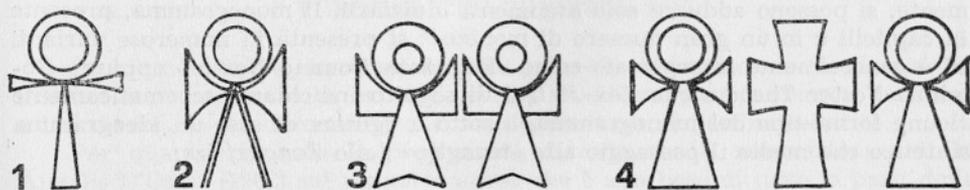
⁷⁰ Crediamo che non si possa prescindere dalla crocetta per una interpretazione corretta del fregio (non bisogna poi dimenticare che la croce è un leitmotiv di tutto il Mausoleo). L'unico che abbia tentato di inserirla nel contesto del pannello è il Ferri (1953) che la considera, per induzione e con ampio margine di dubbio, una »pinza speciale a croce (?)«.

segno linguistico («'nh»), ma affiancato dalla croce o, con maggiore esattezza dal monogramma costantiniano. Possiamo seguire la seguente evoluzione schematica:



E' chiaro che dal sincretismo di «ank» (n. 1) e «chrismon» (n. 5) si può arrivare a una cristianizzazione del geroglifico; il fenomeno è secondo noi legato soprattutto all'area copta e all'ambiente di Costantino il grande (alla cui influenza nei riguardi del Mausoleo si è già accennato). Occorrono alcune precisazioni. Il n. 2 (che si differenzia dal geroglifico per l'arrotondamento del disco) e il n. 3 vengono ora letti come unione di croce e di globo terrestre, assumendo il valore simbolico di «dominio sul mondo»; entrambi compaiono in guisa di scettro in mano a sovrani: il primo in una moneta di Costantino, il secondo nell'avorio con imperatrice al Bargello e in molti altri esempi. Quest'ultimo, poi, si trova anche isolato, come croce, in rilievi bizantini e teodericiani (si vedano gli amboni dell' «Anastasis Gothorum» e di S. Apollinare Nuovo). Il n. 6 (presente in un sarcofago con *Scene della vita di Cristo* del Museo Lateranese, e, simile, nel «sarcofago di san Barbaziano» nel Duomo di Ravenna) fonde la croce con una ghirlanda contenente il chrismon, ed è accostabile al n. 7 che, oltre ad essere comune nell'arte funeraria copta, è anche il simbolo posto sulla tomba di Costantino! Gli ultimi due numeri, infine, sono varianti che attestano la tangenza del geroglifico col chrismon.⁷¹

Ma è ancora da spiegare l'iter che conduce dall'«ank» al «chrismon» e da questo allo *Zanzenfries*. Osserviamo con attenzione questa ultima serie:



Tutti e quattro i motivi appaiono in stele copte cristiane.⁷² Se il primo è ancora ortodosso, negli altri si verifica un processo di accentuazione del braccio verti-

⁷¹ Il motivo n. 8 è presente ad esempio in una stele al Museo di Berlino proveniente da Kom Bulieh (cfr. K. Wessel, *Koptische Kunst* [Recklinghausen 1963] fig. 4).

⁷² Il motivo n. 2 è in una stele copta del Victoria and Albert Museum a Londra

(cfr. J. Beckwith, *Coptic Sculpture* [London 1963] fig. 130). Il n. 3 è una stele proveniente da Erment, di cui un calco è al British Museum (cfr. K. Wessel, op. cit., fig. 82). Il n. 4 è una stele al British Museum (n. 679).

cale che viene trasformato in triangolo e quasi diviso in due linee divergenti (n. 2), mentre il braccio orizzontale è soggetto a variazioni sul tema in chiave decorativa. Prende corpo, così, un elemento »a tenaglia«. Se il n. 3, poi, dimostra che il motivo può essere ripetuto in serie, come in un fregio, nel n. 4 all'idea della serialità si accompagna pure il concetto della intercambiabilità tra croce e geroglifico della »vita«. Per tornare allo *Zangenfries*, ci sembra a questo punto evidente che la crocetta al centro delle spirali non è altro che una »spia« della simbologia cristiana di tutto il fregio, senza escludere peraltro gli altri riferimenti culturali più espliciti al »kymation lesbico« e alle decorazioni barbariche.

Secondo una interpretazione analitica, inoltre, il fregio può essere scomposto nei suoi tre elementi: il disco (simbolo del sole), il triangolo (equivalente alla terra sotto l'aspetto di una montagna) e la spirale (che allude fin dall'antichità al percorso del sole nel cielo).⁷³ Malgrado l'eccessivo intellettualismo, la tesi ha senza dubbio riferimento con la simbologia solare che noi crediamo presente in tutto il Mausoleo, e con il corso dell'anno a cui potrebbe alludere il monolite con le dodici mensole (esamineremo più avanti questa interpretazione).

Possiamo avanzare una ultima ipotesi. Si è notato che il monumento non ha neppure una iscrizione dedicatoria, neppure un monogramma, anche a prescindere dalle eventuali manomissioni subite.⁷⁴ E' verosimile che il Mausoleo parlasse, a chi lo sapesse leggere, più per immagini e per simboli che per iscrizioni chiaramente leggibili. Di qui la geometria simbolica e il moltiplicarsi di mistiche croci, più o meno riconoscibili. A questo punto ci chiediamo se anche lo *Zangenfries*, col suo messaggio complesso (dentelli, dischi, triangoli, spirali, croci), non possa essere »letto« con un codice di riferimento alla persona del sovrano. A noi sembra, infatti, che il fregio può anche contenere, criptograficamente, analogie col monogramma teodericiano. Per un singolare processo di astrazione, abbastanza verosimile del resto nell'ambiente cassiodoriano, si potrebbe avere dunque il criptogramma di un monogramma. Naturalmente, si possono addurre solo argomenti indiziari. Il monogramma, presente in capitelli e in un gran numero di monete,⁷⁵ si presenta in numerose varianti ed è generalmente interpretato come »Regnante Domino Nostro« oppure »Dominus Noster Theodoricus Rex«. ⁷⁶ Qui di seguito indichiamo schematicamente alcune forme-tipo del monogramma, e sotto a ognuna di esse un ideogramma sintetico che media il passaggio alle »tenaglie« dello *Zangenfries*:

⁷³ L'interpretazione, formulata da H. Weigert (1842), è stata recentemente integrata da A. Bode (1957).

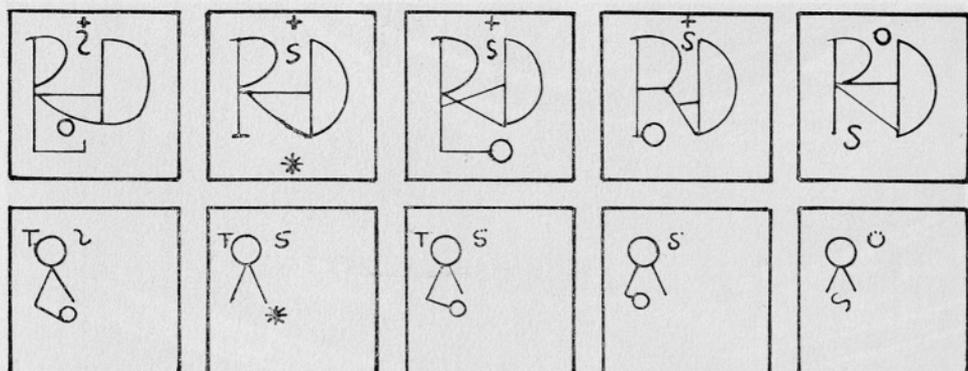
Per un abbinamento antichissimo della montagna e del disco (stellare oltre che solare) ricordiamo la celebre stele di Naram-Sin al Louvre.

⁷⁴ Le uniche iscrizioni superstiti sono quelle relative agli apostoli, di cui è dubbia perfino la cronologia (i dati paleografici non smentiscono né confermano la pertinenza al tempo teodericiano).

Si intravedono inoltre tracce di una iscrizione intorno alla croce dipinta nella cupola. Un busto di Teoderico avrebbe potuto essere collocato sulla mensola che sovrasta la porta della cella superiore.

⁷⁵ Vedi F. Kraus, *Die Münzen Odovacars und des Ostgotenreiches in Italien* (Halle 1928).

⁷⁶ In alcune iscrizioni si può anche leggere: »R.D.N. Theo. B.R. (Bono Romae) e »R.D.N. Th. Roma Felix«.



La *R* costituisce la »tenaglia« vera e propria, mentre il suo braccio, prolungandosi in basso verso la *O* oppure la *S*, determina la forma delle spirali. I dentelli possono spiegarsi facilmente come un residuo della *T*, che nel monogramma è fusa con la *R*, o anche come metà inferiore di una *O*. Per finire, la crocetta, presente in quasi tutti i monogrammi, si trasferisce nella parte inferiore del fregio, come elemento di intervallo. Insomma, si tratta di un lungo ma non impossibile procedimento di stilizzazione, semplificazione, scissione, con adeguamento a una finale simmetria speculare che inverte le forme nella parte destra di ciascuna »metopa«.

E' chiaro dunque che le »tenaglie« non vanno intese come motivi puramente decorativi o come trasposizione di elementi funzionali, bensì come veri e propri geroglifici che è possibile interpretare secondo diversi codici di lettura, linguistici e simbolici.

MAGIA DEI NUMERI E GEOMETRIA SIMBOLICA. THEODERICUS-CHRISTUS-SOL

Pochi monumenti possono vantare come il Mausoleo di Teoderico un insieme così complesso di schemi geometrici, di rapporti numerici razionali e irrazionali, in un sincretismo che, ideologicamente, è perfino eclettico.

Per quanto riguarda le proporzioni, ricordiamo le osservazioni del De Angelis D'Ossat (1962) sul rapporto aureo che è alla base di tutte le parti della cella cruciforme (e, aggiungiamo noi, anche della sezione della cella cilindrica aldisotto del monolite). Lo stesso studioso ha recentemente dimostrato (1970) che la sezione di tutto il monumento è abbastanza bene individuata nei punti di maggiore importanza da un pentagono rovesciato (figura geometrica connessa, al pari del decagono, con la sezione aurea). A livello di rapporti razionali, possiamo invece dimostrare che il basamento è formato in sezione da due quadrati, il monolite da quattro quadrati, la cella superiore aldisotto del cornicione da due quadrati; altri due quadrati, infine, circoscrivono l'invase della cella aldisotto del monolite comprendendo la sporgenza della gronda.

Per quanto riguarda gli schemi geometrici e i ricorsi numerici, si possono fare una serie di osservazioni.

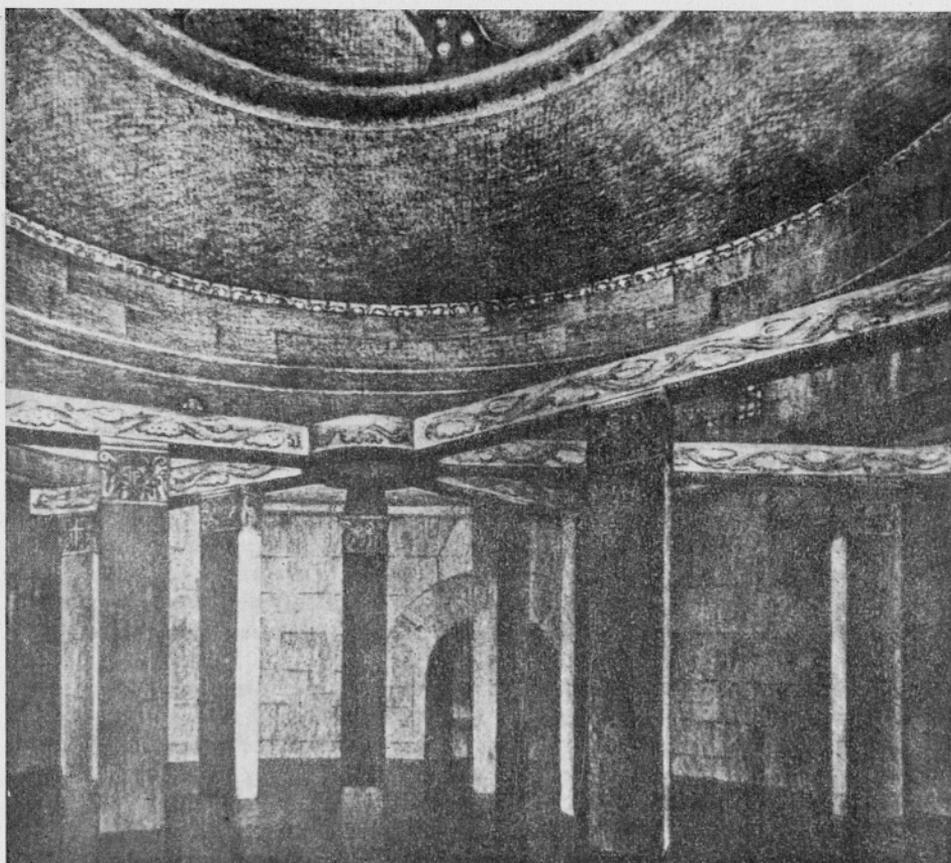


Fig. 21. Ravenna, l'interno della cella superiore secondo la restituzione del De Angelis D'Ossat

Sl. 21. Ravenna. Notranjščina zgornje kapele (rekonstrukcija: De Angelis D'Ossat)

— La cella cruciforme ha un complesso perimetro (che solo in parte si spiega con l'adattamento al decagono esterno) determinato dalla successione di quattro bracci costituiti da semi-ottagoni irregolari. Idealmente, la croce è generata dunque dall'incrocio di due ottagoni; il perimetro subisce un cambiamento lungo l'asse est-ovest al di sopra delle mensole con le conchiglie (questi due bracci diventano quadrilateri in séguito alla eliminazione degli smussi; e a questo livello la genesi della croce è data dall'incrocio di un quadrilatero con un ottagono).⁷⁷ Da un punto di vista aritmetico, il valore dei lati del peri-

⁷⁷ Questa interpretazione, puramente accademica, è analoga alla spiegazione della volta di S. Sofia a Costantinopoli come somma di una cupola e di due se-

micupole originate idealmente da una cupola successivamente divisa e divaricata.

metro della cella è dato aldisotto delle conchiglie dal numero 20, e aldisopra dal numero 16.

— La cella cruciforme è rischiarata da sei finestre disposte in tre bracci (3×2). Le finestre della cella cilindrica sono solo a uno sguardo superficiale disomogenee e casuali (tale presunta casualità ha fatto anzi ritenere che venissero aperte al tempo dell'adattamento del Mausoleo a chiesa). In realtà le finestre sono inserite in un preciso piano regolatore che le dispone negli otto punti della rosa dei venti: a nord e a sud una finestrella arcuata; a est una finestra cruciforme; a ovest quattro finestrine costituenti quasi due bifore; nei quattro punti intermedi è invece la finestra, che abbiamo già analizzato, con arco fra due segmenti di architrave (la finestra a sudovest fu ingrandita successivamente per rischiarare meglio l'ambiente). Le aperture, disposte geometricamente a ottagono, sono in totale 11, e con l'aggiunta della finestra all'interno della »scarsella« si arriva al faticoso numero 12.

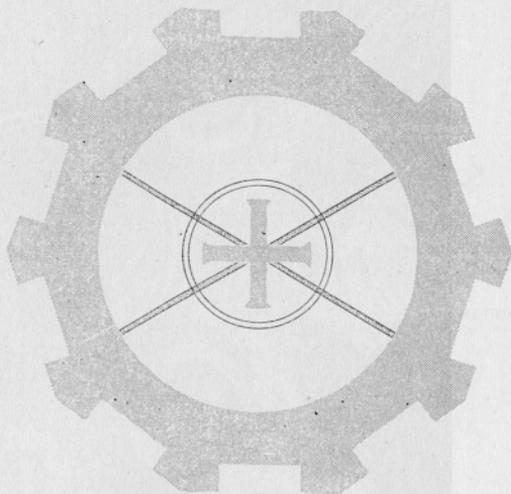


Fig. 22. Ideogramma del »chrismon« che si genera nella cella superiore con la sovrapposizione dei due bracci trasversali della »raggiera« alla croce nella cupola

Sl. 22. Ravena. Ideogram »krizmona« v zgornji kapeli. Nastane tako, da se dva kraka žarkovnice prekrižata s križem v kupoli

— Anche dal punto di vista della stereotomia emergono dati interessanti. Il basamento è formato da 15 filari di pietre (considerando il cornicione, attualmente mancante). Dodici filari di pietre costituiscono la cella superiore. Il fascione circolare aldisopra dell'ordine decagonale è formato da 48 blocchi (12×4 , o 24×2). Gli arconi del basamento sono costituiti dall'incastro di 13 blocchi ($12 + 1$, coincidenti cioè con la schiera di Teoderico-Cristo e dei suoi dodici compagni).

— Di estrema importanza, infine, il valore numerico dello *Zangenfries*, ricostruito dal Bode (1957) con qualche imprecisione. Le »metope« sarebbero $27 (3 \times 3 \times 3)$, contenente ciascuna 9 »tenaglie« (3×3) per un totale di $243 (3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3)$, numero che corrisponderebbe all'»aion« e anno siderale. In realtà, le »metope« sono 29, e le »tenaglie« assommano a 239 ,⁷⁸ ma, grosso

⁷⁸ Ventiquattro pannelli sono regolari (da 9 »tenaglie« ciascuno), altri quattro, disposti in due gruppi, sono for-

mati da 4 »tenaglie«, e uno da 7 »tenaglie«.

