



ricever

Prof. Sergio Bettini

L'ARTE VENEZIANA DELLE ORIGINI



Istituto di Storia dell'Arte
Università di Padova

Anno Accademico 1959/60

Come forse sapete, il tema che ho scelto per il corso monografico di Storia dell'Arte Medioevale di quest'anno è "L'arte veneziana delle origini" - in particolare, s'intende, la pittura (che è l'arte veneziana per eccellenza). Ma innanzi d'affrontarlo o di svolgerlo, con la necessaria indagine filologica - in senso proprio di ricostruzione della storia della lingua figurativa - è debito ch'io faccia qualche considerazione preliminare: di carattere, più che estetico, metodologico (rinando la trattazione delle teorie dell'arte al corso, appunto, di estetica, che inizierò tra poco e svolgerò parallelamente a questo).

Taluna di queste considerazioni è emersa durante lo svolgimento del breve corso che ho tenuto quest'estate a Bressanone e dell'incontro interuniversitario che rapidamente lo concluse. L'uno e l'altro erano dedicati all'urbanistica formale, cioè all'analisi di alcune città esemplari considerate dal punto di vista della loro forma, cioè come opera d'arte. Vennero allora in luce soprattutto due insufficienze del metodo corrente - o meglio si direbbe sistema - di far critica e storia dell'arte. Su di esse tornerò in maniera spiegata nelle lezioni, appunto, di Estetica; dovendomi limitare, in questo, a denunciarle soltanto.

La prima e più ovvia considerazione riguarda l'accusa, non del tutto ingiustificata, di "gratuità", che viene rivolta alla critica ed alla storia dell'arte tradizionali, trattate scolasticamente; o più in generale, all'intero campo degli studi che si dicono umanistici, in contrapposto a quelli scientifici, la cui funzionalità è evidente - insomma al campo specifico delle Facoltà di Lettere e dei Licei Classici. E se, per es., si dice - per restare nel tema - il bilancio dell'urbanistica italiana è quasi totalmente negativo; se, falliti i piani di ricostruzione, in stato di fallimento i piani regolatori comunali; ferma la pianificazione regionale e intercomunale, per la frammentarietà delle iniziative e per la mentalità sottoriale che le sottende, il nostro sembra essere il paese più retrogrado del continente ... e così via, ciò non dipende soltanto dalla carenza o dalla debolezza degli organi di governo e amministrativi. Una buona parte della responsabilità è nostra: voglio dire di noi uomini di cultura e, specificamente di cultura umanistica - o meglio storica.

Infatti, il problema dell'espansione delle nostre città non dipende soltanto da esigenze di carattere sociale, economico, o comunque pratico e strumentale, la cui risposta consenta di fare di esse delle buone macchine per vivere insieme. Non è assimilabile a quello della costruzione, per es., di Brasilia, in mezzo ad un deserto preumano: dove i pianificatori possono progettare liberamente una loro moderna Utopia, senz'altra condizione che quella dell'"informe" Natura. Le città italiane sorgono quasi tutte da un humus colmo di storia; ed hanno una forma, o parlano un linguaggio secolarmente stratificato, sedimentato, decantato fino a raggiungere una propria originale coerenza, spesso un'alta e penetrante poesia. La prima cura - addirittura pregiudiziale - degli estensori dei piani regolatori (a parte il fatto che questi siano o non siano poi rispettati)

dovrebbe essere quella di mantenere e tramandare, al possibile intatte, coteste coerenza e purezza. Ma per questo essi, che sono il più delle volte dei tecnici, hanno bisogno di un criterio formale che sia di freno o di guida anzitutto alle loro operazioni chirurgiche, le quali incidono, spesso profondamente, nel tessuto vivo della forma della nostra città. Questo criterio non potrà essere loro offerto che da una approfondita coscienza storica.

E' ovvio che la struttura formale delle nostre città antiche si è venuta costituendo, nei secoli, in risposta ad esigenze della vita associata, che non sono più le nostre. Onde sembrerebbe che il problema dei nostri urbanisti sia alla fine insolubile. Sembra che, ch'essi sian posti nella necessità di decidere per uno dei due termini dell'alternativa: o fare delle nostre città degli strumenti efficienti, che servano davvero e nel modo migliore alle esigenze di una società concretamente viva e vitale allo scadere del secolo XX - e quindi eliminare le vecchie superatissime strutture -; oppure, conservare con ogni cura intatte tali antiche strutture urbane; ma fare, in questo modo, di intere città degli oggetti da museo: non strumenti di vita piena e attuale, ma oggetti preservati in "vitro" agli svaghi di una contemplazione gratuita fine a se stessa. Esiti ambedue inaccettabili, anzi funesti.

S'intende, che è poi la vita stessa; la concreta realtà storica in atto, che si incarica di trovare una via d'uscita da un'impasse, che appare così totalmente impervia. Giacché il problema non è per nulla nuovo: anzi è antico e scontato: ogni generazione, possiamo dire, se l'è trovato dinanzi. Quel che a noi sembra oggi insolubile - per la sua enorme carica, che è tuttavia più quantitativa che qualitativa, - è stato già risolto, in passato innumerevoli volte: queste nostre città, che noi ci preoccupiamo giustamente di preservare intatte, sono state profondamente ridimensionate ad ogni fase successiva della storia della civiltà e del "gusto": dopo il Mille, nel Quattrocento, nel Cinquecento; in periodo barocco, neoclassico; dopo la rivoluzione industriale; dopo la rivoluzione borghese dell'Ottocento; e questa, che avviene sotto i nostri occhi, non è che l'ultima, per ora di una lunghissima serie di trasformazioni. Onde appare manifesto quanto siano assurde - oltre che velleitarie e fatalmente votate al fallimento, le pretese massimalistiche dei conservatori ad oltranza, i quali vorrebbero porre le nostre vecchie città sotto formolina, senza spostarvi nemmeno una pietra. Una vetrinificazione siffatta non solo non è auspicabile; ma non è possibile, perché nessun organismo vivente si lascia ridurre a campione da laboratorio di tessuto inerte anzi morto.