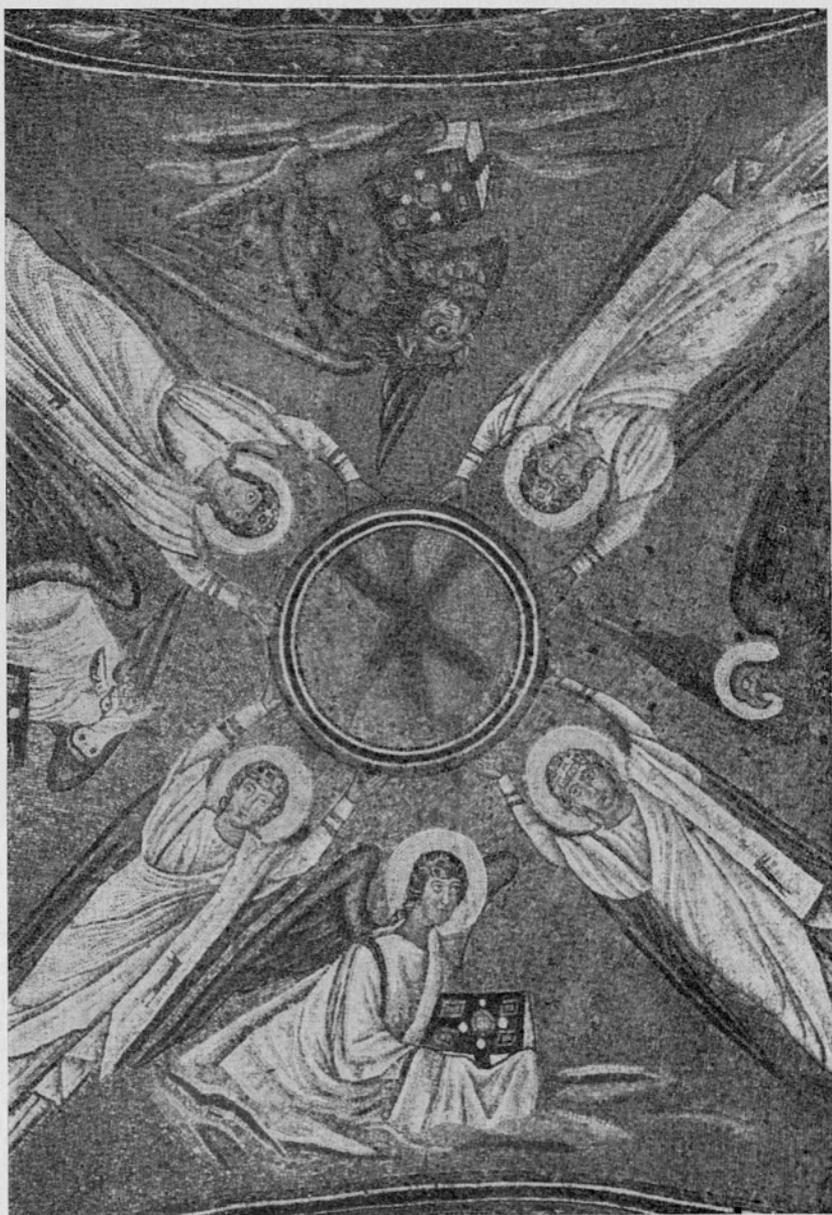


Fig. 23. Ravenna. Cappella Arcivescovile, mosaici della cupola. Il »chrismon« è proseguito idealmente nelle quattro figure angeliche

Sl. 23. Ravenna. Nadškofijska kapela, mozaiki; tu sestavljajo »chrismon« štiri angelske figure

modo, si possono anche considerare come 27, delle quali 2 suddivise in semi-metope; oppure, il loro numero è da intendersi come approssimazione al 30 (cioè tre riquadri per ogni lato del decagono). Comunque, l'oscillazione 27—30 riflette chiaramente la durata del mese lunare che è di 27 giorni circa rispetto alle stelle (mese sidereo) e di 29 giorni e mezzo rispetto al nostro pianeta.

Il discorso potrebbe continuare, ma vogliamo anzitutto chiarire che i ricorsi numerici non sono affatto una caratteristica isolata del Mausoleo, ma sono presenti e operanti con significati in parte analoghi in molti altri edifici di Ravenna.⁷⁹ E' bene ricordare che la sapienza e la magia dei numeri, trasmessa dall'Oriente antico alla Grecia a quindi a Roma (e tipica in particolare di quella regione siro-palestinese a cui tanto deve l'architettura ravennate), trovava allora il suo epicentro a Bisanzio. Lo spirito ermetico bizantino, d'altra parte, sarà progenitore del «furor mathematicus» degli Arabi. Teoderico stesso in giovinezza s'era occupato della scienza dei numeri, secondo una lettera di Cassiodoro,⁸⁰ e anche sul trono si diletta di intrattenersi coi dotti su quei problemi.

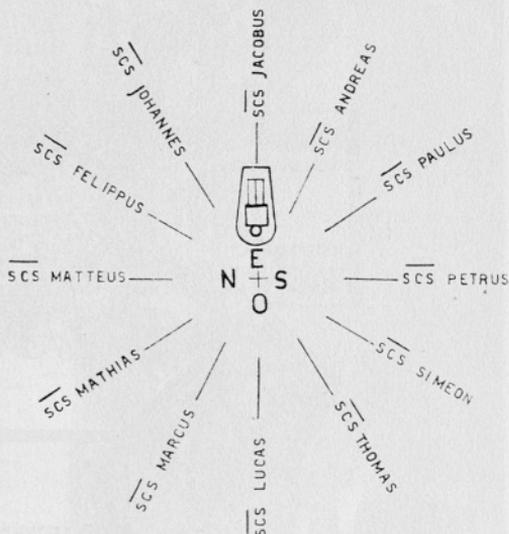


Fig. 24. Ravenna. Schema della sepoltura di Teoderico al centro ideale delle mensole con i nomi degli Apostoli (disegno del De Angelis D'Ossat)

Sl. 24. Ravenna. Shema Teoderikovega groba v idealnem središču konzol z imeni apostolov

Non possiamo accennare se non di sfuggita al valore e al significato dei numeri più importanti, secondo l'antica numerologia.

— Il numero «4» ($4 = 2 \times 2 = 2 + 2$) equivaleva per Pitagora alla «giustizia» e, in pratica, al numero «10» o *Tetraktis*.

— Il numero «6» e il numero «8» erano entrambi connessi con i battisteri e la relativa simbologia di morte e resurrezione, analoga come si è visto a quella dei mausolei.⁸¹

⁷⁹ Rimandiamo soprattutto agli studi del De Angelis D'Ossat (1962 e 1970).

⁸⁰ Lettera di Teoderico a Boezio (Cassiodoro, *Variae*, I, 10).

⁸¹ Per il simbolismo del numero «6»

in relazione ai battisteri, si veda S. Tavano, Aquileia e l'Africa, in *Aquileia* (Udine 1968). Per il simbolismo del numero «8» si veda l'articolo, citato, di M. Mirabella Roberti. Ricordiamo che un

— Si è in parte accennato al simbolismo del numero »12«, che sarà meglio chiarito in séguito, insieme al simbolismo del numero »10« e al valore della successione dal »10« al »20«.

— Il numero »15« ($1 + 2 + 3 + 4 + 5 = 15$) è uno dei numeri »triangolari« secondo la formulazione pitagorica, insieme al »6« ($1 + 2 + 3$) al »10« ($1 + 2 + 3 + 4$) al »28« ($1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7$), e così via.

— Il numero »16« non è soltanto il doppio del numero »8« e la quarta potenza di 2, ma è anche il numero perfetto secondo Vitruvio, formato dalla somma del »6« (numero perfetto secondo Euclide) e del »10« (numero perfetto secondo Pitagora).

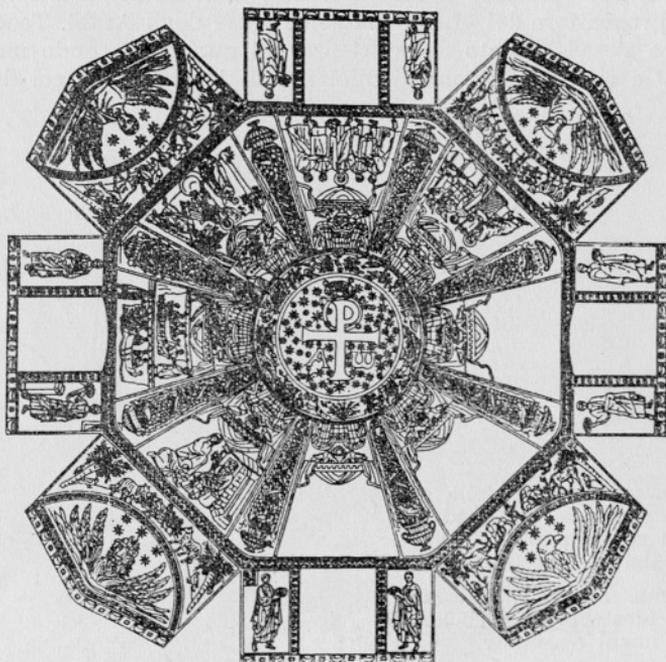


Fig. 25. Battistero di Napoli, mosaici della cupola (disegno del Wilpert). La croce nella cupola è attorniata, come nei mausolei di Teoderico e Galla Placidia, da otto Apostoli e quattro Evangelisti

Sl. 25. Krstilnica v Neaplju. Mozaiki v kupoli (po Wilpertu). Križ v kupoli obkroža enako kot v mavzolejih Teoderika in Galle Placidije osem apostolov in štirje evangelisti

— Il numero »28«, a cui si approssimano le metope dello *Zangenfries*, è anche aritmeticamente un numero perfetto, per la sua peculiarità di essere la

epigramma di sant'Ambrogio, che doveva leggersi nel battistero milanese, cita-

va l'ottavo giorno come quello della resurrezione di Cristo.

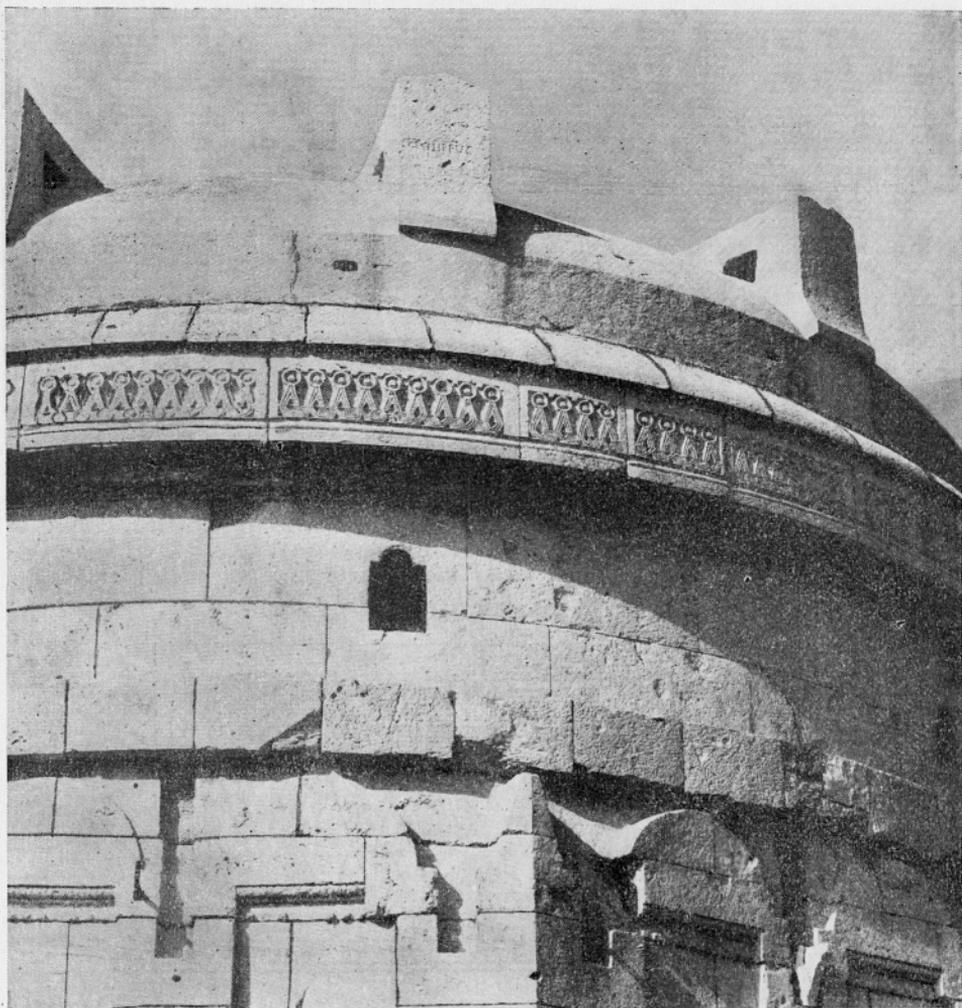


Fig. 26. Ravenna, particolare della cella superiore del Mausoleo
Sl. 26. Ravenna, detajl zgornje kapele mavzoleja

somma di tutti i suoi divisori ($1 + 2 + 4 + 7 + 14$).⁸² Nella scala musicale, corrisponde poi a quattro serie complete di note.

— Il numero »240« (15×16), a cui si approssimano le »tenaglie« dello *Zangenfries*, è uno dei »numeri oblungi« formulati da Pitagora (costituiti dalla moltiplicazione di un numero per il suo successivo, con la peculiarità

⁸² Sotto questo punto di vista, anch'esso introdotto da Pitagora, il primo numero perfetto è ancora una volta il »6«, formato dalla somma di tutti i nu-

meri minori di 6 che dividono il 6 senza lasciare resto ($1 + 2 + 3$). Seguono, dopo il »28«, il »496« e l' »8128«.

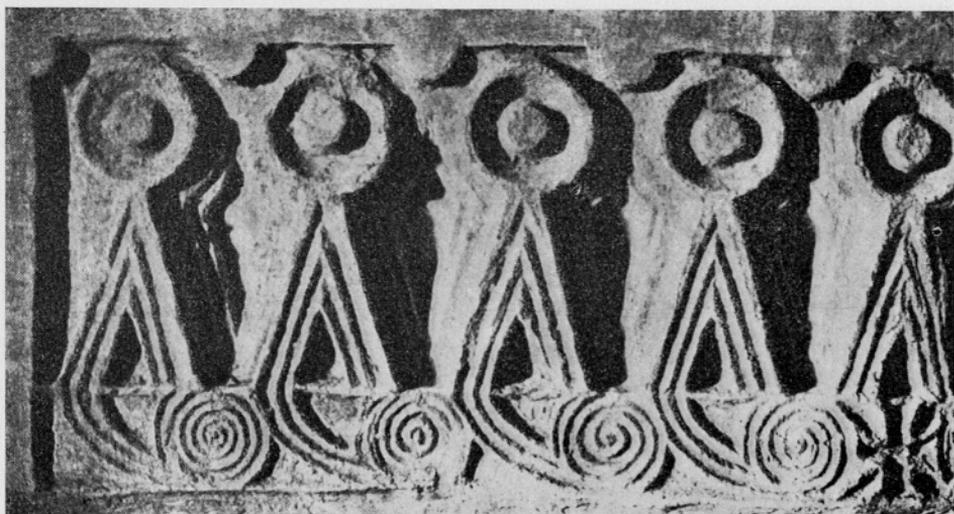


Fig. 27. Ravenna, lo »Zangenfris«
Sl. 27. Ravena, kleščni friz

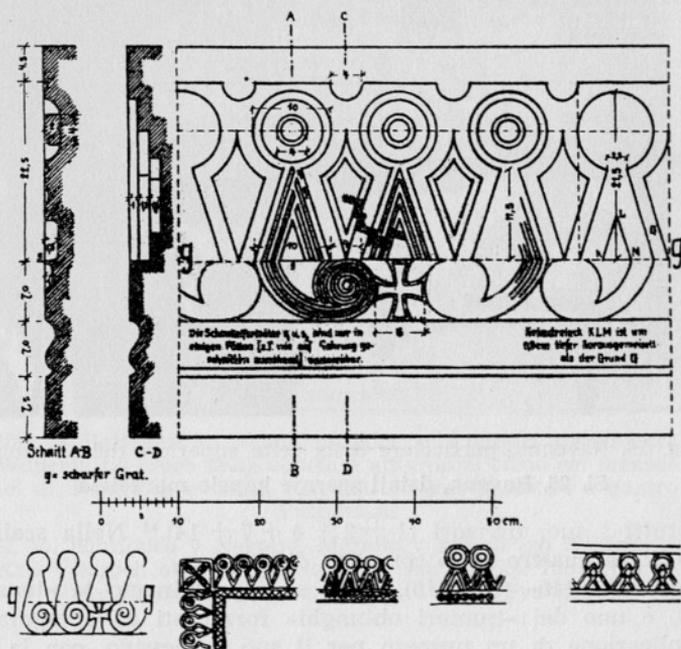


Fig. 28. Ravenna. Lo »Zangenfris« a confronto con motivi di oreficeria barbarica (disegno dello Jänecke)

Sl. 28. Ravena. Kleščni friz v primerjavi z motivi barbarskega zlatarstva (risba: Jänecke)

di essere doppi dei numeri »triangolari«,⁸³ insieme al »6« (2×3), al »12« (3×4), al »20« (4×5), al »30« (5×6), e così via.

Queste considerazioni ci permettono di assumere in via di ipotesi il Mausoleo come un tutto organico, malgrado eventuali pentimenti progettuali. Cercheremo quindi di scoprire se esista un programma simbolico che colleghi parti apparentemente incongrue, e attribuiremo per il momento tale programma alla persona o almeno all'influsso di Cassiodoro, il segretario enciclopedico e plenipotenziario, nonché dilettante di problemi architettonici. »Animus noster fabricandi cupidissimus« scrisse identificandosi con il sovrano nella »Formula curae palatii«, ed esaltando l'attività edilizia in una sorta di *de consolatione architecturae*: »Magna voluptas est prudentissimae mentis, pulcherrima igitur habitatione gaudere, et inter publicas curas animum fessum reficere dulcedine fabricarum.«⁸⁴ Spesso nelle lettere ufficiali Cassiodoro si abbandona all'elogio dei numeri e dell'aritmetica, di Euclide e di Archimede, di Pitagora e Tolomeo, di Nicomaco e Metrobio. »Sic poteris idoneus inveniri« scrive sempre a proposito della attività fabbricatoria, »si frequenter geometram legas Euclidem: si schemata eius, mirabili varietate descripta in tuae mentis contemplatione condideris.«⁸⁵ Non bisogna poi dimenticare che, insieme a Boezio, è il massimo musicologo dei suoi tempi; e questo indizio potrebbe rivelarsi di

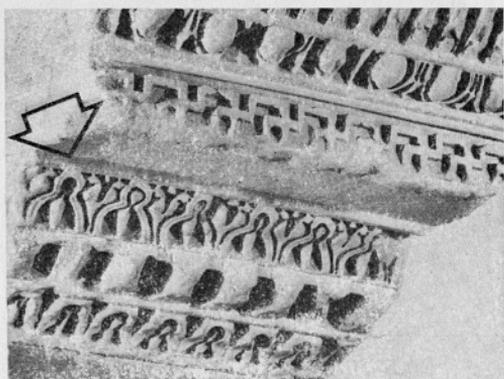


Fig. 29. Particolare della trabeazione della Porta Aurea a Ravenna (Ravenna, Museo Nazionale). Il particolare del »kymation« indicato dalla freccia è da accostare al motivo della »tenaglia«

Sl. 29. Ravenna, Museo Nazionale. Porta aurea, detajl kymationa; vzporejamo ga lahko s kleščnim motivom

grande importanza per le connessioni che esistono quasi certamente (e che ci proponiamo di verificare) tra la musica e le proporzioni del Mausoleo.^{85bis} Lo stesso Teoderico, a prestar fede alla già ricordata lettera di Cassiodoro a Boezio, si sarebbe interessato del resto alla musica e alla teoria musicale.