Vero è d'altronde, che trasformazioni indiscriminate e caotiche, quali vediamo perpetuarsi ogni giorno, risultano ugualmente funeste. Ma è qui appunto che, interviene o dovrebbe intervenire la responsabilità precisa degli uomini di cultura storica e "umanistica": è qui, che cotesta cultura umanistica - la quale oggi è sotto accusa perché, si dice che, a differenza della ricerca scientifica e tecnica non serve a nulla di concreto; è un lusso da scioperati, un esercizio a vuoto, di bonzi contemplativi

del proprio ombelico - può divenire invece anch'essa funzionale, può agire in modo insostituibile sul piano concreto dell'urbanistica pratica. - E' ovvio che mi riferisco soprattutto alla critica ed alla storia dell'arte : purchè, s'intende, siano interpretate e praticate non, scolasticamente, come classificazione e descrizione di quegli oggetti che, per il persistere di schemi retorici, si ritengono pertinenti alle "grandi" arti (quadri, statue e così via); ma come metodologia della conoscenza delle forme : di tutte le forme che abbiano struttura coerente - o, se si preferisce, come morfologia generale della cultura -. Una critica di storia dell'arte siffatta, la quale non può che includere nel suo campo di indagine anche la città - considerata s'intende come opera d'arte, cioè nel suo aspetto formale - ci porta frattanto ad una prima constatazione : che nelle strutture di ogni città che abbia valore d'arte - cioè forma coerente - sono reperibili delle costanti, appunto, formali; e che coteste costanti sono rispettate, anzi riaffermate nei secoli, pur attraverso le successive modificazioni urbanistiche, imposte da insopprimibili esigenze di carattere sociale, economico, ecc., insomma pratico. Impegno del critico e storico dell'arte non dovrebbe essere dunque soltanto quello di fissare la data dell'esecuzione d'un cotale centimetro quadrato di illeggibile affresco scoperto per avventura nella cappella del cimitero di Peretola; o di rettificare l'errore del collega che al tale articolo sul tale numero della tale rivista ha assegnato il quadro di Madonna della sacrestia della Pieve di Piansinatico a Neri di Bicci di Cosenzo di Neri; mentre secondo lui si tratta di opera - indubitabile - di mastro Puccio da Montecatini - ; ma soprattutto quello di contribuire, per la parte che gli compete, a comporre, rendendo la intelligibile, quella che si dice la crisi dell'attuale mondo delle forme, e specie di quella, la cui problematica investe l'intero campo d'esperienza e d'attività degli uomini; e dunque in primo luogo di quelle strutture in cui si svolge pressochè tutta la nostra vita associata, o che chiamiamo città. Un'analisi critica sufficientemente sottile e articolata d'una città storica, intesa come opera d'arte, dovrebbe portare a riconoscere le costanti che ne determinano la struttura formale, ne sottendono l'originalità, l'individualità, infine lo "stile", il quale dipende dal modo particolarissimo col quale in essa si attua - si fa presente - il fondamentale rapporto che regge tutta la vita : rapporto tra l'io e il mondo ; tra il soggetto e l'oggetto - o meglio, poichè si tratta di forme presenti, cioè immediatamente intuibili - tra il "tempo" e lo "spazio". - Una interpretazione siffatta, ove riuscisse, offrirebbe sperabilmente ai tecnici dell'urbanistica, costretti a mettere le mani, anzi il piccone demolitore, nel tessuto delle nostre città storiche, e ad inserirvi nuovi e spesso colossali, offrirebbe, dico, un criterio utile a rispettare, nel fondo, quell'incomparabile originalità di forma non ripetendone astrattamente clausole linguistiche che oggi non possono essere che retoriche; ma inverandone le costanti pur in nuove strutture, rispondenti alle nuove e diverse esigenze del mondo dei nostri giorni. - La scelta dell'argomento del breve corso estivo, e dell'incontro che lo concluse, fu appunto motivata dal desiderio di compiere un primo, parziale, tentativo

per portare anche una disciplina così "gratuita" come la storia dell'arte ad un esito concreto, operativo : ad agire nella viva attualità di un problema così difficile e pure così pesante qual'è quello dell'urbanistica in Italia.

Ma per far questo, è chiaro che bisogna innanzi tutto togliersi dalle vecchie categorie, dalle quali in ultima analisi dipende l'insufficienza, la gratuità, insomma di carattere rettorico della critica e della storia dell'arte tradizionali. Il cui difetto è appunto in quanto accennavo poco fa a proposito del metodo vigente nelle nostre scuole "classiche" e in genere nella nostra cultura media : la quale continua a definire la forma artistica entro limiti classici, cioè in relazione ad "estetiche-generalì", che, siano esse idealistiche o positivistiche, rimandano sempre alle categorie d'una metafisica o delle idee o delle sostanze : nel caso specifico, alla categoria del bello : all'idea, al principio trascendentale della bellezza, da cui la critica ha il compito di dedurre la qualità e il valore della stessa, attuale, concreta esperienza d'arte. La quale opera dunque è intesa come una rappresentazione più o meno riuscita di quella ideale bellezza; di conseguenza, la critica non può che ridursi ad una descrizione di oggetti rappresentati - anche se per avventura, a seguito delle teorie della "pura visibilità" presso i più spericolati tali oggetti non sono più identificati ingenuamente con i contenuti. E soprattutto per questo, che lo strumento della critica scolastica s'inceppa per es., davanti ad un quadro senza immagini o astrattista - dove non vi sono oggetti rappresentati e quindi descrivibili; ma questo è solo un caso limite, perchè in realtà s'inceppa anche davanti a tutte le opere d'arte non classiche, cioè non rappresentative : le arti tardoantico, per es., paleocristiana, altomedioevale; le arti cosiddette decorative : in primo luogo, alle opere dell'architettura e del cinema. A riprova : nei nostri manuali scolastici è difficile voi troviate una sola parola di autentica critica dell'architettura : trovate delle descrizioni degli esterni degli edifici ; ma non è evidentemente una vera critica dell'architettura quella che si risolve in descrizioni di facciate o di particolari plastici; come non è una vera critica del cinema quella che, pur superando una banale esposizione del contenuto, del soggetto (come purtroppo avviene per tre quarti delle recensioni giornalistiche ad opere filmiche) si risolve nella descrizione di singoli fotogrammi, di singole inquadrature. Il linguaggio architettonico infatti si imposta sintatticamente su una struttura di spazi, che non possono essere antologizzati in singoli elementi figurativi : questi sono legati, appunto come le inquadrature del cinema, in una continuità di forma che include uno svolgimento temporale ininterrotto : ogni critica che frantumi cotesta continuità in separati oggetti di contemplazione, chiusi in sé, autosufficienti, non può che tradire, non dico la poetica ma la stessa validità ed autonomia linguistica dell'architettura e del cinema. Coteste non sono forme contemplabili alla stregua di un quadro classico attaccato alla parete, concluso in una sua dimensione : nello spazio di un edificio, come nel tempo di un film, noi siamo dentro : lo spazio - tempo di tali linguaggi è, simultaneamente forma dell'opera d'arte e dimensio

sione : nello spazio di un edificio, come nel tempo di un film, noi siamo dentro : lo spazio-tempo di tali linguaggi è, simultaneamente, forma dell'opera d'arte e dimensione del nostro concreto esistere in atto. Non vi è distacco, o almeno, non vi è il distacco "classico". Si può quindi capire, che uno strumento critico che si è costituito e articolato classicamente, cioè in relazione a forme rappresentate, contemplate, quindi anche descritte nel loro autòtes, si trovi inerte di fronte a forme, la cui stessa struttura include il tempo vissuto. Precisamente per questo, tale strumento rivela tanto più la sua insufficienza, quanto più si esercita su opere d'arte, nelle quali l'apertura temporale (esistenziale) prevale sulla chiusura di una forma sentita e rappresentata come oggetto. E' dunque comprensibile che tale critica - come avviene e avviene nella maggior parte dei Manuali correnti possa far sue prove su "Monumenti" come il Partenone, o un tempio di Leon Battista Alberti, per es. - nei quali vi sono facciate unitarie, equilibrate in sé, composte di colonne e archi, insomma di forme i cui valori di plasticità possono essere descritti in sé; ma si trovi invece disarmata davanti all'architettura giapponese, per es., o ad una villa di Fr. Ll. Wright : dove non c'è nulla di antologizzabile, nulla di descrivibile nella sua contemplata obiettività.

Tale insufficienza non potrà che accentuarsi, quando dall'edificio si passi alla città, quando cioè dalla critica dell'architettura si passi alla critica delle strutture formali di complessi urbani stici : a riprova voi non trovate nei vostri manuali di storia dell'arte antica o moderna, sia pure un tentativo di vera critica di città intese come opere d'arte. Ed anche questo si capisce : perchè il singolo edificio, la chiesa, il palazzo, insomma l'individuum architettonico ancora ammette, fino a un certo grado di essere considerato nella sua unità di oggetto, contemplato e descritto dal di fuori. Ma una struttura formale che come quella della città aperta, non solo non ha limiti spaziali predisposti ma non ha neppure limiti temporali : si svolge attualmente sotto i nostri occhi, cresce con noi, e si pro-getta nel tempo; una forma siffatta, si capisce, che ancor meno della forma architettonica si lasci stringere e interpretare da una critica, la quale rimanga sempre malgrado tutto fondata sull'autosufficienza dell'eidos platonico.

Ma l'aver riconosciuto, che il vecchio strumento critico è diffettoso, parziale, inoperante, non è evidentemente che un primo passo, elementare. Occorre cercar di trovare un altro strumento, che funzioni meglio; cioè occorre rivolgere l'indagine sullo stesso problema del linguaggio critico : sul significato, sulla struttura stessa del linguaggio che noi adoperiamo quando facciamo della critica e della storia dell'arte.

Il problema è grosso, soprattutto perchè, nei riguardi delle arti figurative, non si è articolata una stilistica e nemmeno una linguistica analoga a quella della lingua in senso proprio parlata o scritta: a quella che come sapete ha una sua storia gloriosa, è divenuta matura e penetrante, e diramata nelle sue varie tendenze e "scuole", di Ginevra, di Copenaghen ecc. ecc. Bene detto Croce ha identificato l'estetica con una linguistica generale, e i critici e storici dell'arte parlano e scrivono correntemente di linguaggi artistici, linguaggi figurativi, linguaggi della pittura, scultura, ecc.; ma bisogna riconoscere che la "linguistica" del Croce rimane - un a-priori astratto, una categoria metafisica anch'essa, non fenomenologia cioè dialettica cioè storia; e il termine "linguaggio figurativo" dei critici d'arte rimane soltanto metaforico. Ciò è avvenuto, secondo me, perchè si è rimasti nell'equivoco di credere che quando noi parliamo in genere, individuiamo delle cose, usiamo voci e suoni articolati che corrispondono a delle cose. E' per questo equivoco, io credo, che si è ritenuto legittimo fare della linguistica della lingua - perchè in questo caso si pensava esistesse una coincidenza, in quanto si parlava di parole -, ma non fare della linguistica delle arti figurative perchè in questo caso non si parlava di parole, ma di quelle cose, che sono per es. le pitture e le sculture. E per un secondo equivoco connesso col primo e in esso implicito, si è trascurata anche una riflessione ulteriore, in quest'ordine strutturale, sul nostro linguaggio, sul linguaggio dell'arte: vale a dire sul linguaggio critico sull'arte, sulla critica d'arte.

Riflettete, su questo fatto elementare, che vi sembrerà addirittura ovvio, anzi lapalissiano. Per es. quando io nelle mie lezioni vi parlo di un quadro, che so, di Giorgione, quindi del colore di questo quadro, non sto facendo davanti a voi del colore: non sto dipingendo o ridipingendo quel quadro. Se così facessi, non avrei bisogno di parlare; anzi farei bene a tacere, visto che mi esprimerei compiutamente senza parole: con la forma stessa, col colore concreto, reale, che verrei costruendo sotto i vostri occhi. Invece io parlo del colore, cioè non adopero colori, ma parole: questa stessa colore è una parola.

Ripeto: non vi sembri, quanto sto dicendo, del tutto ovvio, per se stesso evidente, quindi un inutile truismo. E' quasi fatale che questo avvenga; perchè fa parte di un processo di semplificazione, necessario alla nostra vita pratica, tanto che non ce ne accorgiamo nemmeno, la tendenza identificare le parole con le cose, coi fatti; o almeno a considerarle come rappresentazioni dirette e oggettive dei fatti. Comunemente non ci si rende conto, che quel che noi diciamo non sono cose, o rappresentazioni obiettive di cose, ma sono parole: cioè elementi costitutivi non di una "realtà" obiettiva, ma di una lingua.

Questa osservazione si lega strettamente a quanto vi dicevo dianzi a proposito dell'insufficienza del vecchio metodo critico, dovuta alla sua deduzione da categorie metafisiche. Non appena si cominci a mettere in crisi la metafisica categoriale, è logico che si presenti, con particolare urgenza il problema della lingua. E pre

infatti, una ricerca quale possa essere la struttura di un linguaggio critico sull'arte davvero soddisfacente, porta necessariamente a ripercorrere una via già battuta da tutta una corrente di pensiero del nostro secolo, quella che si rifà appunto alla critica di Kant alla metafisica come costruzione categoriale svincolata dall'esperienza e teoreticamente superiore ai limiti di questa. Questo atteggiamento antimetafisico (che per il suo evidente parallelo nell'atteggiamento anticlassico nelle arti, è per così dire antieuclideo, o meglio antinewtoniano nelle scienze) serpeggia per tutto l'Ottocento, anche in seno allo stesso idealismo ed allo stesso positivismo: e prende forma nella concezione dell'immanenza dell'essere alla sfera stessa della ricerca dell'essere.