Più di ogni altra opera realizzata da Teoderico, il Mausoleo sembra riflettere la linea di mediazione a lungo perseguita da Cassiodoro fra il dominio militare e politico dei Goti e il dominio socio-culturale dei Romani, con un ten-

⁸³ I numeri »oblunghi« sono formati materialmente da un certo numero di unità disposte in rettangoli; mentre i »triangolari« sono formati dalla piramide di unità disposte in modo che sotto alla prima si collocano successive serie ognuna caratterizzata dall'aumento di 1.

⁸⁴ Cassiodoro, *Variae*, VII, 5.

⁸⁵ Cassiodoro, *Variae*, ibidem.

^{85 bis} Oltre a una lettera »Boetio patricio Theodericus Rex«, l'interesse di Cassiodoro per la musica è attestato dalla *Expositio in psalterium* e dal trattato *De Musica*.

tativo di restaurazione degli ideali e delle forme aristocratiche, tenuto in vita politicamente dalla persistenza del senato romano, che era nei fatti una finzione giuridica. Se evidentemente vedeva in Teoderico l'ultimo degli imperatori, Cassiodoro in una storia perduta della nazione gotica (compendiata probabilmente da Jordanes) celebrava d'altra parte le origini e le imprese degli Ostrogoti e della regale famiglia degli Amali, cui apparteneva Teoderico. »Avere una storia significa avere una tradizione, una civiltà propria: si poteva sperare più facile imporre ai Goti il rispetto della legge, quando si fossero educati alla coscienza di popolo antico e a una loro nobiltà storica che li differenziasse dai popoli inferiori, Unni e Langobardi, e li avvicinasse ai Greci e ai Romani sin dai tempi più lontani«. ⁸⁶



Fig. 30. Stele copta cristiana proveniente da Erment

Sl. 30. Erment, koptski kršćanski nagrobnik

Le grande illusione della continuità con l'età aurea di Roma, saltando a piè pari non soltanto la dominazione barbarica ma anche il basso Impero (l'unico imperatore citato da Cassiodoro è Traiano), porta all'ideazione del neomausoleo imperiale che si differenzia dagli antichi soltanto per la data della sua costruzione: »ut ab opere veterum« scriveva Cassiodoro a proposito dell'architettura di corte »sola distet novitas fabricarum«. ⁸⁷ Anche l'abbagliante monocroma uniformità del materiale costruttivo (isolato a Ravenna oltre che

⁸⁶ G. Pepe, *Il medioevo barbarico d'Italia*, 3 a ediz. (Torino 1968) p. 62.

⁸⁷ Dalla »Formula curae palatii« (Cassiodoro, *Variae*, VII, 5).

anacronistico) sembra corrispondere alle teorizzazioni di Cassiodoro: »Sicut decorum corpus uno convenit colore vestiri, ita nitor palatii similis debet per universa membra diffundi«;⁸⁸ e così pure l'imponente apparecchio lapideo e la grandiosità della copertura monolitica sembrano riportare alle origini ciclopiche dell'architettura secondo la teoria cassiodoriana: »quas (fabricas) primum Cyclopes dicuntur ad antrorum modum amplissimas in Sicilia condidisse (...) inde ad Italiam fabricandi peritia translata«.⁸⁹



Fig. 31. Stele copta cristiana (Londra, Victoria and Albert Museum)

Sl. 31. Koptski krščanski spomenik (London, Victoria and Albert Museum)



Fig. 32. Tomba di Costantino (Museo di Istanbul). Da notare l'identificazione del »chrismon« con l'»ank«

Sl. 32. Konstantinov grob (Muzej v Carigradu). Značilno je, da se tu »chrismon« enači z znakom »ank«

In linea generale a noi sembra di scorgere nel Mausoleo una simbologia solare, e il Sole si configura senz'altro nell'accezione religiosa di Cristo-Helios. Data poi la »personificazione« del monumento, il paragone sacro-cortigiano si

⁸⁸ Cassiodoro, *Variae*, ibidem.

⁸⁹ Cassiodoro, *Variae*, ibidem.



Fig. 33. Medaglione di Costantino. Da notare l'affinità dello scettro con l'«ank» (presente nella cresta dell'elmo)

Sl. 33. Konstantinov medaljon. Značilna je podobnost žezla z »ankom« na grebenu čelade

estende alla triade Teoderico-Cristo-Helios. Una lettura attenta del monumento non può che confermare tale ipotesi.

Il decagono di base con le profonde arcate cieche ha senz'altro in pianta una fisionomia solare o almeno stellare. Già la scelta del decagono denota un fatto eccezionale: nella tarda antichità si possono citare solo il cosiddetto tempio di Minerva Medica, con impianto a dieci nicchie, e «La Daurade» di Tolosa, tempio dedicato ad Apollo, e quindi a una divinità solare;⁹⁰ di particolare importanza poi, per la più volte ricordata connessione tra battisteri e mausolei, ci sembrano i due battisteri decagonali di Salona e di Albenga, anche se presentano alcune anomalie.⁹¹

⁹⁰ Il tempio, trasformato in chiesa e poi distrutto, aveva un perimetro decagonale all'esterno, e una cupola mosaicata a dieci lati. A giudicare dalle incisioni (cfr. Frankl, *Die Baukunst des Mittelalters* [1926] p. 9) il decagono era piuttosto schiacciato.

Non pertinente ci sembra l'esempio del San Gereone a Colonia, trattandosi di un impianto ellittico più che decagonale.

⁹¹ Il Battistero di Albenga ha all'interno una pianta ottagonale che diventa all'esterno decagonale tramite la smussatura dei lati a destra e a sinistra dell'abside. Vedi V. Sciarretta, *Il battistero di Albenga* (Ravenna 1966).

Tra gli esempi successivi, si può segnalare il Mausoleo di Shams-al Maali a Gumbad-i-Qabus (cfr. A. Khatchatrian, *L'église du Berger à Ani*, in *Cahiers archéologiques* [1952] pp. 91 — segg.) con pianta stellare poligonale.

Un discorso a parte (che ci riproponiamo di svolgere in altra sede) merita la S. Sofia di Benevento (si vedano da ultimo: P. Cavuoto, *La chiesa di S. Sofia a Benevento*, in *Napoli nobilissima*, luglio-agosto 1963, pp. 53—66; e, per uno schema geometrico, J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, *L'impero carolingio* [Milano 1968] fig. 366), un edificio già ritenuto espressione dell'arte barbarica, come il Mausoleo di Teodorico, e come questo espressione invece di una cultura vastissima e frutto di un programma simbolico-geometrico tanto complesso da sfiorare l'eclettismo, e paragonabile a un vero e proprio trattato filosofico sulla sapienza divina (Hagia Sophia). La genesi geometrica della chiesa è basata sull'incastro di due triangoli equilateri, in forma di «sigillo di Salomone», simbolo sapienziale. Basterà un semplice elenco delle forme geometriche che si emanano dal centro con ritmo alterno dal sempli-

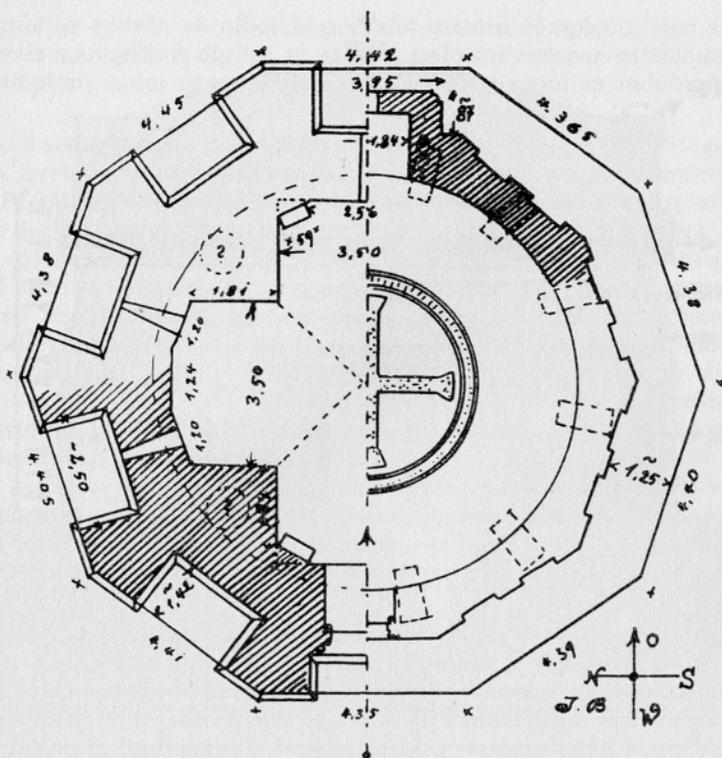


Fig. 34. Ravenna, pianta del Mausoleo a diversi livelli (disegno del Buchkremer)
Sl. 34. Ravena, tloris mavzoleja na različnih nivojih

Soltanto il Bode (1957) e il Wessel (1958) sono giunti a collegare il numero »10« — »denarius numerus perfectionis« secondo Boezio — alle teorie neopitagoriche e neoplatoniche rivedute alla luce del cristianesimo nell'ambiente di Boezio e Cassiodoro. Lo stesso Teoderico, conformemente all'ideale della *Politeia* di Platone, era una sorta di re-filosofo, come si compiacque di rappresentarlo una epistola del 533 scritta dai suoi nipoti: »Stellarum caesus, maris sinus, fontium miracula rimator acutissimus inquirebat, ut (...) purpuratus videretur esse philosophus«. ⁹² In una lettera scritta a Boezio (»De iusto pondere observando«) troviamo un elogio dell'aritmetica, la scienza coltivata da Teoderico fin dalla fanciullezza: »Arithmetica inter ambigua mundi certissima

ce al più complesso: 1) sei colonne disposte esagonalmente; 2) otto pilastri e due colonne disposti secondo un decagono; 3) un quadrato, circoscritto al decagono compreso tra i quattro vertici dell'ingresso, dell'abside e delle due punte intermedie della stella; 4) un circolo circoscritto al quadrato che costituisce il tracciato

del perimetro della chiesa; 5) tre absidi. Non possiamo neppure soffermarci sul significato di tali forme e sulla loro reciproca posizione, che si è almeno in minima parte chiarito nella trattazione relativa al Mausoleo di Teoderico.

⁹² Cfr. A. Bode (1957).

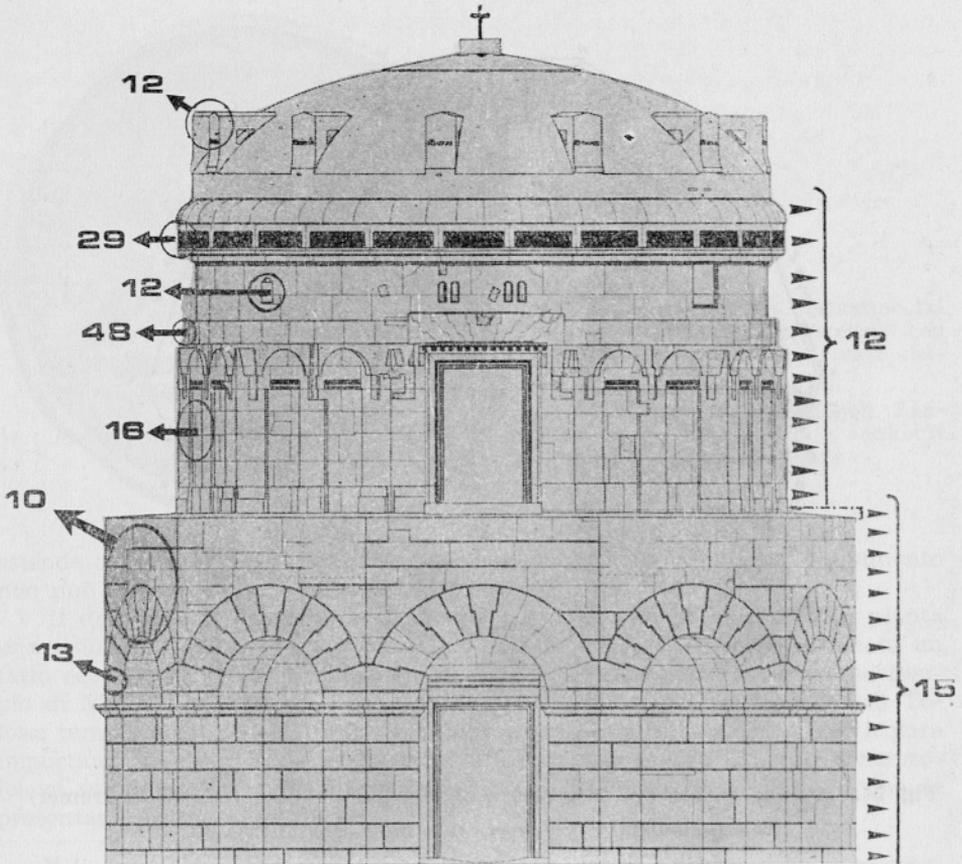


Fig. 35. Ravenna, riassunto schematico dei valori numerici degli elementi architettonici del Mausoleo

Sl. 35. Ravenna. Shematski povzetek številčnih razmerij arhitektonskih elementov mavzoleja

ratione consistit, quam cum coelestibus aequaliter novimus. Evidens ordo, pulchra dispositio, cognitio simplex, immobilis scientia: quae et superna continet, et terrena custodit. Quid est enim quod aut mensuram non habeat, aut pondus excedat? Omnia complectitur, cuncta moderatur, et Universa hinc pulchritudinem capiunt, quia sub modio ipsius esse noscuntur. (...) Quantitate numerabili, arena maris, guttae pluviarum, stellae lucidae concluduntur. Auctori quippe suo omnis creatura sub numero est: et quicquid ad existentiam pervenit, a tali non potest conditione dimoveri. Et quoniam delectat nos secretiora huius disciplinae cum scientibus loqui...». Proprio in questo contesto si inserisce un vero e proprio inno al numero 10: »Denarius numerus, more Coeli, et in se ipsum revolvitur, et numquam deficiens invenitur: crescit nova conditione, per se redeundo, addita sibi semper ipsa calculatio: et, cum dena-

rius non videtur excedi, ex modicis prevalet maiora complecti. Hoc saepe repetitum inflexis manualibus digitis, et erectis, redditur semper extensum, et quanto ad principium suum supputatio redditur, tanto amplius indubitanter augeatur». ⁹³

L'inno è senza dubbio neopitagorico (Boezio aveva tradotto Pitagora, e Cassiodoro lo aveva divulgato). Il numero »10« è la mistica »Tetraktis«, il *TE-
AEIOΣ APIΘMOΣ*, il numero formato dalla piramide dei primi quattro, archetipo della decina e della decade e contenente in sé tutte le qualità armoniche essenziali (diapason, diapente, etc.). E' il numero divino, identificato con l'armonia del mondo e dei cieli, nel pensiero ebraico (Dio dà al mondo le dieci leggi) oltre che in quello pitagorico (Nicomaco: »Tutto era disordine (...) nella decade preesisteva un equilibrio naturale tra l'insieme e i suoi elementi. Per questa ragione il dio ordinatore si servì della decade come di un canone«). ⁹⁴ Nell'ordine delle serie armoniche, al 10^o e al 20^o posto, considerati identici all'inizio e alla fine del »tempo nuovo«, troviamo la nota »fa«, la lettera »I« e, soprattutto, la corrispondenza astrologica col »Sole«. ⁹⁵ La »I« nell'antica mitologia egizia corrisponde al »grido del Sole«. Ricordiamo poi la connessione neopitagorica operata dalla Kabala tra numeri e lettere dell'alfabeto, per cui la decima lettera »J« equivale alla decade e a Dio; da qui »Jahvé«, »Jeovah« e altri suoni-parole magici come »Juve«, »Jou«, »Jov« »Jon«, »Jacchos«, »Janos«.

Il ricorso architettonico al numero »10« (e, in secondo ordine, al »4« e al »20«) corrisponde alla funzionalità del Mausoleo e alla politica di Teoderico. Entrambi i piani rappresentano un perfetto ordinamento terrestre. La cappella è in basso perché il potere ecclesiastico è fondamento del potere reale; il re e la sua tomba sono con un ben preciso significato *al di sopra della chiesa*. Sulla sommità dell'ordinamento terreno, ecclesiastico, civile, brilla il monolite celeste, simbolo dell'ordinamento del regno dei cieli. ⁹⁶ A parziale conferma di questa interpretazione possiamo ricordare le parole di Cassiodoro nel momento della fondazione del suo monastero-città di Squillace, che avrebbe dovuto essere il modello d'una nuova società: »E' sorto per voi, o cittadini religiosi, come un vostro peculiare Stato, nel quale, se vivrete in concordia e spiritualmente, potrete godere in anticipo quasi dell'immagine della patria celeste«. ⁹⁷

⁹³ Cassiodoro, *Variae*, I, 10.

⁹⁴ Rimandiamo al sempre fondamentale studio di M. C. Ghyka, *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Vol. I, *Les Rythmes* (Paris 1931).

Ci limitiamo ad aggiungere una chiosa sul valore di »suma spaziale« del numero »10«, in quanto letteralmente somma di tutte le dimensioni dello spazio: 1 (= punto) + 2 (= linea) + 3 (= piano) + 4 (= solido).

⁹⁵ Vedi M. Schneider, *Il significato*

della musica (Milano 1970) pp. 211 e 221—22.

A proposito del numero »20« ricordiamo che i sostegni della rotonda del Santo Sepolcro, intorno alla tomba di Cristo, sono potenzialmente 20, suddivisi in quattro gruppi comprendente ciascuno tre colonne e due pilastri per un totale di 12 colonne e 6 pilastri (mancano i due pilastri in corrispondenza dell'ingresso, per evidenti ragioni funzionali).

⁹⁶ Per questa interpretazione cfr. K. Wessel (1958).

⁹⁷ Dalle *Institutiones divinarum rerum* (cfr. G. Pepe, op. cit., pp. 63—64).