Verso la fine del secolo scorso a questo primo significato dell'antimetafisica - negazione dell'aseità dell'essere - se ne aggiunge e chiarisce un secondo: l'affermazione della concretezza filosofica della problematica, di fronte all'astrattezza della sistematica. E infine possiamo dire che i maggiori movimenti di pensiero sullo scorcio del secolo passato e nel nostro, sono derivati e si sono diramati da questa fondamentale esigenza di escludere la metafisica dalla ricerca del trascendente. Quest'esigenza, il criticismo e l'idealismo l'avevano posta su basi logiche; ma si comprende come l'avversione alla sistematica ch'essa comporta, potesse sfociare nella svalutazione dello stesso strumento sistematizzante e quindi nella ricerca di un altro strumento, che, fallito il processo discorsivo e dialettico, permettesse di cogliere la realtà vera o prima o al di là della formulazione astratta: di qui le varie filosofie della vita, il relativismo, l'intuizionismo, lo stesso esistenzialismo - per il quale il "primum" filosofico è la penetrazione comprensiva che l'essere, in quanto esistenza ha in sé: così tale penetrazione, escluso o degradato il metodo conoscitivo logico, non può essere raggiunta che con un appello alla religiosità, alla significazione dell'ineffabile, etc; . - Questa via non poteva soddisfare chi non avesse alcuna inclinazione al misticismo; e allora v'era un'altra via, in certo modo opposta a cotesta, di superamento della metafisica dogmatica: ed ora quella che negando, o almeno lasciando impregiudicato, il significato ontologico della logica, riportasse l'indagine su ciò che si poteva considerare il solo concreto perché attestato e verificato dall'esperienza, vale a dire il pensiero stesso nel suo meccanismo, nella sua struttura: e dunque la lingua nel suo aspetto formale, o semantico, o simbolico.

Sarebbe fuori luogo, ch'io vi riassumessi le vicende di questa problematica della lingua; le varie risposte che si sono date, o tentate, ai suoi quesiti fondamentali: da quello, equivoco, se e in quale misura la struttura della lingua rispecchi o significhi la struttura della realtà, di cui la lingua sarebbe una rappresentazione semantica, cioè un insieme di simboli significanti, a quello, più coerente, se tale realtà come "essere" indipendente dalla lingua che la significa, esista, o piuttosto se non sia la lingua la sola cosa di cui possiamo dire che esista, ecc. . Posso soltanto ricordarvi che su questa base l'indagine s'è dapprima rivolta pre

valentemente - ed è facile comprenderlo - se non esclusivamente, alla lingua delle scienze, soprattutto della matematica. Sapete che su questa via si è mossa anzitutto la logistica di Russell, e poi, con la mediazione e l'integrazione del Wittgenstein, il pensiero del Circolo di Vienna : quel che s'è detto neopositivismo logico, fondato, se non erro, sulla convinzione che la logica formale non sia strumento del pensiero, ma immediata espressione della struttura del pensiero stesso.

Sapete anche che si è osservato - ed era del resto facile osservarlo - che in questo modo avvenne che quella metafisica, che si era creduto di cacciare dalla porta rientrava dalla finestra. Qualunque rappresentazione che astragga dalla storia - dal tempo in atto, voglio dire - : che sia soltanto logistico-simbolica, (e tale non può non essere ogni "pura" logistica come appunto la matematica) postula una realtà la quale non sarà l'assoluto della metafisica dogmatica, ma obbedisce pur sempre alla necessità di una struttura data, immutabile, esistente in sé, di cui la lingua possa dare una rappresentazione simbolica. - Bisogna d'altronde riconoscere che i pensatori del circolo di Vienna : Carnap, specialmente Schlick, si sono accorti di questo pericolo. A me sembrano importanti soprattutto le deduzioni di Moritz Schlick quando, studiando il pensiero di Wittgenstein, pone il problema della conoscenza. Conoscenza, per Schlick, è il comunicabile kat'oxochén: ogni conoscenza è comunicabile e tutto ciò che è comunicabile è conoscenza. L'incomunicabile - che sfugge dunque alla lingua - è l'Erlebnis, per es., l'esperita qualità di un colore, di un tono, di un sentimento, e i rapporti tra le qualità di questi. Ne deriva che ogni conoscenza, non può essere che una descrizione - per così dire - strutturale. L'importanza (nell'ambito del Circolo di Vienna) di questa affermazione della comunicabilità della conoscenza, consiste nella possibilità negata da Wittgenstein, dell'assunzione filosofica del problema linguistico. L'espressione linguistica ha il suo carattere essenziale in una struttura logica, e la struttura è il contrassegno della comunicabilità : come tale dunque, la conoscenza è espressione linguistica : ogni conoscenza è lingua, considerata della sua struttura. Anche il linguaggio specifico della critica d'arte dunque trae la sua validità dalla sua capacità di verificare la struttura delle forme.

Al di là delle nebbie grovi e bituminose di una metafisica neo romantica, ritengo che suo compito sia di presentare e disegnare le mobili forme della vita e della cultura, e dell'arte, riconoscendone la fondamentale unità strutturale : l'unità delle linee di tensione delle loro strutture.

Sia nell'ordine diaconico che nell'ordine sincronico (per usare l'ormai divulgatissima terminologia di De Saussure) cotesta unità di struttura è verificabile in tutti gli aspetti della civiltà, in tutti quelli che noi diciamo campi di cultura : filosofia, scienze, problemi sociali e politici, pensiero e forme delle religioni ecc. Ciò che distingue il campo, o il linguaggio, dell'arte da tutte le altre sfere, è che in esse, quella struttura unitaria vale per se stessa, è relativa soltanto a se stessa, : vale a dire è presenza. Mentre in qualunque altro campo della cultura storicamen

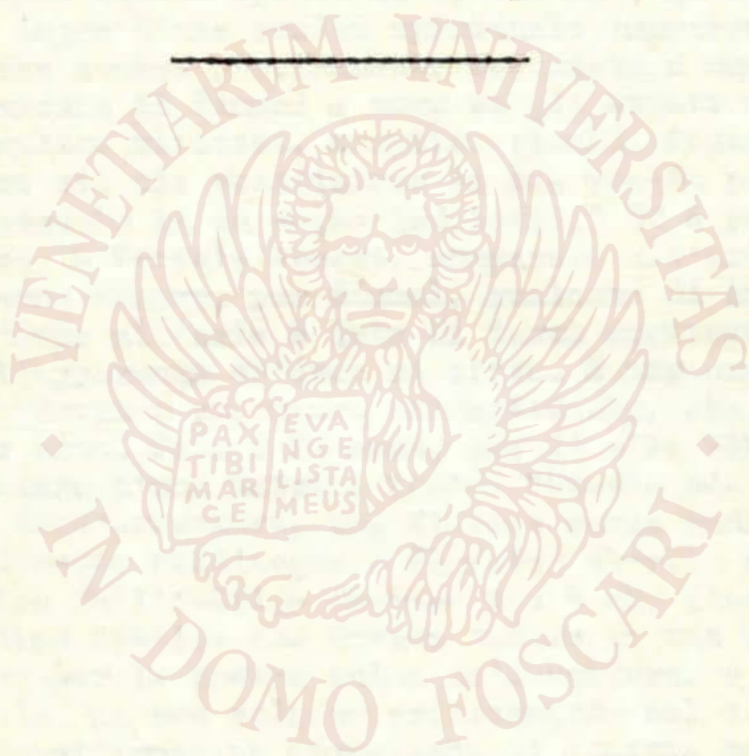
te determinata, le strutture rimandano ad un fine cioè ad un ésito ad un significato futuro che è oltre le strutture stesse, nell'arte, coteste strutture si pongono come forme : vale a dire valgono per sé : come sono e in quanto esse sono, qui, ora : so no dunque presenza. Onde possiamo anche dire, che, al di fuori delle categorie di oggetti in cui si determina (edificio, statua, quadro, suppellettile, città, disegno industriale, la cui divisio ne è classificazione non hanno più senso), al di fuori anche dei suoi contenuti descrivibili (che so : Madonna, paesaggio, natura morta ecc.), l'arte nella sua singolarità è presenza di struttu re, onde si può anche dire la critica dell'arte è una morfologia della civiltà. Così si giustifica il metodo, che non mantiene o confina lo studio dell'arte nell'isolamento in cui l'aveva posta la critica classica o romantica, ma la riporta entro una indagine generale di tutta la cultura, di tutta la storia - considerate, beninteso, non per i loro significati specifici, ma nelle loro strutture, che infine sono quelle stesse che nell'arte ci appaiono nella loro purezza asemantica : possiamo dire, prive di significa to, cioè di rimando a qualcosa d'altro.

Ma quale sarà il metodo per una storia dell'arte ? Poichè la storia non è che un discorso attuale sugli eventi di un tempo ir reversibile, è chiaro che la seriazione cronologica (coi relativi periodizzamenti accreditati) non può essere che mantenuta. Ma è altresì chiaro, e divulgato, che i fatti dell'arte costituiscono una specie di scandalo per lo storico : per il loro carattere di presenza, che non consente di considerarli "passati" : onde gl'in numerevoli tentativi per trovare un punto di saldatura tra l'"obiet tività" d'una disposizione in serie cronologica dei fatti artistici, e l'"attualità" irriducibile dell'esperienza di essi precisamente in quanto opera d'arte. E si comprende anche la conclusione essi mistica di parecchi : che una storia autentica dell'arte non si possa fare.

Conclusione per me inaccettabile. Giacchè, frattanto, cotesta impossibilità non dovrebbe certo limitarsi al discorso "storico" (nell'accezione corrente di disposizione in serie cronologica), ma dovrebbe estendersi al discorso critico e infine, ad essere coerenti, a qualunque discorso sull'arte : onde sola conclusione significante dovrebbe essere quella del Gilson : che dell'arte non possiamo parlare, in nessuna maniera. Contro il quale radicale pessimismo mi sono altra volta espresso (articoli in Zodiac 2 e in La Biennale, 1958). Partendo dalle posizioni dello storicismo, secondo cui la realtà è storia, ed aggiungendo che la storia è, in quanto è attualmente enunciata, è concluso, che un discorso critico sull'arte non solo è possibile, ma è esso stesso che co stituisce, fonda la storicità dell'arte : esso discorso tuttavia per essere semanticamente pertinente, deve riguardare le struttu re formali dell'opera d'arte (o, se si preferisce, le strutture delle civiltà considerate come forma, cioè nella loro presenza).

Questo dovevo premettere, perchè non vi faccia meraviglia se inizierò l'indagine dell'arte veneziana delle origini - argomento del corso di quest'anno - con un tentativo di critica della città stessa di Venezia, la quale nella sua unità ingloba, inquadra per

così dire in un largo ma estremamente coerente telaio strutturalmente le forme che tradizionalmente si considerano le sole specifiche dell'arte : architettura, scultura, pittura, di cui tuttavia ci riuscirebbe difficile verificare l'autentica qualità formale se non le interpretassimo nella loro reciproca interdipendenza, ed in connessione con il senso, con il Kunstwollen che si esprime nella città intera.



Una critica della città di Venezia come opera d'arte appare impresa non molto agevole : non solo perchè mancano ad essa i precedenti criticamente validi nella letteratura artistica; ma anche e soprattutto perchè è facilissimo cadere nel tranello - che potrebbe avere conseguenze pratiche funeste - delle interpretazioni sfocate o false.

Nell'immensa letteratura su Venezia, è tuttavia rarissimo in contrare sia pure una pagina di critica autentica della forma di questa città. Il primo saggio di tal genere in cui mi sia imbattuto, è quello, scritto ai primi del nostro secolo, da uno dei più sottili e sensitivi filosofi tedeschi : Georg Simmel.

Simmel mette a confronto la struttura di Venezia con quella di Firenze, ed osserva che, mentre quella di Firenze traduce direttamente l'intima verità della vita fiorentina, quella di Venezia sembra aver perduto il senso della vita veneziana. Essa mente a Venezia : dà l'impressione dell'artificio. - Il suo aspetto esterno è "visibilmente isolato dall'estero : la faccia esterna non riceve dal nucleo interno alcuna specie di direzione e di alimento : non obbedisce alla legge d'una realtà spirituale imperiosa, ma a quelle d'un arte, che sembra precisamente destinata a smentirla.

"E' - dice ancora il Simmel - come se gli strati superficiali dell'anima, semplici riflessi, semplici giochi, fossero soli a respirare : mentre ciò che costituisce la sua realtà piana rimane in margine, come perdute in un sogno indolente." Ed è per questo che l'arte veneziana, e Venezia stessa, comparata all'arte fiorentina e a Firenze, hanno sempre, per Simmel, qualcosa di incompleto e di superficiale. "Solo all'arte è dato di farci cogliere la vita reale attraverso l'apparenza ch'essa ci offre. E per questa ragione, l'arte non è perfetta e superiore all'artificio, che a condizione d'esser più che arte. Tale è Firenze, che dà alla vita la certezza mirabilmente chiara d'una patria. Mentre Venezia non ha che la bellezza equivoca dell'avventura, che fluttua senza radici nella vita, come un fiore divolto sull'acqua : il fatto ch'ella è stata e resta la città classica dell'intrigo amoroso non è che l'espressione sensibile dell'ultimo destino che doveva subire la sua immagine : la quale può essere per la nostra anima un'avventura, e non una patria." Sono parole belle, ma non colgono criticamente nel segno. E' infatti evidente, che quest'immagine simmeliana di Venezia non è nulla di concretamente storico. E' possiamo dire un mito, un'idea di Venezia, per la quale a rigere non pare nemmeno necessaria un'esperienza concreta - com'è il caso, del resto, di altre evocazioni di altri scrittori - della città. Non so se Voltaire, per esempio, conoscesse quando faceva dire dal suo Candide a Cacambo : "J'irai t'attendre à Venise : c'est un pays libre, où l'on n'a rien à craindre, ni des Bulgares, ni des Abares, ni des Juifs, ni des inquisiteurs." Nè, se avesse assistito al famoso Carnevale, dov'egli aduna così curiosamente, nella dimensione democratica di questa Repubblica aristocratica, tutti quei sovrani più o meno spodestati, o quei personaggi dati più volte per morti e poi mirabilmente ritrovati vivi e tutti insieme "dans cette galère". Per Voltaire, ovviamente, Venezia è un luogo simbolico.