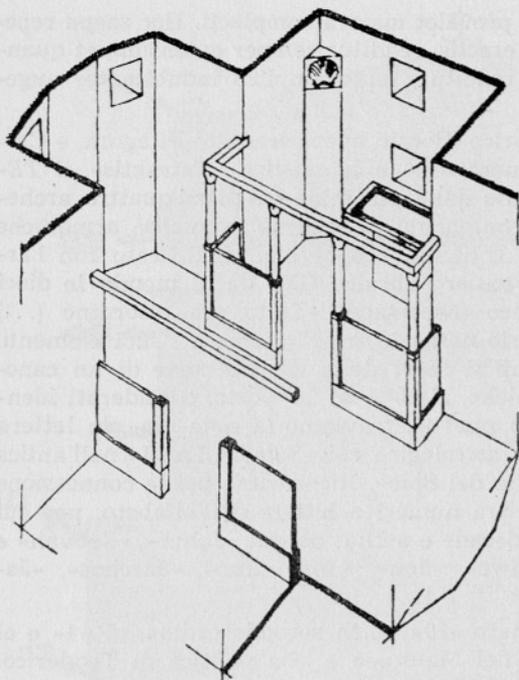


Fig. 36. Ravenna, interno della cella inferiore, secondo la restituzione del De Angelis D'Ossat

Sl. 36. Ravenna, notranjščina spodnje kapele (rekonstrukcija: De Angelis D'Ossat)

I riferimenti simbolici conducono da un lato all'ordine, universale o terreno, e da un altro lato all'idea centrale che presiede all'ordinamento: dio, sole, sovrano. I Pitagorici avevano posto al centro del cosmo Hestia, il fuoco centrale, che spandeva luce e calore sui pianeti (è da notare che l'idea di questo cuore universale offrì a Copernico lo spunto per la teoria eliocentrica). Cleanthe in particolare (331—232) assegnò al Sole il posto centrale fra i pianeti, seguendo l'antico ordine caldeo; di qui l'idea del sole come spirito del mondo, »nel cuore del mondo«. Nel »Somnium Scipionis« di Cicerone⁹⁸ l'universo celeste nell'eterno ritorno del Grande Anno diviene l'impero bene ordinato dove il Sole, simbolo dell'autorità e del potere esercita la sua egemonia. La Giustizia, che per Platone era la chiave dell'ordine cosmico (e che nel Mausoleo è simboleggiata dal ricorso al »4«), diventa in Cicerone la ricompensa del Principe, promosso all'eternità per averla ben praticata; Dio sta all'universo come il capo di Stato sta alla città.

Il Mausoleo, in quanto cittadella e emblema cosmico, è a sua volta una »città del Sole«, seguendo probabilmente un filone orientale mediato dal platonismo. L'antica Ecbatana, secondo la descrizione di Erodoto,⁹⁹ aveva sette cinte concentriche dipinte con i colori dei pianeti, percorrendo la città utopica di Campanella. La città degli Atlantidi descritta da Platone¹⁰⁰ era attornata da tre canali e due muri circolari di terra, secondo analoghi schemi

⁹⁸ Cicerone, *De Re publica*, libro VI, 8—26.

⁹⁹ Erodoto, *Storia*, I, 98.

¹⁰⁰ Platone, *Critias*, 113, á-e.

cosmologici.¹⁰¹ Anche nel Mausoleo è presente un simile »irraggiamento« a partire dal centro, in probabile connessione con l'idea neoplatonica dell'emanazione dalla luce divina: la croce centrale, circonscritta dal decagono, trovava infatti all'esterno due ulteriori piattaforme decagonali concentriche.¹⁰²

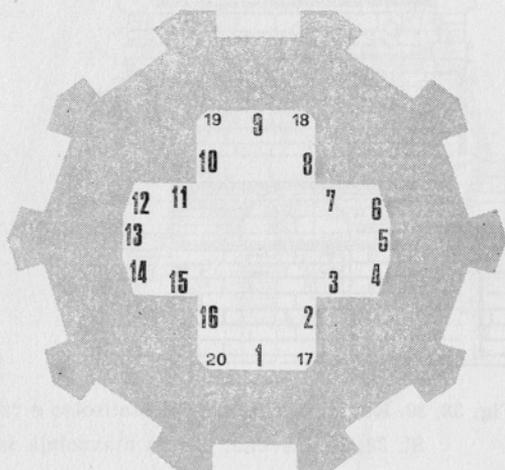


Fig. 37. Ravenna. Valori numerici del perimetro della cella inferiore. I lati sono »16« al disotto delle mensole con le conchiglie, e »20« al disopra

Sl. 37. Ravena. Številčna razmerja oboda spodnje kapele. Stranice imajo pod konzolami z nišami vrednost »16«, nad njimi pa »20«

Si profila così una giustificazione teorica per l'immagine solare offerta dalla pianta del Mausoleo, e si consolida nello stesso tempo l'idea che tutta la fabbrica sia stata ideata organicamente al tempo di Teoderico. La cripta crociata circondata dalla raggiera a dieci punte è a nostro avviso una rappresentazione del Cristo-Helios. Se il numero »10« poteva anche essere inteso come »allegoria Christi«,¹⁰³ d'altra parte il tipo della cripta crociata non è affatto da connettere all'architettura funeraria classica bensì è da collegare con due edifici ravennati più volte ricordati in questo studio: il Mausoleo di Galla Placidia e la Capella Arcivescovile, nei quali l'equivalenza della croce di pianta con la croce di Cristo è assolutamente certa. La planimetria del complesso di Santa Croce, eretto da Galla Placidia ed emerso in piena evidenza dagli scavi attualmente in corso,¹⁰⁴ è caratterizzata appunto dalla croce e dal numero »3«, simbolo della Trinità. La chiesa aveva infatti una pianta a croce, e alla sua ardica si collegavano due edifici simmetrici (uno dei quali era il Mausoleo di Galla Placidia) ugualmente a croce, disposti in modo che collegando i centri

¹⁰¹ Per il problema dell'armonia cosmica e della »città del Sole« nel mondo antico rimandiamo a J. Bidez, *La cité du Monde et la Cité du Soleil chez les Stoïciens* (Paris 1922); L. Hautecoeur, op. cit., pp. 23—24; H. Leclerc, *Du mythe platonicien aux fêtes de la Renaissance*, in *Revue de la Soc. d'hist. du Theatre* (1959) 2.

¹⁰² L'attuale sistemazione del Mausoleo si ispira in pianta a queste due piattaforme concentriche, messe in luce

negli scavi ottocenteschi. Si veda la planimetria incisa dal Kummer (cfr. V. Guberti, 1952, fig. 9).

¹⁰³ Tale interpretazione è data effettivamente, nel IX secolo da Rabano Mauro (*Allegoriae in Sacram Scripturam*).

¹⁰⁴ Gli scavi, che abbiamo avuto occasione di visitare durante il presente convegno, sono diretti dal dottore G. Corradi.

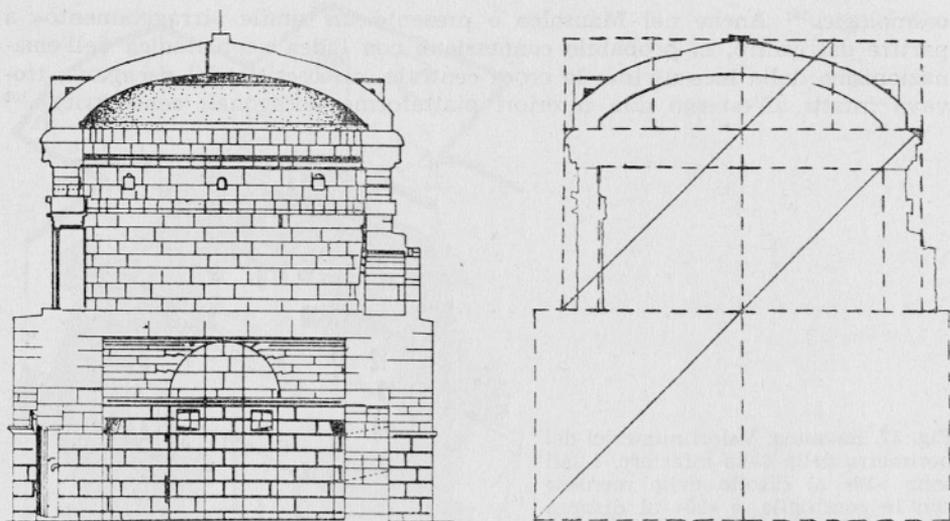


Fig. 38, 39. Ravenna, sezione del Mausoleo e rapporti proporzionali basati sul quadrato
 Sl. 38, 39. Ravenna, prevez mavzoleja in razmerja, sloneča na kvadratu

delle tre croci si ottenesse un triangolo equilatero. Nel sacello di Galla Placidia, a parte la connessione con la chiesa, la croce è il leit-motiv di tutte le figurazioni musive, determinando addirittura rarissime iconografie (si veda il *Buon Pastore* con la croce al posto del pastorale), o curiose anomalie (la croce musiva al centro della cupoletta non segue l'orientamento del sacello ma quello della chiesa, secondo l'asse est-ovest).

Se si confronta la pianta della cupola monolitica con quella del piano terreno, si nota in entrambe la presenza di una croce iscritta entro una più ampia corona irraggiante. All'interno della cupola, la *crux gemmata* si prolunga idealmente nella raggiera ricostruita dal De Angelis D'Ossat; all'esterno, la croce che probabilmente doveva trovarsi al culmine era circondata dalle dodici mensole radiali, concepite forse anche come raggi di sole, come dimostrerebbero la forma allungata e la singolare sporgenza rispetto alla circonferenza del monolite.

Il monolite presenta indubbie affinità con patterns cosmologici (in particolare, la croce entro il cerchio può essere accostata alla »ruota solare«¹⁰⁵) e anche col simbolo astrologico del sole, costituito da un punto entro un cerchio (si veda il rialzo al centro del monolite). In questa ottica, la raggiera a X ricostruibile nella cella acquista un nuovo significato: il segno X (*decussis*) è insieme connesso col 10 (di cui è simbolo numerico) e col sole. Le fonti ricordano che nel 310 a Costantino (il sovrano-guida per Teoderico) mentre visitava un tempio del Sole apparvero in visione Apollo e la Vittoria che offrivano una

¹⁰⁵ Si veda ad esempio la ruota di Kilmuckridge (Wexford), in L. Hautecoeur, op. cit., fig. 95. La ruota solare

è una trasformazione del semplice disco solare.

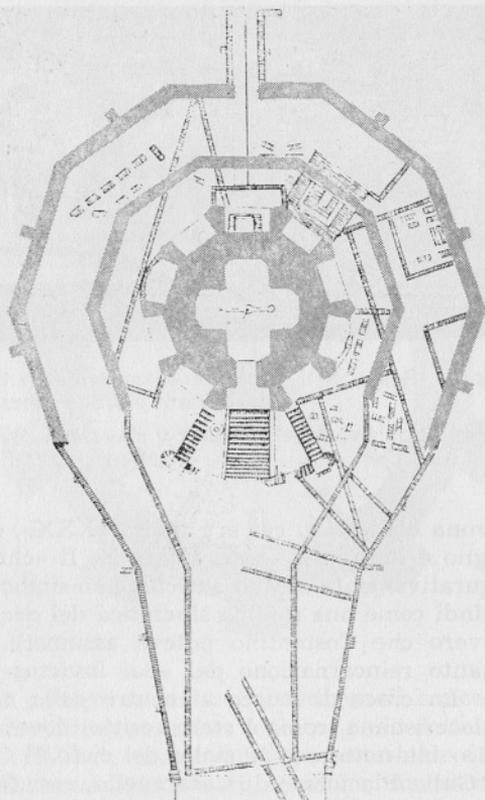


Fig. 40. Ravenna. Planimetria relativa agli scavi ottocenteschi (si notino le scale e la base della torrefaro già addossate all Mausoleo). Sono evidenziate le tracce delle due piattaforme concentriche

Sl. 40. Ravenna. Tloris po izkopavanjih v osemnajstem stoletju (opozarjam na stopnice in na temelje svetilnika, ki je že bil prislonjen k mavzoleju). Posebej so poudarjeni sledovi dveh koncentričnih ploščadi



Fig. 41. Ravenna. San Vitale, mosaico dell'arco trionfale. Il »chrismon« è simbolo anche di Dio-Sole

Sl. 41. Ravenna. San Vitale, mozaik v slavoloku. »Krizmon« je tudi simbol Boga-Sonca



Fig. 42. Roma. San Paolo, mosaico dell'arco trionfale. I raggi solari dietro al capo di Cristo alludono forse agli apostoli

Sl. 42. Rim. Sv. Pavel, mozaik v slavoloku. Sončni žarki za Kristusovo glavo bi morda lahko pomenili apostole

corona d'alloro su cui era inciso »XXX«, che insieme augurava trenta anni di regno e iterava il segno solare X. Il »chrismon«, che a sua volta è connesso figurativamente con un antichissimo simbolo solare celtico, doveva essere inteso quindi come una somma sincretica del *decussis* e del monogramma cristiano, se è vero che Costantino poteva assumere a suo protettore Cristo proprio in quanto reincarnazione del »Sol invictus«.

La croce di stucco al centro della cupola (la più grande croce dell'arte paleocristiana, come è stato scritto) doveva forse essere circondata ma un mosaico blu-notte con le stelle del cielo.¹⁰⁶ Così appaiono le cupole del mausoleo di Galla Placidia e di Casaranello, così forse appariva l'abside della Cappella Arcivescovile, e simile sarà la grande croce di Sant'Apollinare in Classe. Nel sacello placidiano la croce simboleggia il Cristo Cosmocrator assimilato al dio solare e paragonabile alla rappresentazione di Giove circondato da sette stelle.¹⁰⁷ A Casaranello la croce è circondata da due fasce concentriche: la prima, più chiara, corrispondente al cielo vero e proprio; la seconda, più scura, equivalente allo »sterèoma«, lo spazio aereo che divide il cielo dalla terra secondo l'astronomia orientale.¹⁰⁸ Il mosaico del Battistero di Albenga contiene più espliciti e diffusi significati: un chrismon che si irradia e rifrange al centro di tre zone concentriche trascoloranti, circondate da dodici colombe e da una zona stellata; nell'arco due agnelli adorano la *crux gemmata*. I riferimenti a Cristo, all'universo e al dogma della divinità una e trina sono evidentemente

¹⁰⁶ La scabrosità della pietra, unica parte non finita nella cella, fa pensare appunto a una preparazione per mosaico. La soluzione parziale della croce in stucco può essere stata un ripiego dovuto a ragioni di tempo ed economiche; probabilmente si doveva compiere con urgenza la cella per accogliere il sarcofago di Teoderico.

¹⁰⁷ Si vedano R. Eisler, *Weltenman-*

tel und Himmelszelt (München 1910); K. Lehmann, *The Dome of Heaven*, in *The Art Bulletin* (1945), pp. 20—21; C. O. Nordstrom, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna* (Stockholm 1953).

¹⁰⁸ Si veda G. De Francovich, *Studi sulla scultura ravennate*, in *Felix Ravenna* (1959) n. 79.

mediati da influenze siriane, palestinesi e costantinopolitane: si ricorda un mosaico di S. Sofia a Costantinopoli con croci d'oro entro tre zone concentriche azzurre, e una analoga composizione vista da Coricio di Gaza (VI. sec.) nell'abside di una chiesa palestinese.¹⁰⁰

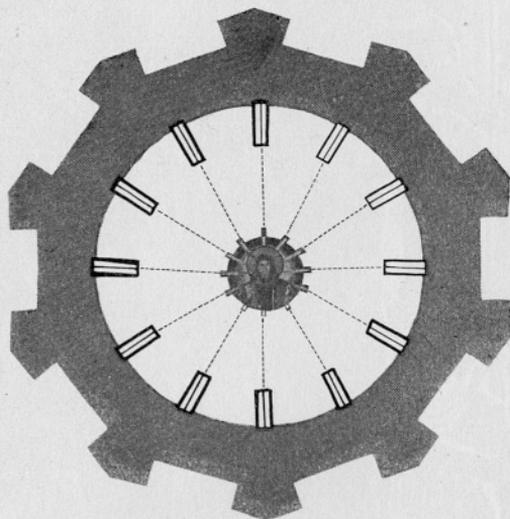


Fig. 43. Sovrapposizione del clipeo di San Paolo (Roma) sulla cupola monolitica del Mausoleo (Ravenna)

Sl. 43. Medaljon iz cerkve sv. Pavla (Rim), projiciran na kupolo raven-skega mavzoleja

A parte alcune analogie con tali raffigurazioni (zone decagonali concentriche), nel Mausoleo mancano programmaticamente, per influsso della dottrina ariana, riferimenti al dogma della Trinità a causa della contestazione dell'autarchia dello Spirito Santo. Le discussioni dottrinali, come ha dimostrato il De Angelis D'Ossat (1970), trovavano del resto riflessi puntuali anche a livello dei rapporti proporzionali: il rapporto 1:1 e il quadrato che lo geometrizza equivalgono all'Uno platonico e a Dio; il rapporto $1:\sqrt{2}$ corrisponde a Cristo che è generato da Dio, così come la diagonale è generata dal quadrato; il rapporto $1:\sqrt{3}$, che numericamente è determinato dalla ipotenusa di un triangolo rettangolo formato da due cateti con i valori di 1 e $\sqrt{2}$, equivarrebbe allo Spirito Santo, definito nel Concilio di Nicea come «precedenti ab utroque». Non è quindi casuale che nelle fabbriche ariane manchino i rapporti $\sqrt{2}$ e $\sqrt{3}$ frequenti invece nelle altre fabbriche di Ravenna, sostituiti nella maggior parte dei casi dal proporzionamento aureo e dai rapporti 1:1 e 1:1,2 (che noi riteniamo doversi intendere come rapporto 10:12, con evidenti significati teologici). L'idea trinitaria è sostituita nel Mausoleo, secondo il nostro punto di vista, da un diffuso dualismo, dalla scala macrospica delle due celle fino alla scala microscopica dello *Zangenfries*, diviso in due zone da una linea di demarcazione. Il dualismo viene comunque ricomposto, forse più per influsso del pensiero antico (monoteismo solare) che per un compromesso con l'ortodossia cattolica: la fusione avviene infatti nella figura unica di Cristo-Sole identifi-

¹⁰⁰ Si vedano I. Lassus, *Sanctuaries chrétiens de Syrie* (Paris 1947) e G. De Francovich, op. cit., pp. 34—35.



Fig. 44. Un imperatore-Helios presiede a una cerimonia religiosa (rilievo in marmo al Museo del Cairo)

Sl. 44. Vladar-Helios vodi verski obred (marmorni relief v Muzeju v Kairu)

cata col sovrano. Secondo la dottrina di Ario, Cristo e la Croce sono intermediari tra il Cielo (Dio) e la terra; Cristo non è identico ma simile e subordinato a Dio, e il dualismo può essere visualizzato dalle immagini della Croce e del Sole. In entrambi i piani del Mausoleo, infatti, assistiamo a un incastro della croce al centro di un simbolo solare; al piano terreno c'è quasi una visualizzazione della non consustanzialità di Cristo con Dio nell'inserimento apparentemente irrazionale della croce al centro del decagono (anzichè di un ottagono come avrebbero richiesto i principii di una simmetria geometrica); in pratica, Dio è »ingenerato« e Cristo è invece »generato« e subordinato al Padre, come voleva Ario. L'»omoiusia« fra la Croce e il Dio-Sole è chiarita esplicitamente dalla seguente formula: »La natura del Figlio è al Sole onnipotente vicinissima«. ¹¹⁰ Nella stessa sovrapposizione delle due celle e delle due zone dello

¹¹⁰ Clemente Alessandrino, *Stromata*, 7, 2.

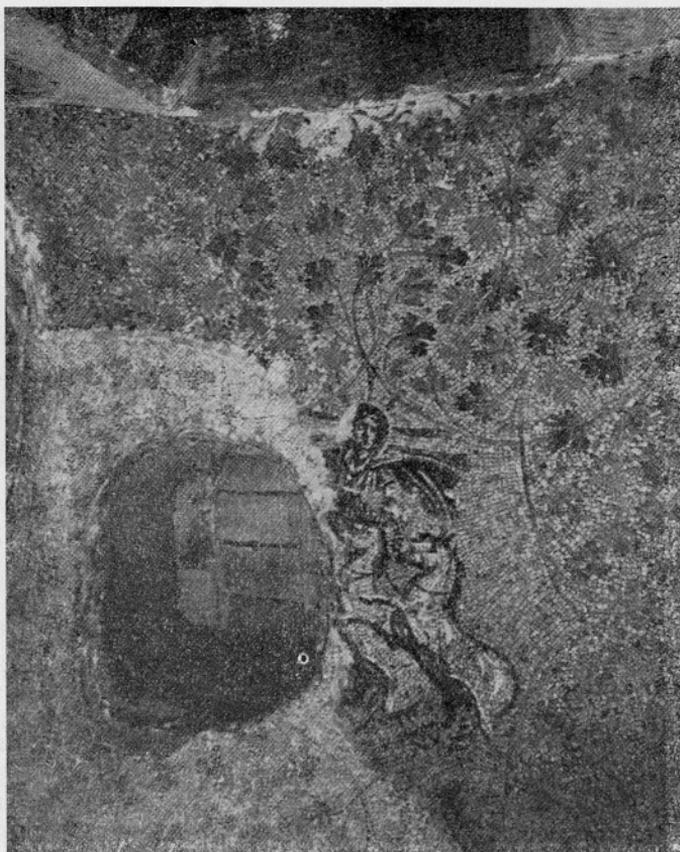


Fig. 45. Cristo sul carro del Sole (mosaico nella volta della Tomba dei Giulii, nella necropoli Vaticana)

Sl. 45. Kristus na soněnem vozu (mozaik v svodu groba Julijcev, Vatikan)

Zangenfries si può scorgere in una certa percentuale il ruolo differenziato di *Cristo posto sotto a Dio-Sole*, il quale ultimo però si identifica in parte e a sua volta con Cristo.¹¹¹

A livello iconografico, la croce del monolite al centro dei dodici raggi-mensole trova un eccezionale parallelo figurativo nel mosaico dell'arco trionfale di San Paolo a Roma.¹¹² Cristo appare aureolato, con dodici raggi luminosi (di

¹¹¹ A livello architettonico la grande croce della cripta è posta al disotto della cella cilindrica sovrastata dalla cupola celeste. Nello *Zangenfries* la piccola croce al centro delle spirali è posta al disotto delle »tenaglie«, simboli solari. Proprio nello *Zangenfries* è da scorgere

probabilmente l'unico accenno ternario (più che trinitario) nel numero delle »tenaglie« (3×3) e dei pannelli ($3 \times 3 \times 3$); su scala ancora minore, i bracci delle »tenaglie« sono anch'essi tripartiti.

¹¹² Come attestano le iscrizioni sull'arcone, il mosaico sarebbe stato iniziato



Fig. 46. Clipeo visigotico con Cristo-Sole (chiesa di Quintanilla de las Viñas)

Sl. 46. Vizigotska plošča z medaljonom, ki predstavlja Kristusa-Sonce (cerkev v Quintanilla de las Viñas)

cui nove visibili, e tre nascosti dietro il corpo) che partono dietro il capo (al posto della consueta croce o del chrismon) ed escono fuori dal clipeo perdendosi nel fondo aureo della circostante visione apocalittica dei ventiquattro seniori. Non c'è bisogno di molta fantasia per scorgere in questa raffigurazione un sincretismo di Cristo col Sole, ed è assai probabile che i dodici raggi alludano al numero degli apostoli.

Ugualmente interessante ai nostri fini è una raffigurazione nel mosaico dell'arcone di San Vitale. Due angeli in volo reggono un clipeo formato da cerchi concentrici con i colori dell'iride (in qualche modo accostabile al già ricordato mosaico di Albenga), al cui centro dalla divina lettera »A« partono otto raggi anch'essi trascoloranti; con un evidente sincretismo fra Cristo (chrismon), Dio (»A«), il Sole e forse la Trinità. Citiamo ancora il mosaico nella volta d'una tomba cristiana della Necropoli Vaticana con Cristo-Helios sul carro solare; e un singolare capitello della chiesa ispano-visigotica di Quintanilla de las Viñas (VII sec.) dove in un clipeo retto da angeli appare un busto radiante con l'iscrizione »SOL«.

Se san Giovanni identifica Cristo con la Luce, già nella profezia di Malachia il Messia era annunciato come »Sol Iustitiae«. Molti Padri della Chiesa istituirono del resto paragoni fra Cristo e il Sole. E' da notare che le definizioni di »Sol Invictus« e di »Sol Salutis« vengono desunte dal culto di Mitra; e che anche il »dies natalis« di Cristo, corrispondente in realtà al 6

da Teodosio e finito da Onorio, e poi restaurato da papa Leone Magno (a cui Galla Placidia dedica una iscrizione risonnente) e forse anche al tempo di Leone III (795—816). L'incendio del 1823 danneggiò molto il mosaico, che fu però

restaurato secondo il disegno originario. Si veda S. Waetzoldt, *Zur Ikonographie des Triumphbogenmosaiks von St. Paul in Rom*, in *Miscellanea Bibl. Hertzianae zu Ehren L. Bruhns*, F. G. W. Metternich, L. Schudt (München 1961).

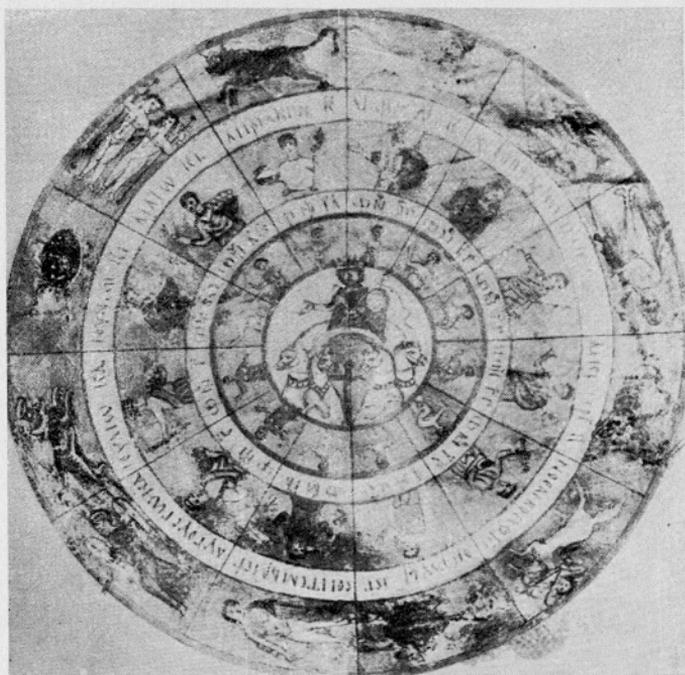


Fig. 47. Cristo-Sole al centro dei mesi e dei segni dello zodiaco (miniatura nella Biblioteca Vaticana)

Sl. 47. Kristus-Sonce v sredi znamenj mescev in zodiakalnih znamenj (miniatura v Vatikanski biblioteki)

gennaio, fu nel III o IV secolo anticipato al 25 dicembre per farlo coincidere col giorno della nascita del Sole.¹¹³

Si è già parlato della identificazione Teoderico-Cristo, resa possibile col tramite di Costantino. Per quanto riguarda invece l'identificazione Teoderico-Sole, si può ricordare la lunga tradizione di sovrani rappresentati come Helios, a partire almeno da Alessandro Magno. L'origine della mistica del Re-Sole è da un lato nell'oriente iranico e siriano e dall'altro nel filone pitagorico, platonico, neopitagorico, stoico, neoplatonico.¹¹⁴ Ricordiamo i palazzi imperiali a Roma concepiti come templi del Sole: nella Domus Aurea una sala ruotante riproduceva la corsa del Sole; nel Settizonio di Settimio Severo l'imperatore rendeva giustizia in una sala cosmica, sotto una volta in cui era delineato il suo oroscopo. Eliogabalo, sacerdote del Sole, fu eletto imperatore come un vero e proprio Re-Sole. Costantino, che a noi interessa in particolar modo, si proclamò e fu raffigurato come Helios (anche un Padre della Chiesa, Eusebio,

¹¹³ Vedi L. Hautecoeur, op. cit., pp. 181—82.

¹¹⁴ Si vedano F. Cumont, *La Théologie solaire du paganisme romain*, in *Mémoires publiés par l'Académie des*

Inscriptions et de Belles Lettres, t. XII, 1919; L. Hautecoeur, op. cit., e *La symbolique monarchique. Le Roi Soleil* (Paris); H. Leclerc, op. cit.

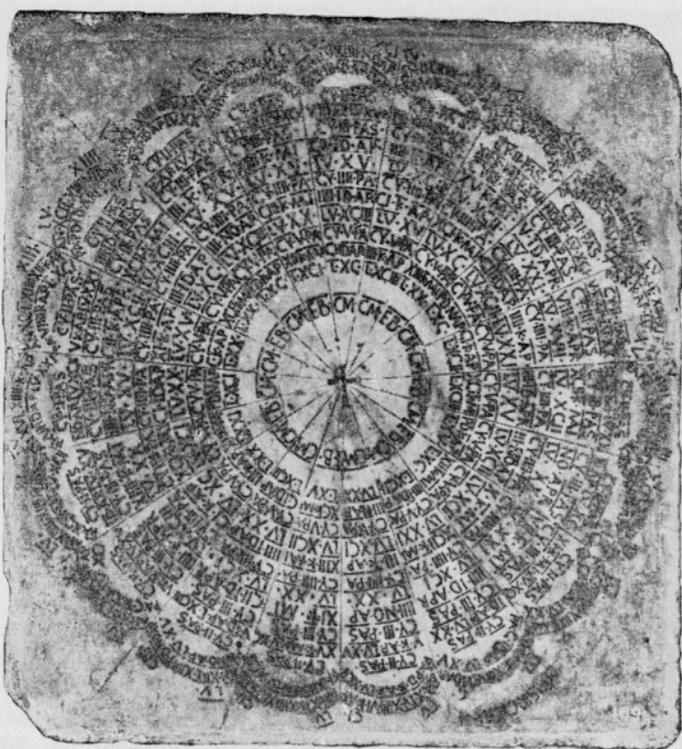


Fig. 48. Calendario liturgico del VI secolo (Ravenna, Museo Arcivescovile)

Sl 48.. Liturgični koledar iz 6. stoletja (Ravenna, Nadškofijski muzej)

poté scrivere che il sovrano risplendeva come il Sole); il suo palazzo cosmico a Roma era paragonabile al trono centrale descritto da Proclo nell'*Inno al Sole*; a Costantinopoli, poi, fece replicare il palazzo solare di Settimio Severo. L'imperatore Giuliano scrisse addirittura un trattatello sul Re-Sole.

Ci soccorrono poi alcune particolarità del cerimoniale ravennate, esemplato su quello bizantino. Il sovrano, nella consuetudine e nella adulazione cortigiana, è effettivamente equiparato al Sole che illumina i suoi sudditi, come si ricava ad esempio da questa »formula« di Cassiodoro: »Solis aspectus nisi clara lumina non requirunt; quia illi tantum possunt rutilantes pati radios, quos constat oculos habere purissimos. Sic praesentiam Principis ambiunt, qui de cordis puritate praesumunt.«¹¹⁵ Se le fabbriche di Galerio-Ercole a Salonico

¹¹⁵ »Formula evocatoria quae patenti conceditur« (Cassiodoro, *Variae*, VII, 35). Meno pertinente, ma significativo è il seguente passo della »Formula comitivae patrimonii«: »Nam sicut ut Sol or-

tus corporum moles fugata nocte detegit, ita se morum tuorum qualitas, assidue viso principe, non caelabit« (*Variae*, VI, 9).



Fig. 49. »Aavorio Barberini« (Paris, Louvre). Il sovrano è forse Teoderico; da notare il clipeo con Cristo fra i simboli del sole e della luna

Sl. 49. »Aavorio Barberini« (Paris, Louvre). Vladar je morda Teoderik. Posebej je treba opozoriti na medaljon s Kristusom med simboli sonca in lune

erano consacrate ad Ercole, e il Tempio di Spalato era dedicato a Giove, identificato con Diocleziano, anche la chiesa palatina di Teoderico-Cristo a Ravenna era dedicata al Salvatore, ancora una volta seguendo l'esempio di Costantino che proprio al Salvatore aveva dedicata la sua prima basilica eretta a Roma.

Viceversa, proprio a partire dal IV secolo Cristo è concepito prevalentemente nel suo aspetto trionfante di sovrano: Christus-Rex, come è raffigurato ad esempio nei mosaici del tempo teodericiano della Cappella Arcivescovile. L'identificazione arriva a un punto tale che in una curiosa figurazione, forse gnostica, del IV secolo, non è ben chiaro se è raffigurato Cristo o un principe imperiale: si tratta di un frammento di croce del Museo Paleocristiano di

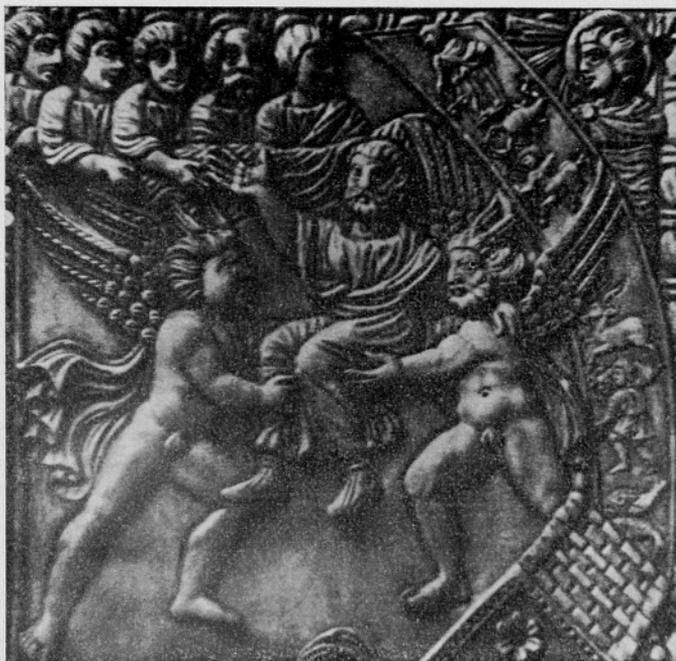


Fig. 50. Apoteosi di un imperatore fra i segni dello zodiaco (avorio del V secolo al British Museum, Londra)

Sl. 50. Apoteoza nekega vladarja sredi zodiakalnih znamenj (slonovina, iz 5. stol. Britanski muzej v Londonu)

Aquileia, al cui centro è graffita la figura di un giovane nimbato e clamidato.¹¹⁶

Dopo aver chiarito la perfetta liceità del trinomio Teoderico-Cristo-Sole, si può finalmente risolvere l'antinomia fra le due principali interpretazioni delle dodici mensole: quella che riconosce in esse i dodici apostoli, e quella (sostenuta dal Bode) relativa ai segni dello Zodiaco. Ogni contraddizione, ogni dualismo è sanato infatti da un elemento medio proporzionale, la duplice figura di *Cristo-Helios* che può ugualmente avere intorno a sé i dodici apostoli o i dodici mesi (i segni dello Zodiaco, secondo la consueta iconografia, sono contenuti infatti in una fascia circolare intorno al carro del Sole). Un manoscritto tolemaico della Biblioteca Vaticana raffigura appunto un *Cristo-Helios* al centro di un clipeo circondato da cerchi concentrici, divisi radialmente in dodici settori con le Ore, i Mesi e i segni dello Zodiaco.¹¹⁷

¹¹⁶ Si vedano C. Cecchelli, Una figura gnostica, in *Studi aquileiesi* (1953) pp. 245—52; G. Brusin, *Aquileia e Grado* (Padova 1964) pp. 176—78.