Così, anche nella Recherche di Proust, Marcel comincia ad avere un'idea di Venezia ben prima di venirci. Prima di compiere, finalmente, il viaggio così lungamente atteso, con un'ansia così morbosa, e tante volte rimandato, egli ha non una, ma parecchie idee di Venezia, straordinariamente intense e nitide: già dalle prime pagine del "Du côté de chez Swann". È curioso che, sebbene la prima idea di Venezia gli venga "d'après un dessin de Titien qui est censé avoir pour fond la Lagune" l'immagine che si forma subito nel suo animo non è per nulla cinquecentesca, tanto meno tizianesca; è un'immagine linda, tutta intrisa da quella specie di tenerezza, di seria dolcezza nella pompa e nella gioia, che caratterizzano certe pagine del Lohen-grin - egli scrive -.

Un'immagine dunque ancora si direbbe tardo-gotica, o al più, di un acerbo Quattrocento: del momento in cui l'estate di S. Martino del Gotico trapassa nella serenità dei cieli e delle acque di Gentile Bellini o di Vittore Carpaccio. O, se l'immagine vorrà essere cinquecentesca, non si tratta certo del Cinquecento di Tiziano; ma di quello, per intenderci, di un Gioacchino Du Bellay, che amò tanto Venezia da scrivere contro di lei il suo famoso sonetto satirico. E non mi meraviglierei, se, nella prima idea di Venezia di Proust, entrassero, portato dalle misteriose derive della memoria, e dal gioco delle intermittenze del cuore, reminiscenze appunto, non tanto del soggiorno veneziano di quell'arrabbiato poeta della Plejade, quanto della petteté, della élégance e insieme della fadeur exquise della sua poésie chantée. È più ancora, forse agì il ricordo in Marcel della lettura di questo saggio per tanti lati così proustiano di Walter Pater.

Gli è che, infinite diramate, spesso impervie sono le strade attraverso le quali la forma di un'opera d'arte si concreta nella coscienza; e soltanto coloro che si figurano i valori estetici come oggetti materiali che un'occhio aperto non possa fare altrimenti che percepire, sono condotti a credere che un'opera d'arte è quello che è, ed è tale per tutti. Nel fatto, la "verità" dell'opera d'arte non è l'evidenza o la probabilità: è soltanto la congruenza con le strutture della sensibilità.

Il che non vuol dire, naturalmente, che la sua immagine non si possa riferire a qualcosa di storicamente vero. Soltanto, non è questo che importa; o, se mi è permesso di usare una locuzione desueta, la sua verità, è una verità del cuore. Achille, dice Santayana, potrebbe essere stato puramente immaginario, tuttavia, probabilmente fu reale; ma ciò è senza importanza. Un professore che professasse di esporre una vita critica di Achille ci farebbe ridere.

Tutte le città, non volgari, sono opere d'arte. Opere d'arte, per le quali meno che mai si può dire appartengano al passato: perchè non soltanto esse attualmente vivono un loro tempo, cioè passano di forma in forma; ma vivono in quanto vi sono degli uomini vivi che le realizzano nel proprio tempo. In altre parole: perchè sono l'attuale esperienza di qualcuno. Ma, tra tutte le città, forse nessuna, come Venezia, possiede questo carattere di disponibilità, di inesauribile interpretabilità. Il luogo comune che considera Venezia - dal punto di vista estetico, intendo - come una forma con

clusa; come un Museo, si dice, che può essere oggetto soltanto di ammirata contemplazione, non di immediata partecipazione (di identificazione, vorrei dire, del suo spazio con il nostro tempo in atto); questo luogo comune è frutto di un equivoco romantico.

Lo stesso equivoco che impedisce a gran parte della critica ancora legata alle categorie metafisiche dell'Ottocento di comprendere davvero le arti non classiche: l'arte contemporanea, per esempio, e quella della tarda antichità, quella bizantina, quella dell'alto medioevo. Nel fatto, nessun'altra nobile città al mondo ha avuto ed ha tante e così diverse interpretazioni: nemmeno Roma, nemmeno Firenze, per non parlare di altre di minore integrità stilistica. Non è sufficiente, secondo me, a spiegarlo, la singolare posizione di Venezia: altre città, in Olanda, per esempio, sono costruite sull'acqua. Né il suo carattere così perentoriamente artificiale, Venezia, essendo una città tutta edificata dall'uomo, a cominciare dallo stesso suolo consolidato ed arginato per potervi erigere le proprie dimore. Anche questo carattere non è senza altri esempi. Per me, la spiegazione risiede nella forma, nella stessa struttura formale di Venezia, interpretata naturalmente, non in riferimento a categorie ideali, non in relazione ad un ideale dover essere alla maniera ottocentesca: ma con l'ausilio d'un linguaggio critico il quale rifletta nella propria struttura semantica la struttura formale dell'opera.