¹¹⁷ Il manoscritto (Vaticanus gr. 1291, fol. 9) è forse dell'anno 814. Esempi anteriori sono il mosaico cristiano del

duomo di Aosta e il mosaico pagano di Nonnus a Trier. Cfr. J. Strzygowski, *Die Kalenderbilder des Cronographen vom Jahr 354*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1886, 1890). Per la connessione tra mausolei e numero »12« ricordiamo il mausoleo dodecagonale di Neumagen

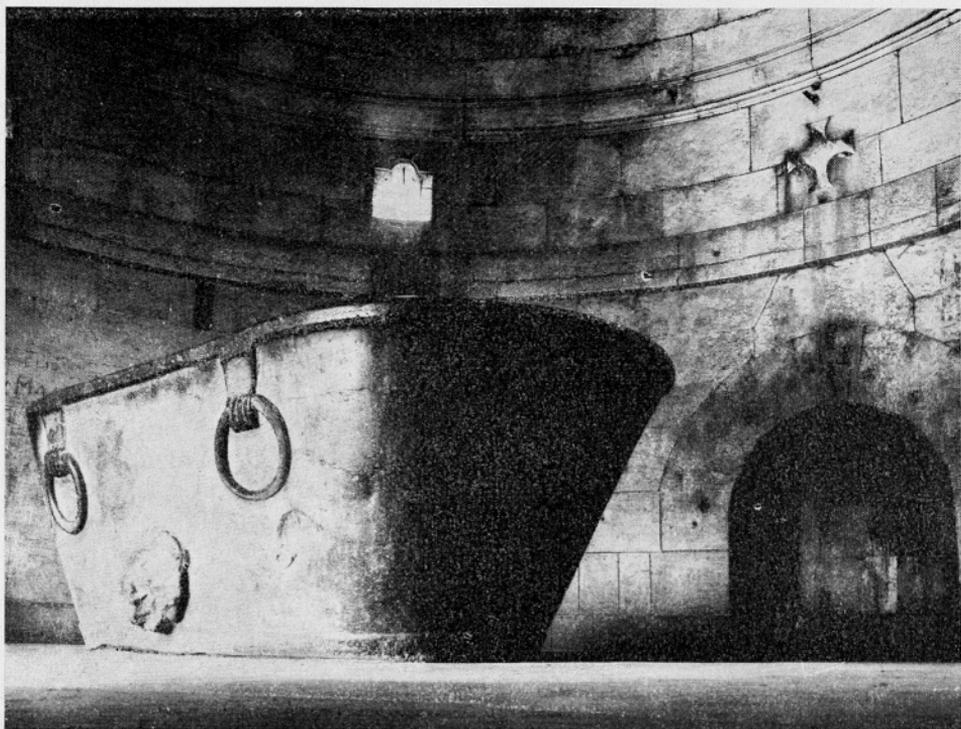


Fig. 51. Ravenna, interno della cella superiore del Mausoleo
Sl. 51. Ravenna, notranjščina zgornje kapele mavzoleja

Lo Zodiaco non si riferisce alla contigenza del tempo presente, ma all'eternità del tempo nel suo eterno ritorno; non a caso lo possiamo trovare, nell'iconografia simbolica funeraria, intorno ai busti dei defunti. In un avorio del V secolo al British Museum troviamo poi una significativa scena di *Apoteosi di un imperatore*, con il sovrano portato in cielo da due geni alati al disopra del carro del Sole e verso la fascia zodiacale.¹¹⁸

Se dunque la fascia con le mensole può alludere al corso del Sole nei dodici mesi, il numero delle »metope« delo *Zangenfries* si riferisce, come si è detto, al percorso della Luna nel cielo e intorno alla terra. Sole e luna simboleggiano fin dall'antichità il fluire e l'eternità del tempo; a parte la loro presenza nelle scene di crocefissione, segnaliamo l'»Avorio Barberini« al Louvre in cui, sopra all'immagine del sovrano a cavallo (che sembra potersi identificare anche con Teoderico),¹¹⁹ appare un clipeo col busto di Cristo fra i simboli del

(cfr. L. Crema, op. cit., fig. 625), e soprattutto il mausoleo di Augusto a Roma con impianto a dodici raggi.

¹¹⁸ Cfr. L. Hautecoeur, op. cit., p. 171.

¹¹⁹ Vedi A. Bode, *Das Reiterdipty-*

chon des Louvre, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1965) pp. 155—61. Il dittico rappresenterebbe Teoderico che prende possesso dell'Italia con la lancia, e sarebbe stato eseguito fra il 493 e il 498.

sole e della luna. Si potrebbe citare, fra i tanti, questo passo di Cassiodoro sul corso del sole e della luna: »Sol anni spatio Zodiaci circuli signa praetervolat (...) Luna, peculiari nobis vicinitate proximior, triginta diebus peragit, quod anni spatio Sol aureus circumactus impleverit«.¹²⁰

La cupola può persino essere concepita come una sorta di complesso calendario luni-solare: dodici mesi di circa 27—29 giorni. Ci riferiamo, per intenderci, a modelli come il *Calendario liturgico* graffito su pietra del Museo Arcivescovile di Ravenna (VI sec.), con la croce campeggiante in mezzo a iscrizioni concentriche divise da raggi in settori o cunei. Altri elementi del Mausoleo, come le dodici finestre o le ventiquattro colonnine della ricostruita loggia potrebbero alludere alle ore.

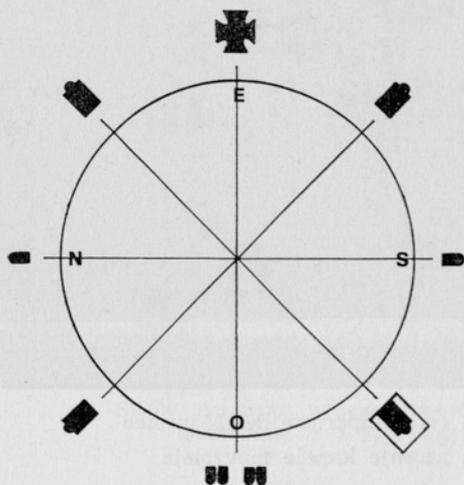


Fig. 52. Ravenna, schema della disposizione delle finestre intorno alla cella cilindrica

Sl. 52. Ravenna, skica razporeditve oken v rotundi

Si potrebbe a questo punto ricordare l'interesse di Teoderico per l'astronomia e per i problemi cronologici. Segnaliamo in particolare una interessantissima lettera di Cassiodoro che, a nome del sovrano, commissiona alcuni orologi a Boezio, esaltando quasi misticamente le macchine per la misura del tempo. Ecco la descrizione di una pur semplice meridiana: »Primum fit ubi stilus diei index, per umbram exiguum horas consuevit ostendere. Radius itaque immobilis et parvus, peragens quod tam mirandam magnitudinem solis discurrit, et fugam solis aequiparat, quod motum semper ignorat... Ubi est illud horarum, de lumine venientium, singulare miraculum, si has et umbra demonstrat?... Mechanicus, si fas est dicere, pene socius est Nature«.¹²¹

Ritornando per l'ultima volta al parallelo Teoderico-Costantino, ricordiamo che l'imperatore aveva, oltre ai dodici compagni di mensa, un »sacrum consistorium« formato da 30 silentiarii, nel quale si può forse vedere un riferimento ai giorni del mese nel contesto di un cerimoniale di corte crono-cosmologico. Si può citare inoltre una iconografia dell'imperatore con uno scudo in cui era raffigurato il carro del Sole in mezzo alla fascia dello Zodiaco. La stessa nuova

¹²⁰ Cassiodoro, *Variae*, XI, 35.

¹²¹ Cassiodoro, *Variae*, I, 45.

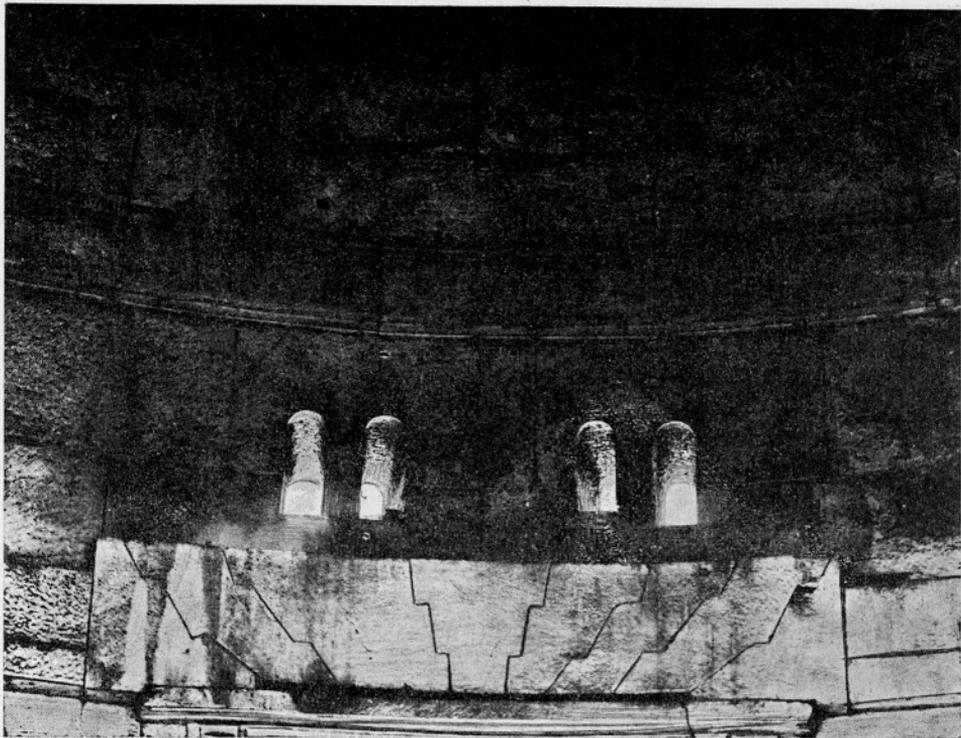


Fig. 53. Ravenna, le quattro finestrelle sul portale, forse simbolo dei quattro Evangelisti o dei fiumi del Paradiso Terrestre

Sl. 53. Ravena, štiri okenca nad portalom, morda simbol štirih evangelistov ali štirih rek zemeljskega raja

moneta conata da Costantino, il »solidus aureus« conteneva forse allusioni al culto solare (così come, si è detto, anche il chrismon era connesso con tale culto). E' anzi proprio Cassiodoro a suggerire tale interpretazione: »Sex millia Denariorum solidum esse voluerunt: scilicet ut radiantis metalli formata rotunditas aetatem Mundi, quasi sol aureus, convenienter includeret«. E così prosegue a proposito delle unità di peso: »Senarium vero, quem non immerito perfectum docta antiquitas definivit, unciae quae mensurae primus gradus est, appellatione signavit: quam duodecies similitudine mensium computatam, in librae plenitudine ad anni curricula collegerunt«. ¹²² Dove si dimostrerebbe, se necessario, la circolarità del pensiero antico anche in temi apparentemente secondari come le monete e le unità di peso, da cui scaturiscono quasi naturalmente implicazioni simboliche sul sole, sui mesi, sui numeri »6«, »10« (denarius) e »12«.

¹²² »De iusto pondere observando« (Cassiodoro, *Variae*, I, 10).

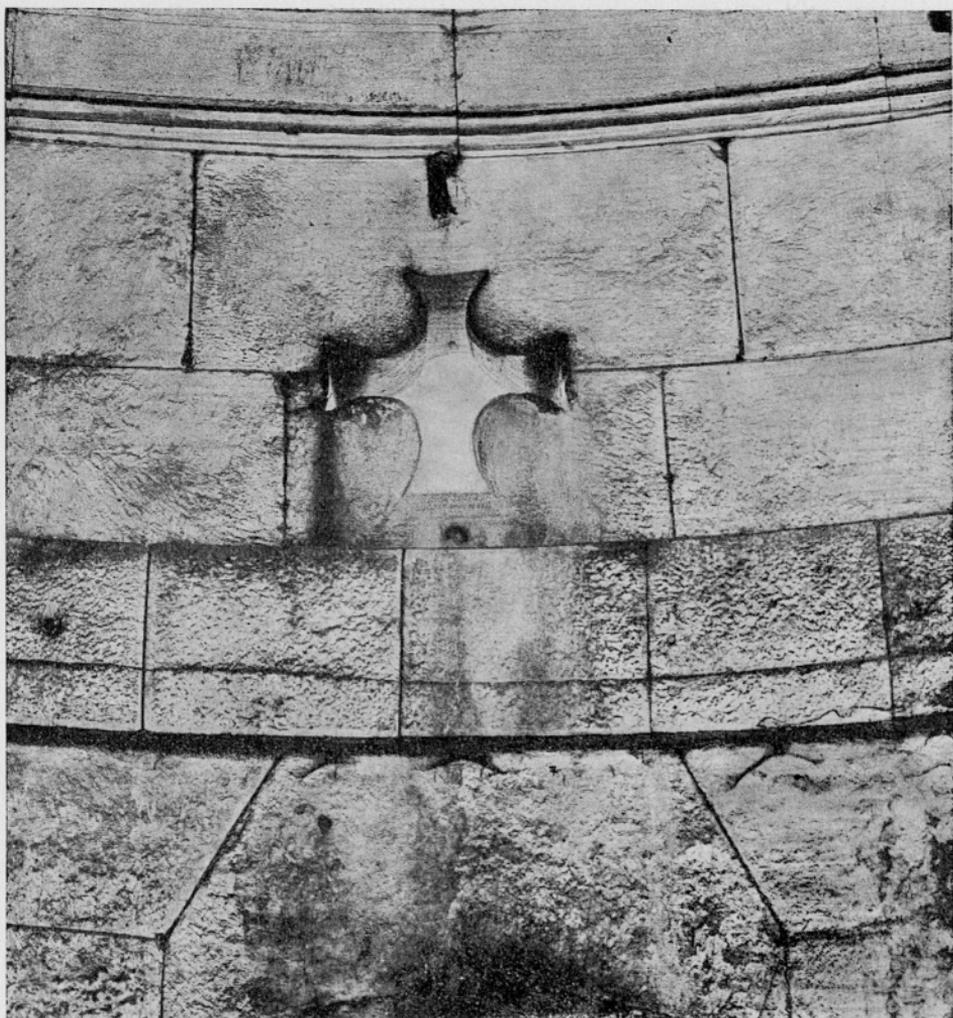


Fig. 54. Ravenna, la finestra a croce a oriente, con riferimento alla simbologia di Cristo-Sole

Sl. 54. Ravenna. Vzhodno okno v obliki križa; nanaša se na simboliko Kristusa-Sonca

Vorremmo concludere con un'ultima particolarità del Mausoleo, la finestra a croce nella cella superiore (la cui forma, fra l'altro, richiama a scala micrometrica le crocette dello *Zangenfries*). E'rivolta esattamente ad oriente, e quindi un raggio del sole nascente può entrare nella cella attraverso di essa e idealmente a forma di croce, costituendo una stretta connessione fra Cristo, il Sole e il suo corso nel giorno, e il sovrano che sicuramente doveva essere sepolto nella cella, con i piedi rivolti ad est perché fosse pronto ad alzarsi, se-

condo l'antica credenza cristiana, al primo richiamo del Signore. Cristo, del resto, sarebbe tornato proprio da oriente, come suggerirono gli stessi angeli ai discepoli dopo l'Ascensione: »Uomini di Galilea, che cosa state riguardando in cielo? Questo Gesù, che è stato assunto in cielo, verrà nella medesima maniera in cui lo avete visto andare al cielo.«¹²³

E' difficile stabilire se dietro il complesso meccanismo cronologico-solare si celi un preciso significato astrologico, sul tipo dell'oroscopo presente nel Pantheon.¹²⁴ Più genericamente si potranno comunque ricordare passi di Cassiodoro sul Sole e sulla provvidenzialità della sua luce;¹²⁵ o si può mettere in relazione la finestra a croce con le quattro finestrelle ad ovest, non solo per l'affinità numerica (quattro finestre, quattro bracci della croce) ma anche per una probabile connessione di significato con i quattro evangelisti o i quattro fiumi del Paradiso Terrestre (all' esterno, tra le finestrelle, è una mensola destinata a sorreggere non sappiamo bene se una croce o il busto di Teoderico).

Affinità formali si possono trovare con le finestre a croce poste nei quattro bracci del Santo Stefano Rotondo a Roma, altra parafrasi del Santo Sepolcro. Si può anche fare riferimento alla singolare finestra centrale nella facciata del San Salvatore a Spoleto, con elementi decorativi disposti radialmente all'esterno della ghiera dell'arco. »Per chi la riguardava dall'esterno, la finestra era a levante e poteva simboleggiare il ,Sol oriens' identificato con il Cristo nelle Costituzioni Apostoliche, compilate in Siria intorno al 380. Anche l'occhiale centrale nella grande abside della basilica presso S. Costanza — situato in mezzo a dodici finestre rettangolari chiaramente allusive al numero degli Apostoli — credo dovesse esprimere, con la forma circolare, il simbolo solare.«¹²⁶ Ancora più pertinente è l'episodio, citato dal Nissen,¹²⁷ di una cappella nel convento di Santa Caterina sul Monte Sinai in cui il sole, che solo in un giorno dell'anno poteva passare la cima delle montagne, illuminava con esattezza una piccola apertura ornata da una croce.

¹²³ *Atti degli Apostoli*, I, 11.

¹²⁴ Vedi L. Hauteceur, op. cit., p. 167. La cupola del Pantheon è divisa in 28 fusi, alludenti insieme al mese lunare e ai pianeti moltiplicati per il mistico numero »4«.

¹²⁵ Si veda soprattutto la lettera »De rebus naturalibus« (Cassiodoro, *Variae*, XII, 25).

¹²⁶ G. De Angelis D'Ossat, *Classicismo e problematica nelle architetture paleocristiane dell' Umbria*, in *Atti del Secondo convegno di Studi Umbri. Ricerche sull' Umbria tardo-antica e preromana* (Gubbio 1964) p. 286.

¹²⁷ Nissen, *Orientation. Studien zur Geschichte der Religion* (Berlin 1906-10) p. 412.

REGESTO BIBLIOGRAFICO

Anonimo Valesiano (*De Constantino Chloro, Constantino Mogno et aliis imperatoribus atque regibus excerpta vetera ab Henrico Valesio primum edita* [Paris, circa 1630]). Il manoscritto è ristampato nel vol. XXIV dei *Rerum Italicarum Scriptores*, (ed. Cessi, 1913).

La cronaca, composta da due autori distinti come sembra, risale al periodo 546—552. Il brano riguardante il mausoleo: »(Teoderico) autem vivo fecit sibi monumentum ex lapide quadrato mirae magnitudinis opus, et saxum ingentem quem superponeret inquisivit«.

Andrea Agnello, *Liber pontificalis sive vitae pontificum ravennatum*, ed. A. Testi-Rasponi, nella nuova serie dei R. I. S. (Bologna 1924) p. 112—113.

La cronaca risale alla metà del IX secolo. Nella vita dell'arcivescovo Giovanni Angelopte: »(Teoderico) sepultus est in mausoleum quod ipse aedificare iussit extra Portas Artemitoris, quod usque hodie vocamus ad Farum, ubi est monasterium Sanctae Mariae, quod dicitur ad memoriam regis Theodorici. Sed, ut mihi videtur esse, sepulcro proiectus est, ipsa urna ubi iacuit, ex lapide pifiretico valde mirabilis, ante ipsius monasterii aditum posita est quam ibi cernimus usque in presentem diem«.

Rogito notarile dell'anno 858 (cfr. V. Guberti, 1952).

L'atto descrive la donazione ai monaci benedettini di S. Maria (la chiesa presso il mausoleo) di tutta l'isola dove sorgeva il mausoleo »ad memoriam regis«. Descrizione sommaria e confusa delle vicinanze.

Riccobaldo, *Compilatio chronologica*, in Muratori, R. I. S., tomo IX, p. 193. (inizio del '300).

Spicilegium ravennatis historiae, in Muratori, R. I. S., tomo I, parte I, p. 577.

Queste due ultime cronache del secolo XIV sono derivazioni e corruzioni dell'anonimo valesiano e di Agnello.

Rogito del notaio Nerino Rasponi (1350).

Contiene la prima raffigurazione del mausoleo, sia pure in un disegno molto approssimativo (cfr. V. Guberti, 1952, fig. 2).

Flavio Biondo, *Italia illustrata* (Roma 1451).

»Visitur Theoderici Regis monumentum (ab Amalasunta filia) positum extra Ravennae moenia, in quo S. Mariae Monasterium est aedificatum in rotundo ea ratione appellatum, quod altare maius Ecclesiae, chorusque viginti capax monachorum, ordine ut est moris, in stallo psallentium, unico atque integro rotundo lapide contegantur«.