L'equivoco romantico è per l'appunto quello che ha impedito di rendersi conto della verità artistica di Venezia anche ad un filosofo agguerrito e così sottile e sensitivo e così ormai sull'estrema frontiera del romanticismo, quale fu Georg Simmel. Il quale, nel citato studio su Venezia, ha lasciato come già ho avvertito la prima, e forse, a tutt'oggi, la sola vera analisi estetica della nostra città: in una mezza dozzina di pagine piene di osservazioni acute e pertinenti, ma a mio parere viziato da un'"estetica generale" ancora appieno romantica (voglio dire metafisica), che non ci sentiamo più di accettare. Simmel crede ancora, e dichiara, che vi è una esigenza di verità alla quale l'opera d'arte deve sottomettersi, sebbene questa esigenza non derivi che dall'opera stessa. Ma qual'è questa verità per Simmel? È una verità di carattere classico, razionale, categoriale, una verità, se così posso dire, newtoniana. "Se un pesante architrave - argomenta Simmel - poggia su colonne la cui solidità non ci ispira fiducia, .. noi sentiamo l'assenza di una verità, di una concordanza fra l'opera d'arte e la sua propria idea". Quando non vi è questa concordanza, nell'arte non vi è verità, ma menzogna. "Bisogna che le forze che sostengono bastino al carico, che gli ornamenti si trovino al posto dovuto per compiere il loro movimento interiore, che nessun particolare sia infedele allo stile nel quale si presenta l'insieme", ecc. Tutto ciò è proprio quello che manca alla forma di Venezia, e per ciò per Simmel, Venezia ha la bellezza mentitrice e tragica di una maschera. Poiché, ciò che per Simmel vi è di intimamente tragico in Venezia, è appunto questo: che essa simboleggia un ordine unico delle forme sotto le quali noi concepiamo il mondo. La superficie che si è staccata dal fondo, l'apparenza sotto la quale non

vive più un essere, si presenta tuttavia qui a Venezia come una cosa completa e sostanziale, come il contenuto di una vita che può essere realmente vissuta. A Firenze, dice Simmel, "noi abbiamo quasi la certezza che le forze che hanno formato il suo suolo e ne han fatto sorgere i fiori e gli alberi sono anche quelle che hanno creato, servendosi della mani dei suoi artisti il paradiso di Orcagna o la primavera di Botticelli, la facciata di S. Miniato e il campanile di Giotto. Per questo, la vita dell'anima che serve da intermediario tra quel fondo scuro e le forme cristallizzate dello spirito, può essere sparita da gran tempo e non aver lasciato sussistere che un'apparenza estetica. Ma questa non è menzogna: perchè in essa vibra ancora l'essenza che la situa al loro posto legittimo. E' soltanto quando un'apparenza, che non ha mai corrisposto ad una realtà e che ha perduto ciò che formava la sua antitesi, è soltanto quando questa apparenza pretende di poter presentare una vita ed una totalità, che essa diviene menzogna e che l'equivoco della vita si cristallizza in essa. Noi ritroviamo questo equivoco in queste piazzette veneziane strettamente racchiuse in muri simmetrici senza che vi passi mai una vettura, e, che prendono l'aspetto di camere; in queste viuzze esigue che forzano i passanti ad avvicinarsi, a sfiorarsi costantemente, e che danno l'illusione di una confidenza, di una intimità che tuttavia mancano alla vita della città. E questa stessa vita, questa vita costituita, da una parte, dall'insieme delle viuzze, dall'altra, dall'insieme dei canali, di maniera che non appartiene nè all'acqua nè alla terra, non è pur essa una duplice vita? Sembra che la vita sull'acqua e la vita sulla terra siano delle forme proteiche imprestate volta a volta l'una all'altra per poter meglio esercitare la loro seduzione. E nei piccoli canali oscuri l'acqua si agita e va in maniera così inquieta che non vi si può discernere una direzione. Vi è certo un movimento costante, ma non si sa dove vada a finire. Se la nostra vita, come dice Schopenhauer è "totalmente equivoca", è perchè essa non è che un proscenio dietro al quale la sola cortezza è la morte. Ora, se l'apparenza non sorge da una radice che la nutra con i suoi succhi e la mantenga in una sola direzione, essa è votata in anticipo a tutto quello che l'interpretazione, qualunque essa sia, ha di arbitrario.

Ho tradotto un po' largamente da questo saggio di Simmel, perchè questa sua interpretazione di Venezia è pienamente indicativa, e infine come tale, anche la più sottile, di quel che fu l'idea romantica di Venezia; e la citazione mi risparmia di raccogliere e di presentare le innumerevoli variazioni sul tema degli scrittori e poeti del romanticismo, soprattutto nella sua ultima fase. Questo sarebbe stato un buon argomento per un capitolo che Mario Praz avrebbe potuto aggiungere al suo libro sull'agonia romantica - fino al Dannunzio della Nave e del Fuoco incluso - .

Questa idea di Venezia, infatti: di una matura bellezza più che *faisandée*, coperta di cosmetici, di orpelli; città avventura; maga Circe, seducente, equivoca, pericolosa, è una delle *hantises* del Romanticismo; è uno dei suoi demoni custodi, vorrei dire: uno di quei diavoli che sembrano sussurrare costantemente all'orecchio dei *mauvais maîtres*, dei *poètes maudits*. Non le manca nulla, nemmeno

il moralismo alla rovescia dell'educazione sessuale e sentimentale, nemmeno il pizzico piccante di necrofilia; nulla insomma degli ingredienti caratteristici della Stimmung tardo-romantica; che sono poi quegli stessi che si ritrovano in altri luoghi simbolici del romanticismo, in altre dimensioni del decadentismo: Bisanzio, per esempio, e più genericamente l'Oriente, con Teodora; la Gerusalemme delle Erodiadi di Wilde, di Mallarmé, di Huysmans; l'Egitto delle varie Cleopatre; ecc.

E' comunque interessante osservare, che codesta idea di una città torbida e ambigua si cercherebbe invano in scrittori, poeti, viaggiatori di altre epoche. Non durante il Medioevo e il Rinascimento: quando ciò che traspare dagli scritti di quei visitatori è un'abbagliata, ammirazione per la magnificienza, la ricchezza, la potenza della città.

Dalle cronache di Villehardouin, e di Robert de Clari nel Duecento; e poi di Guillaume de Machaut, di Christine de Pisan, di Felix Schmidt, di Sancto Brascha, di Jean de Tournay o del Seigneur de Voisins; dai canti dei trovadori, dai ricordi dei Crociati, dei pellegrini di Terrasanta, dei mercanti, dei viaggiatori, sorge l'immagine di Venezia come di un luogo di enorme potenza marittima, di inaudita attività commerciale, di favolosa ricchezza. Basti rammentare le espressioni di quasi puerile ammirazione di un Georges Longherand: "à parler des maisons sumptueuses, des richesses de marchandises, des boutiques et de toutes autres quelconques choses; j'ai esté à Paris, à Bruges et à Gand; mais ce n'est rien contre le fait dudit Venise. L'on parle des marchands de Bruges et de la Bourse, c'est tout peu contre ce que j'ay cy vu és galleries dudit pallais". E, quanto alla forma della città, l'idea forse più chiara e in certo modo esemplare è quella ben nota che ci ha lasciato sulla fine del Quattrocento Filippo Di Comynes, immagine tutt'altro che torbida, anzi straordinariamente limpida, fresca, brillante, cristallina come un intarsio di pietre dure.