Hartmann Schedel (1440—1514), *Chronicarum ab initio mundi*. Riprende l'ipotesi del Biondo della posteriorità del mausoleo a Teoderico.

L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia* (Venezia 1557).

Segnala, fra l'altro, l'esistenza di tracce di un pavimento musivo nella cella superiore.

H. Rubei (Girolamo Rossi), *Historiarum ravennatum* (Venezia 1572). Sostiene per primo che il sarcofago di Teoderico fosse collocato sulla sommità del mausoleo.

Pirro Ligorio, *Libro dell'antichità voce »Ravenna«*, 1580 ca. (Torino, Archivio di Stato, cod. a. II. 2. J. 15).

Riportiamo per intero, trattandosi di una fonte inedita, il brano riguardante il Mausoleo, che viene ricordato come »chiesa di Santa Maria Rotonda dedicata in una antichità d'uno vecchio edificio«: »Hora del Tempio dedicato alla divina Madre di Dio redemptore. Fu cosa d'uno antico Monumento, che alcuni dicono essere memoria et fabrica di Malasunta Regina, o come altri dicono, di Iustina Galla. Ma nel vero noi considerando l'opera è di più alto et antico tempo, pure credasi come si voglia è cosa delli tempi più illustri, et manco perturbati che delli tempi di Galla et Malasunta; ma di chi si fusse non si havemo certezza alcuna se non solo l'opponi vari et incerti. Egli era un superbo edificio, quantunque appena il vuoto non passi del Diametro a Trenta piedi. E quel che lo fa maraviglioso è la sua testudine di un Marmo solo concavo con le sue Anse spesse, o manichi del medesimo pezzo

intorno al pinnacolo, con li quali fu sospesa essa copertura di sì gran coperchio. E di dentro rotonda come di fuori: ma in una certa parte fora via faceva faccie dolcemente ottagonè, che hora sono stati spogliati i suoi ornamenti, et fattogli de suoi fodri il suo pavimento opera nuova de Christiani. Et quella che hora è fatta per porta, fu l'antica Fenestra: et vi hanno aggiunte le goffe fenestrine che non havea. Vedesi di sotto la sua vera entrata sepulta et ricalzata dalle rovine. Fu simile edificio nella parte che si andava al Pharo scorta già antichissima da naviganti quando il mare già ricentava la città: che hoggidi il Montone et il Roncone fiumi l'han discostata dal litto per la pienezza del limo che portano et tengono la città in Isola, congiunte insieme fanno la parte del fiume detto Bidente.

G. Fabri, *Memorie sagre di Ravenna antica* (Venezia 1664).

Ritiene il Mausoleo del tempo di Amalasunta.

S. Pasolini, *Lustri ravennati* (Bologna 1678).

Ricorda ancora la presenza di un pavimento musivo nella cella superiore.

V. Coronelli, *Ravenna ricercata antico-moderna* (Ravenna 1705-7).

G. F. Buonamici, *Museo arcivescovile e descrizione della Rotonda di Ravenna* (Bologna 1754). In appendice, D. Vandelli, *Dissertazione sulla Rotonda*.

Nelle incisioni che accompagnano il libro c'è un tentativo di ricostruzione ideale del mausoleo gradinata, loggia al primo piano, statue sulle mensole e sarcofago sulla sommità.

P. P. Ginanni, *Dissertazione sopra il Mausoleo di Teodorico*, in *Saggi della Società letteraria ravennate* (Cesena 1765).

P. Gamba Ghiselli, *Lettera sopra l'antico edificio di Ravenna detto volgarmente la Rotonda* (Roma 1765).

Riferisce tutte le tesi degli studiosi anteriori. Amalasunta avrebbe collocato in cima al mausoleo l'urna del padre. Il mausoleo sarebbe stato anche faro (equivoco). Ipotesi di un loggiato al primo piano. Le dodici anse hanno un fine estetico oltre che di utilità.

A. Rubbi, lettera pubblicata nella «Gazzetta letteraria», Firenze 31-1-1766, sotto lo pseudonimo di «Lovillet viaggiatore fiammingo».

Sostiene che il mausoleo è opera romana e non degli ostrogoti, suscitando una vivacissima polemica. Scriverà altre due lettere in risposta alle confutazioni di I. Gamba Ghiselli (cfr. V. Guberti, 1952).

R. Rasponi, *Ravenna liberata dai Goti, o sia opuscolo sulla Rotonda di Ravenna provata edificio romano, né mai sepolcro di Teodorico re de' Goti* (Ravenna 1766).

Sostiene che l'anonimo valesiano non è degno di fede per i molti errori, non si riferisce alla Rotonda, e forse non è neppure coevo a Teodorico. *Argumenta ex silentio* nelle opere di Cassiodoro, Boezio, eccetera: che non citano mai il mausoleo. Nessuna iscrizione celebrativa di Teodorico. Le numerose croci sembrano segni cristiani per esorcizzare un monumento pagano (vedi in particolare la croce a rilievo sull'abside, che sembra ricavata nel corpo della chiave dello'arco), e così pure le scritte rozze coi nomi di apostoli ed evangelisti. Il primo piano doveva avere una loggia con 19 colonne (cfr. Ginanni) e non 30 (cfr. Vandelli): come attestano tracce sul luogo e frammenti di colonne (il tutto però, come ha dimostrato il Guberti, 1952, appartiene a un rifacimento).

I. Gamba Ghiselli, *Confutazione della Ravenna liberata dai Goti, o sia memoria sull'antica Rotonda Ravennate provata opera e mausoleo di Teodorico re de' Goti* (Faenza 1767).

Analisi serena, che chiude la polemica. Sulla stessa linea dell'A. sono due manoscritti della Biblioteca Classense, sul cui contenuto riferisce il Gerola, 1914.

F. Beltrami, *Il forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna* (Ravenna 1791) p. 197.

G. Cuppini, *Discorso apologetico sulla tomba di Teodorico* (Ravenna 1816).

Contatti con l'architettura etrusca, romana, germanica. Teodorico doveva essere sepolto al primo piano, in una cella inaccessibile, secondo la tradizione di tanti mausolei romani.

F. Nanni, *Il forestiere in Ravenna* (Ravenna 1821).

Riferisce sugli scavi del 1810, in cui si rinvenne un pilastro che senza dubbio doveva sostenere elementi di una balaustra a recinzione del mausoleo. Cfr. C. Ricci, 1878; e A. Haupt, 1913.

J. B. Seroux D'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e (1811)*, (Paris 1823; trad. it. di S. Ticozzi, Prato 1826—30).

Profilo storico di Teodorico principe illuminato, basato su fonti e reperti archeologici. Da segnalare uno studio di restituzione, non noto agli studiosi, del mausoleo con archetti pensili. Nella veduta posteriore non appare la finestra nella »scarsella«.

S. Smirke, *An account of the Mausoleum of Theodorich at Ravenna* in *Archaeologica* (1831) p. 324.

G. Ribuffi, *Guida di Ravenna* (Ravenna 1835).

G. Melchiorri, *La Rotonda di Ravenna*, in *L'album* (1837) pp. 44—45. Suppone come architetto del mausoleo, oltre ai soliti Aloisio e Daniele nominati dalle fonti, Cassiodoro.

H. Weigert, *Geschichte der deutschen Kunst* (Berlin 1842) p. 26. Interpretazione del fregio »a tenaglia« come sovrapposizione del disco solare al triangolo-terramontagna.

A. Cappi, *Prose artistiche letterarie* (Rimini 1846) p. 151.

A. Tarlazzi, *Memorie sagre di Ravenna* (Ravenna 1852) pp. 359—64.

Riferisce sugli scavi del 1844, dai quali risulta che il mausoleo poggiava sopra a una »platea composta di terracotta e sassi informi uniti con calce e pozzolana«.

E. Isabelle, *Les édifices circulaires* (Paris 1855) p. 94.

P. Uccellini, *Dizionario storico di Ravenna* (Ravenna 1855).

C. Ricci, *Ravenna e i suoi dintorni* (Ravenna 1878) pp. 221—33.

Lo studio più completo ed accurato fino alla sua data. Ulteriori aggiornamenti sono nelle edizioni successive della guida, fino alla VI ediz. del 1928.

C. Ricci, *Una corazza d'oro*; in *Note storiche e letterarie* (Bologna 1881).

Sulla scoperta di una tomba contenente il pettorale aureo col motivo del fregio a tenaglia, noto come »corazza di Teoderico«.

O. Mothes, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien* (Jena 1884).

Ricostruzione ideale del mausoleo con una loggia decagonale con bifore e due scale di accesso dal piano-terra.

G. Dehio, G. Von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* (Stuttgart 1884).

Altro tipo di ricostruzione con loggia e due rampe di scale.

A. Essenwein, *Die Ausgänge der classischen Baukunst* (Darmstadt 1886).

Altro tipo di ricostruzione con loggia, due rampe di scale, e una edicola a colonne sulla sommità del mausoleo.

J. Durm, *Das Grabmal des Theoderich zu Ravenna*, in *Zeitschrift für bildene Kunst* (1906) p. 245—59.

Primo fondamentale contributo critico. Riferisce ipotesi e teorie di Rahn, Choisy, Von Quast, Isabelle, Burckhardt, Strzygowski, Borrmann, Neuwirth, Salin e altri. Inserimento del mausoleo nella tradizione dei mausolei antichi. Suppone che l'architetto sia siriano, con possibili influssi punici. Paragona la copertura monolitica alla cupola di S. Sofia a Costantinopoli.

E' l'unico studioso a ritenere tardi gli incassi al primo piano (che pertanto sarebbe stato completamente liscio). Il disegno ricostruttivo era già stato pubblicato nel volume *Die Baukunst der Etrusker und Römer* (Darmstadt 1885) p. 253.

A. Haupt, *Die äussere Gestalt des Grabmals Theoderichs zu Ravenna und die germanische Kunst*, in *Zeitschrift für Geschichte der Architektur* (1907—8) pp. 10—26 e 33—44.

Ricostruisce l'aspetto esteriore del mausoleo con archetti pensili circolari e trapezoidali, sulla base degli incassi e di alcuni frammenti ostrogoti nel museo di Ravenna. Sostiene che la balaustra originaria a recinzione della terrazza è quella

della cappella di Aachen, trafugata da Ravenna da Carlo Magno (studi posteriori dimostreranno che le dimensioni non concordano). Confronti con l'arte visigota per alcune modanature.

B. Schulz *Die Ergänzung des Theodorich-Grabmals und die Herkunft seiner Formen*, in *Zeitschrift für Geschichte der Architektur* (1907—8) pp. 197—214.

L'articolo provoca una risposta polemica di A. Haupt (ibidem, pp. 215—19) a cui risponde ancora lo Schulz (ibidem, pp. 295—96). Ricostruisce il piano superiore con una serie di doppie arcate-edicole terminanti ai lati con acroterii. Dentro le nicchie, statue. Confronti col palazzo di Diocleziano e con la Porta Aurea di Gerusalemme.

J. Durm, *Nochmal das Grabmal des Theoderichs zu Ravenna*, in *Zeitschrift für bildende Kunst* (1908) pp. 211—15.

G. T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda* (Milano 1908).

Architettura pienamente romana. Confronti con mausolei antichi per la serie di nicchie a pianterreno.

J. Strzygowski, *Zur frühgermanischen Baukunst*, in *Zeitschrift für Geschichte der Architektur* (1907—8) pp. 247—50.

Netti influssi orientali: area compresa tra Asia Minore, Armenia, Mesopotamia, Siria del nord, Palestina, Egitto. Momento di rinascita ellenistico-orientale, come al tempo del palazzo di Diocleziano.

A. Zirardini, *De antiquis sacris Ravenna aedificiis liber postumus* (Ravenna 1908—9).

A. Haupt, *Die Aachener Bronze-Gitter und das Theoderich-Denkmal*, in *Zeitschrift für Geschichte der Architektur* (1908-9) pp. 147-50.

B. Schulz, *Das Grabmal des Theoderich zu Ravenna und seine Stellung in der Architekturgeschichte* (Würzburg 1911).

La tomba rientra nella tipologia dell' »heroon«, a partire dal mausoleo di Alicarnasso.

Una recensione di G. D. B. (in Felix Ravenna [1913] pp. 390-93), contesta la ricostruzione ideale dello Schulz, e segnala alcune anomalie e particolarità costruttive del mausoleo.

W. Jänecke, *Beobachtungen am Grabmale Theoderichs*, in *Zeitschrift für Geschichte der Architektur* (1911—12) pp. 57—62.

A. Haupt, *Das Grabmal Theoderichs des grossen zu Ravenna* (Leipzig 1913).

Monografia fondamentale anche per il rilievo accurato e particolareggiato del monumento. Analisi minuziosa e completa della tecnica costruttiva, in gran parte derivata dalla tecnica della carpenteria lignea (vedi gli incastrati del portale superiore e il profilo della grondaia sotto il monolite). Somma di elementi romani, siriaci, germanici. Forse l'interno della cupola, data la sua scabrosità, doveva essere rivestito di mosaici.

M. Haendel, *Untersuchungen über den Ursprung des Zangenfries am Denkmale des Theoderich in Ravenna* (Darmstadt 1913).

Predomina la tesi dell'origine germanica del fregio su quella dell'origine classica.

G. Gerola, *La sepoltura di Teoderico*, in *Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti* (Venezia 1914) pp. 535—44.

Vicende del sarcofago porfideo di Teoderico. Il luogo della sepoltura sarebbe stato il piano superiore.

F. Priess, *Das Grabmal Theoderichs des Grossen in Ravenna und seine Herleitung aus der germanischen Holz- und Flechtbaukunst*, in *Zeitschrift für Bauwesen* (1918) coll. 21—58; 143—164.

F. Priess, *Die Beisetzung Theoderichs des Grossen und das Innere seines Grabmals*, in *Zeitschrift für Bauwesen* (1920) coll. 1—34.

G. T. Rivoira, *L'architettura romana* (Milano 1921) pp. 231—32, 235, 239—40.

Nuova ipotesi sull'architetto del mausoleo: Giuliano Argentario.

F. Priess, *Der Alabaster-Baldachin aus dem Grabmale Theoderichs des Grossen*, in *Zeitschrift für Bauwesen* (1922) pp. 238—48.

A. Haupt, *Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst in Germanien* (Berlino 1923) p. 142—50.

Ritorna alla ricostruzione (accantonata nel 1913) della loggetta ad archetti pensili.

P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il medioevo* (Torino 1927).

Pianta poligonale frequente in mausolei romani. Monolite: forse influsso siriano (Hauran). Decorazione: corruzione di ornati classici insieme a motivi germanici. Notevoli influenze siriane. Ricostruzione della loggia con archeggiatura pensile: sull'esempio della Porta Aurea di Gerusalemme e dell' abside della chiesa di Kalat Seman.

G. Galassi, *L'architettura protoromanica nell'esarcato*, suppl. III. di Felix Ravenna (1928) p. 89.

Ritiene che le finestrelle del piano superiore siano aperte in epoca molto posteriore, forse tra il IX e l'XI secolo quando il mausoleo fu trasformato in chiesa.

W. Jänecke, *Die drei Streitfragen am Grabmal Theoderichs* (Heidelberg 1928).

Storia della critica su tre questioni: genesi e funzione dei due piani, forma originaria del piano superiore, peculiarità germaniche. Per edifici decagonali antichi cita «la Daurade» di Tolosa.

J. Strzygowski, *Die Altslavische Kunst* (Augsburg 1929) pp. 117, 136 e segg., 180.

J. Strzygowski, *Asiens Bildende Kunst* (Augsburg 1930) pp. 25, 614, 698 segg.

C. de Jerphanion, *Quels sont les douze Apôtres dans l'iconographie chrétienne*, in *La voix des monuments* (Paris—Bruxelles 1930).

Dodici, numero simbolico delle tribù di Israele. In realtà gli apostoli furono 14—15. Questo è il primo esempio completo di una lista fortunata, contenente i dodici nomi più rappresentativi, otto apostoli e quattro evangelisti. Canone più popolare che ufficiale, forse nato in oriente, bizantino e non latino.

F. Krischen, *Das Grabmal des Theoderich*, in *Zentralblatt der Bauverwaltung* (1935) pp. 821 segg.

Ricostruzione della loggia al piano superiore: decagonale con colonne.

E. Uehlis, *Die Mosaiken von Ravenna* (Strassburg—Leipzig—Zürich 1935) pp. 59—62.

Architettura di origine orientale, come l'arianesimo. La cupola coi dodici monoliti è quasi biografica (Teodorico aveva sempre dodici compagni, secondo Cassiodoro).

J. Buchkremer, *Das Theoderich-Denkmal in Ravenna*, in *Zentralblatt der Bauverwaltung* (Berlin 1936) pr. 1329—44.

Natura simbolica degli schemi decagonali e circolari. Grandissimo numero di croci. Motivi unici, come gli stipiti del portale superiore (all'interno) scanalati. Ricostruzione di una loggia decagonale su colonne, della stessa profondità della «scarsella», in modo da utilizzare i suoi spigoli a colonnine; arcone sul portale, come a Spalato e in Siria.

J. Strzygowski, *Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst* (Heidelberg 1936) pp. 13, 34, 61.

J. Buchkremer, *Theoderichs Grabdenkmal — ein einheitlicher Bau*, in *Zentralblatt der Bauverwaltung* (1937) pp. 1257—59.

E. Lavagnino, *Storia dell'arte medievale in Italia* (Torino 1936).

Il monolite ha una forma siriana; il suo impiego può ricordare i coperchi dei sarcofagi ravennati. L'architetto forse proveniva dalla Dalmazia, regione in cui si univano correnti classiche e orientali. Forse non fu estranea nemmeno «la volontà e l'ardente fantasia di Teodorico».

E. Fiechter, *Die Lösung des Rätsels vom Theoderich-Grabmal in Ravenna*, in *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* (Berlin 1937) pp. 1—15.

Ritiene che il mausoleo abbia una linea di interruzione e di pentimento al disotto del primo fascione circolare. Architetto romanoorientale. Tecnica della grande pietra come in Istria, Dalmazia, Italia nord e Francia sud. Mausolei affini: S. Giorgio a Salonicco, Spalato, mausolei presso San Pietro in Vaticano. La loggetta, ricostruita

in forma massiccia, con bifore, dovrebbe essere un anticipo delle gallerie romaniche tedesche e lombarde. L'edificio doveva essere decagonale fino alla copertura.

Recensione di G. Gerola (in Palladio [1938] pp. 153—54). I blocchi dentati si trovano anche nell'anfiteatro di Sabratha. Il cambiamento nel progetto fu dovuto forse a ragioni politiche.

G. de Jerphanion, *Contribution à l'histoire du Sacramentaire Léonien. Son influence sur un monument de Ravenne*, in *La voix des monuments* (Roma—Paris 1938).

R. Heidenreich, *Das Grabmal Theoderichs zu Ravenna*, in *Neue Jahrbücher für antike und deutschen Bildung* (1928) pp. 289—97. Ristampato in opuscolo (Bonn 1941).

Osservazioni sugli ultimi scavi. Monumento incompiuto alla morte di Teodorico. Il quale doveva essere sepolto nel vano cruciforme. Il vano superiore sarebbe una cappella funeraria »memoriale«.

C. Cecchelli, *Mausolei imperiali e reali del basso impero e dell'alto medioevo*, in *Atti del III Congr. naz. di studi di storia dell'architettura* (1938, Roma 1941) pp. 151—53.

Ricostruisce l'esterno con una loggia a bifore, sul tipo del mausoleo presso San Vittore al Corpo a Milano, di cui resta un ricordo grafico.

H. G. Evers, *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur. Das Grabmal Theoderichs des Grossen* (München 1939) pp. 12—62.

A. M. Schneider, *Die Symbolik des Theoderichsgrabes in Ravenna*, in *Bizantinische Zeitschrift* (1941) pp. 404—5.

Il numero dodici torna anche nel mausoleo di Constantio (dodici cenotafi vuoti degli apostoli) e nel Santo Sepolcro (dodici crateri d'argento coi nomi degli apostoli). Una lista identica dei dodici nomi appare nell'Apostoleion di Costantinopoli.

R. Heidenreich, *Das Grabmal Theoderichs zu Ravenna*, in *Kriegsvorträge d. Rhein. Friedr. Wilhelms-Universität Bonn* (Bonn 1943) 102.

S. Fuchs, *Kunst der Ostgotenzeit* (Berlin 1944).

Anacronistico ultimo monumento romano. Solo nella cupola c'è il ricordo delle coperture megalitiche del nord.

S. Bettini, *L'architettura di San Marco* (Padova 1946)

D. Bosković, *Osnovi srednjevjekovne arhitekture* (Beograd 1947) p. 124.

Il mausoleo è incompiuto. Monolite: eco nordica.

C. Cecchelli, *Osservazioni sull'arte barbarica in Italia*, in *Atti del I Congresso Internaz. di Studi Longobardi* (Spoleto 1951) p. 143.

V. Guberti, *Il mausoleo di Teodorico detto anche »la Rotonda«*, in *Felix Ravenna* (1952) n. 1, pp. 5—71.

Artico fondamentale per la ricostruzione storica, documentaria, iconografica. Elenco cronologico delle più antiche fonti, citazioni, documentazioni grafiche e pittoriche, risultanze di scavi. Il pavimento dell'ambulacro risulta manomesso in età posteriore a Teodorico, e pertanto nessun valore hanno le notizie settecentesche circa il rinvenimento di frammenti di colonne a quel livello. Monolite-cupola: il più grande che si conosca. La vasca balnearia è larga esattamente come la porta; doveva essere collocata in senso longitudinale, secondo l'uso germanico di seppellire i morti coi piedi rivolti verso oriente. Tracce di iscrizioni nella fascia intorno alla croce dipinta sulla cupola.

Recensione di L. Crema, in *Palladio* (1954) n. 1—2.

Ph. Schweinfurth, *Vom Theoderich-Grabmal in Ravenna*, in *Neue Zürcher Zeitung* del 30. 1. 1952.

S. Ferri, *La »funzionalità« del monumento archeologico concepita come coefficiente di valutazione*, in *Rendiconti dell'Acc. Nazion. dei Lincei* (luglio—ottobre 1953) pp. 391—416.

Viene estesa la »legge tettonica« del Brunn (1884), che si riferisce, ad esempio, alla »pietrificazione« del tempio greco. Definizione di »congruenza« e »incongruenza di funzione«. La parte superiore del mausoleo sarebbe la trasposizione in pietra del regio padiglione di cuoio (sul tipo di quelli sarmatico-gotici). Le dodici mensole sarebbero le stecche metalliche per sostenere la tenda, la quale ha al centro una ca-

lotta di rinforzo che servirebbe anche a fare uscire il fumo. Nella parte interna della cupola, la crux gemmata coincide per luogo e per forma con la »decussatio viminea« delle tende nomadi. Lo »Zangenfries« sarebbe formato da pinzette metalliche per l'apertura e chiusura di tendine scorrevoli. Le tendine sono tutte chiuse, anche nelle porte cieche, in segno di lutto per la morte del re.

Recensione di L. Crema, in Palladio (1954) n. 1—2.

L. Cavalcoli, *Teodorico*, in Boll. economico della Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Ravenna (1955) n. 4.

S. Ferri, *Ancora sul mausoleo di Teodorico*, in Bollettino economico della Cam. di Commercio, Industria e Agric. di Ravenna (ottobre 1955).

Anche la »tomba di Absalom« a Gerusalemme riproduce nella copertura conica una tenda indigena, e alla base è perfino cinta da una corda. La gronda ricurva del mausoleo di Teoderico »pietrifica« un elemento in metallo o cuoio, e nasconde il restringimento di diametro del monolite. Il cambiamento di progetto coincide con il cambiamento di politica intorno al 524?

S. Ferri, *Per la storia del mausoleo di Teodorico*, in I Goti in occidente (Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1956) pp. 57—64.

La parte superiore del mausoleo doveva forse terminare con una piramide decagonale (come nel mausoleo di Spalato) o con un cono a gradini digradanti (La Turbie).

La relazione al convegno di Spoleto suscitò gli interventi di: P. Testini (che pensa a vari periodi di tempo per le diverse rifiniture del mausoleo), P. L. Zovatto (che, come il Testini, ritiene posteriori le iscrizioni coi nomi degli apostoli) e C. Cecchelli (che pensa a un pentimento costruttivo all'altezza del primo fascione. Monolite rosso, segno di compromesso tra la religione cristiana e la religione della natura tipica dell'anima germanica).

C. Cecchelli, *La corona »murale« i Mausoleo di Teodorico*, in Felix Ravenna (1956, dicembre) pp. 5—26.

La diversità fra le due parti del mausoleo potrebbe persino far pensare alla riutilizzazione d'un antico mausoleo romano! Varie decorazioni, molto rozze, sembrano posteriori. Non è chiaro se la sepoltura fosse nella cella inferiore o superiore, e forse Teodorico non fu mai sepolto nella vasca balnearia di porfido. Il monolite con le dodici mensole è una vera e propria »corona murale« coronata di torrette, come è nelle monete della »Felix Ravenna« del periodo gotico (unita a un elmo nella parte centrale). Lo »Zangenfries« rafforza l'immagine preziosa della corona, premio a Teoderico, il conquistatore che tutela anche in morte il suo territorio. Lo spirito espressivo barbarico forse ha raffigurato nel mausoleo un grande busto coronato. Le mensole sono pure come le antefisse dei coperchi di sarcofagi. Nella »rielaborazione tumultuaria« della parte superiore del mausoleo poterono intervenire largamente maestranze barbariche. I nomi degli apostoli sembrano coevi.

E. Dyggve, *Visione (?) del re dei Goti*, in Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni, vol. III, pp. 765—73 (Milano 1956).

Teodorico ricorre al principio di »arcaizzazione«, risalendo a forme precedenti per produrre un effetto di potenza, ma non ricorre affatto alla tradizione remota del Nord pagano bensì al tipo dell'*heroon* classico (tranne che per copertura monolitica). Forse la cella superiore è la cappella funeraria, e la inferiore il luogo della sepoltura (forse sul tipo del mausoleo di Galla Placidia). Forse la cupola doveva essere in muratura, sul tipo di quella di S. Sofia; cambiata la tecnica si sarebbe però conservata la forma delle mensole-contrafforti.

E. Dyggve, *Kong Theoderik og den nordiske Runddysse — En kunsthistorisk studie over Theoderikmausoleets Kuppel* (Copenhagen 1957).

E. Dyggve, *Mausoleo di Teodorico: le origini della cupola*, in Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina (1957) p. 67—73.

Per la cupola rimanda al Pantheon, al mausoleo di Spalato, a S. Sofia a Costantinopoli. Le cupole bizantine, concepite come ciborio, hanno al centro il Pantokrator (inoltre, il ciborio è anche connesso col culto imperiale).

A. Bode, *Das Rätsel der Basilica di San Vitale in Ravenna*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1957) pp. 52—79.

Il numero 10 (vedi il decagono di base) ha grande importanza ed è paragonato al Cielo, come risulta da una lettera di Teodorico scritta da Cassiodoro. »Denarius numerus perfectionis« (Boezio). La cupola è il firmamento in cui il re sarebbe entrato dopo morte. I riquadri dello »Zangenfries« sarebbero 27 ognuno con 9 elementi (il totale equivarrebbe a $3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3$) che alludono al percorso del sole. Le dodici mensole sarebbero le case celesti dei segni zodiacali.

W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom* (München 1958) p. 75.

Ritiene incompiuto il mausoleo. Sepolcro di famiglia come il mausoleo di Galla Placidia?

K. Wessel, *Das Grabmal Theoderichs in Ravenna*, in *Das Altertum* (1958) pp. 229—48.

La nicchia dell'abside apparterebbe al periodo di Amalasueta. Sepoltura al piano superiore, secondo la tradizione. Capella funeraria al piano inferiore, conforme ai martyria cruciformi. Architetto siriano con colleghi romani (la cella rotonda è rarissima in Siria). La porta superiore doveva essere aperta per consentire la vista del sarcofago (?). Il numero 10 corrisponde a un ideale di ordine e perfezione. I piani del mausoleo rappresentano un compiuto ordinamento terrestre, come nel regno di Teodorico. Il re sta al di sopra della Chiesa (la tomba è sopra alla cappella) nella zona del cielo. La croce al centro della cupola: Cristo è chiave di volta della chiesa. I dodici apostoli ed evangelisti corrispondono alle figurazioni nel mausoleo di Galla Placidia. La cupola è simbolo di Cristo (circondato dagli apostoli): sopra al corpo del re terreno c'è il re celeste. Costantino è insieme romano e cristiano.

A. Gotsmich, *Il mausoleo di Teodorico*, in *Felix Ravenna* (aprile 1958) pp. 56—71.

Cupola: elemento di protezione come un elmo. La parte inferiore serve da protezione e da sostruzione per la cella funeraria. Gli incassi per la loggia, rozzi, sarebbero stati ricavati nel medioevo per addossare al mausoleo una loggia lignea? Le mensole sono maniglie e anche acroterii.

G. Bovini, *Il mausoleo di Teodorico* [ediz. tedesca e italiana] (Ravenna 1959).

E' il più ampio studio riassuntivo sulle vicende e sulla storiografia del mausoleo. Accurata descrizione di tutte le parti. Impostazione dei vari problemi: quale delle due celle è la funeraria; il mausoleo riutilizza un edificio preesistente?; il mausoleo è ultimo o incompiuto?; le ricostruzioni grafiche del piano superiore; le ragioni delle dodici mensole; la scelta del monolite; significato intimo del mausoleo; inquadramento storico-artistico del mausoleo.

G. De Angelis D'Ossat, *Un enigma risolto: il completamento del Mausoleo teodoriciano*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* (1961) pp. 67—82. Ripubblicato in *Felix Ravenna* (1962) fasc. 34, pp. 5—39

Ritiene il mausoleo compiuto, ed ora spogliato di tutte le parti e ornamentazioni asportabili. Pubblica disegni inediti del '500. Ricostruisce un loggiato circolare, con archi alternati ad aperture trapezoidali, interrotto in corrispondenza della porta, con 24 colonne e 2 grossi pilastri. Ritiene che al livello dal suolo attuale del camminatoio manchi un filare di blocchi di pietra. Gli archi trapezoidali nella tradizione classica e bizantina e nei vari elementi del mausoleo. Alcuni frammenti pertinenti al mausoleo. Le dodici mensole richiamano per forma i *propugnacola* della porta Latina a Roma.

Recensioni in *Rivista di Archeologia Cristiana* (1962) e in *Aquileia nostra* (di P. L. Zovatto, il quale ritiene che, in conformità al tipo del martyrium, il re dovesse essere sepolto nella cella inferiore).

G. De Angelis D'Ossat, *Studi ravennati. Problemi di architettura paleocristiana* (Ravenna 1962).

L'autore ripubblica l'articolo precedente e aggiunge un capitolo sulla originaria sistemazione architettonica delle celle. I precedenti degli organismi a due celle sovrapposte. La cella inferiore riecheggia le cripte crociate coperte di etruschi e romani, ed ha un proporzionamento aureo (come anche la cella superiore). Un va-

lido precedente: la tomba di Ummidia Quadratilla a Cassino. La cella è ricostruita con due transenne, come attestano incassi nel muro. La cella superiore, inaccessibile, è destinata alla sepoltura e doveva avere una specie di aerea raggiata come denotano alcuni incassi nel muro (e ci sarebbero stati dodici pilastri a sostenerla, sul tipo di quelli incassati nel cosiddetto »palazzo di Teodorico«). La salma sarebbe stata quindi circondata da dodici pilastri, avrebbe avuto sul capo la croce, a sua volta circondata dalle dodici mensole del monolite. Il re, coi piedi rivolti verso oriente, avrebbe avuto alla sua destra la mensola (scalpellata nella parte superiore) col nome di san Pietro, principe degli apostoli.

B. von Allweyer, *Das Ornament am Grabmal des Theoderich in Ravenna* (München 1963).

La »tenaglia« non sarebbe altro che il geroglifico egiziano della »vita«, così trasformato attraverso un processo di proiezione orizzontale, ed esprimerebbe un concetto di »vita eterna in Cristo«.

P. Baar, *Propos d'un ingénieur sur le Mausolée Theodoric de Ravenne*, in *Felix Ravenna* (1965) n. 40, pp. 77—97.

Ipotesi tecniche sul taglio, il trasporto e il sollevamento della cupola monolitica.

R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, (Harmondsworth 1965) p. 192.

Contatti con mausolei imperiali e tomba di Romolo sulla via Appia; con Dalmazia, Siria e Palestina.

M. L. Cristiani Testi, *Una restituzione plastica nel Mausoleo di Teodorico*, in *Critica d'arte* (dic. 1965) pp. 46—54.

Assurda visione di due leoni affrontati con testa unica sulla sommità esteriore della »scarsella« (nei normalissimi conci dentati). La finestra chiusa nella »scarsella« sarebbe poi una stele capovolta.

N. Borghero, *Il mausoleo di Teodorico a Ravenna (Problemi e interpretazioni)*, in *Felix Ravenna* (1965) n. 41.

Analisi semantico-tipologica del Mausoleo, *L'heroon* come sepolcro e insieme tempio. La funzionalità delle due celle: Teodorico sarebbe stato sepolto nella cella *inferius*, »infra cancellos«. Architettura simbolico-glorificante, con riferimenti al sacro, all'infinito, all'eternità, alla salvezza, e in sintonia con la politica edilizia di Teodorico. Confronto con i complessi di Salonico e Spalato.

G. De Angelis D'Ossat, *Spazialità e simbolismo delle basiliche ravennati*, in *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna 1970) pp. 313—33.

Restituzione di un tracciato geometrico della sezione del monumento basato sul pentagono. Proporzioni basate sulla sezione aurea e sui rapporti 1,25 e 1,2, in relazione alle preferenze connesse alla dottrina ariana.

Theodericus - Christus - Sol

Magičnost števil in simbolika geometričnih likov

V Teoderikovem mavzoleju se srečujemo z zapletenim kompleksom geometričnih likov ter racionalnih in iracionalnih številčnih razmerij, kar vse daje skoraj neko eklektično celoto. De Angelis D'Ossat (1962) izvaja razmerja iz zlatega reza, dokazujoč, da prerez spomenika v poglavitnih točkah temelji na obrnjenem peterokotniku, ki ga pa, tako kakor deseterokotnik, lahko povežemo z zlatim rezom. Križ nastaja tako, da se v določenem številčnem razmerju križata dva osmerokotnika. Obod mavzoleja določajo vzdolžna os vzhod-zahod in školjčne niše. Prekrižana pravokotnik in osmerokotnik tvorita križ. Okna v kapelo s križnim prerezo in v

rotundo so v enaki višini in so razporejena na osmih mestih po krakih vetrne rozete. V kleščnem frizu opazamo številčno simboliko v obliki tridesetih metop s po tremi pravokotniki na vsaki stranici deseterokotnika. Številčno simboliko srečujemo tudi na drugih spomenikih v Raveni. Antična številčna razmerja pri posameznih elementih mavzoleja nas navajajo k domnevi, da imamo mavzolej kljub morebitnim gradbenim napakam lahko vsaj teoretično za organsko celoto. Skoraj gotovo ima združevanje glasbenih elementov in arhitektonskih proporcev, ki jih pripisujemo Kasiodoru, nekaj zveze tudi z Boezijem, največjim glasbenim teoretikom tistega časa. Zdi se, da se v tem kaže povezava vojaškega in političnega gospodarstva Gotov z družbenim in kulturnim vplivom Rimljanov. In to je privedlo do zasnove cesarskega neo-mavzoleja, ki se od antičnih loči le po času, ko je bil zgrajen. V mavzoleju se očituje tudi simbolika sonca, le da se tu sonce upodablja skladno s krščanskim pojmovanjem kot *Christos-Helios*. Floris osnovnega deseterokotnika nosi solarno fizionomijo. In tudi število deset lahko povezujemo z neopitagorejskimi in neoplatonskimi teorijami, gledanimi skozi prizmo krščanstva. Število deset v tej zgradbi se sklada tako z namembnostjo mavzoleja kot s Teoderikovo politiko. Nadstropna gradnja simbolizira popolni družbeni red na zemlji. Kapela je spodaj, ker je cerkvena oblast podlaga kraljevske oblasti. Kralj in njegova grobnica pa sta nad cerkvijo. Nad njo pa se boči nebeški monolit, simbol nebeškega kraljestva. Zatekanje k simbolu se nanaša na vesoljni in zemeljski red, ki je tudi vodilo reda: bog-sonce-vladar. Mavzolej je »sončno mesto«. Iz florisa s križno kripto v žarkovju z desetimi rogli vidimo, da je to motiv Kristusa-Heliosa. Vse to nam dovoljuje misliti, da je bila zgradba kot celota zasnovana v Teoderikovem času. Pod vplivom arijanskega nauka namreč manjkajo vsi elementi, ki se nanašajo na dogmo o Trojici. Namesto teh pa povsod zasledimo dualizem, tako v dveh kapelah kot v kleščnem frizu, razdeljenem v dva pasova. To pa simbolizira Kristusa-Sonce v vladarjevi osebi.