Nel Cinquecento, si sa bene quale fosse la Venezia sontuosissima, e di una vitalità esplosiva, del Sansovino, dell'Areino ecc. (Non c'è per questo secolo da far troppo caso a quel che dicono gli scrittori francesi: Fornovo e Agnedello ebbero nelle coscienze dei due popoli un peso ben maggiore di Marignano, e non c'è da aspettarsi un giudizio obiettivo. E mentre i Veneziani, da parte loro, "ne s'en faisoient que riro" dei Francesi, come ricorda un testimone, Claude Enoch Virey, i Francesi si vendicavano, dicendo e scrivendo dei Veneziani e di Venezia tutto il male che potevano, e forse anche di più). E' nel periodo barocco, e particolarmente barocco nordico, che comincia a prefigurarsi in qualche modo l'idea romantica di Venezia. Ed è logico; attese le tante volte notate affinità di Stimmung tra barocco e romanticismo: ambedue sono aperture, o almeno pensioni di una forma plastica chiusa. E una forma evidentemente, non si apre, se non quando si muove: cioè quando nel suo spazio inserisce il tempo: allora anche la sua integrità plastica viene sommersa, corrosa, travolta dal colore. E si comprende quanto ad un gusto sigfatto possa interessare l'immagine, disancorata da appigli plastici, tutta colore e ritmo, di Venezia.

Nel fatto, qualche prefigurazione dell'idea romantica di Venezia

si avverte per esempio in Inghilterra, nel gusto della corte di Carlo II (se fu, come sembra, egli stesso a suggerire la famigerata scena masochistica con Nicky Nacky, o la sfacciata satira del Shaftesbury ivi contenuta in "Venezia salvata" dell'Otway : opera, che contiene accenti talmente preromantici da poter essere ripresi e rifatti col suo "Das gerottete Venedig", da quel rappresentante tipico del decadentismo che fu Hugo von Hoffmannstahl). Addirittura un precorritore del romanticismo d'appendice, di un Eugène Sue o di un Michele Zevaco, potremmo riconoscere, ne valesse la pena, sulla fine del Settecento nella Venezia di Abballino, der grosse Bandit, di Heinrich Zschokke; tradotto poi dal Lewis - l'autore del famoso "Monaco" - nel suo "Bravo of Venice".

Lasciamo dunque queste ombre; forse poco prammaticamente, lasciamo in parte anche le ombre di Demusset e di Byron (ombra, questa, evocata appunto dal Barrès nella sua "Mort de Venise", tra quelle di coloro "qui ont toujours voulu se détruire", "qui flottent sur les couchants de l'Adriatique"), sebbene l'abbozzo delle pagine su Byron a Venezia, che si trovano nel secondo volume dei Cahiers sia tra le cose migliori che siano uscite, e non sono molte per la verità, dalla penna di Barrès. Il quale comunque riassunse così - e può valere quindi per tutti - l'idea di Venezia, quale uno dei "luoghi nostalgici" dei romantici, dove la bellezza si corrompe sotto l'ombra imminente della morte. "Disperazione - dice Barrès - di una bellezza che se ne va verso la morte. E' il canto di una vecchia corruttrice o di una Vergine sacrificata? Al mattino, talvolta, in Venezia, io sentivo Ifigonia; ma il vermiglio del tramonto riaddeceva Jezabel.... Coloro che hanno bisogno di farsi male contro la vita, di dilaniarsi sui loro pensieri, sono a loro agio in una città dove non vi è bellezza che non sia tarata".

A un tal grado di semplicità non doveva arrivare nemmeno d'Annunzio, con il suo famoso discorso di Stelio Effrena in Palazzo Ducale. La Venezia del Fuoco è senza dubbio tardo-romantica e non sarebbe difficile "spulciare" tutto quanto d'Annunzio ha tolto di peso per costruirla dai peggiori scrittori, francesi e inglesi, del decadentismo. Ma è tuttavia una Venezia non disperata, anzi piena di vita, gremita di colori, di odori, di suoni fino a dare lo stordimento. Il desiderio evidente di d'Annunzio di fare della città una specie di immagine simbolica della matura e triste bellezza della Foscarina e del suo amore per essa, ormai stanco e prossimo a morire - tema evidentemente romantico, viene sopraffatto dall'abbandono, al quale lo scrittore non riesce a sottrarsi, all'oratoria densa, sensuale, variopinta, torrida : sicchè in realtà quella rispondenza troppo sottile si perde.

Essa invece resiste (anzi ne forma la stessa trama segreta) nel "Tod in Venedig" di un altro figlio dell'Ottocento, com'egli stesso si dichiara : Thomas Mann. Qui, l'immagine della città (sempre un topos atopus) è per così dire lo specchio del modus animi continuus del protagonista : Gustav Aschenbach; anzi von Haschenbach. Venezia, la Venezia romantica, è già presente come tema, come dimensione

dell'avventura, subito all'inizio, in quella inquietudine, in quell'ardente desiderio, in quel sentimento così vasto di voler vivere, in quella smania struggente di vedere, di viaggiare, che afferra questo maturo, e fino allora posato e tranquillo scrittore tedesco alla soglia della vecchiaia. Lo assale un'incalzante preoccupazione di non arrivare in tempo; il terrore che l'ora passi senza che egli la possa cogliere; il desiderio di fuggire, di emancipazione, di oblio.... e, dapprima incerto, egli pensa di andare in una qualunque città dell'amabile mezzogiorno. Ma poi un giorno, improvvisa ma subito evidente, inevitabile, gli appare la meta. Dove può andare uno scrittore tedesco, inopinatamente ammalato dell'ansia struggente di una incomparabile, favolosa anomalia? A Venezia.

Ma già all'inizio del viaggio, la mortale ambiguità della meta - tematica wagneriana, potremmo dire, della "morte in bellezza", si prefigura, per esempio, in un certo giovanotto sul piroscafo in abito estivo, giallo chiaro, tagliato all'ultima moda, con cravatta rossa, cappello panama arditamente piegato da una parte, che si fa notare fra i compagni di viaggio per la sua giovialità e per la sua voce di cornacchia. "Ma - dice Mann - non appena Aschenbach ebbe fermato lo sguardo su di lui, si avvide con una specie di terrore che si trattava di un falso giovanotto. Colui era vecchio; con la parrucca, le gotte dipinte, i capelli e i baffi tinti, la dentiera". Il mondo così subito, ancora prima che il protagonista arrivi a Venezia comincia a prendere apparenze false, a degradarsi in strane, inusitate forme. L'acqua è sporca, il marinaio che lo serve è gobbo. Il cameriere ha una marsina di dubbia pulizia. Il cielo è grigio, il vento umido. Piove. Il gondoliere, che appena arrivato lo rapisce, letteralmente, e lo porta di prepotenza al lido, si chiama Caronte; è un tipo sinistro, forse nemmeno italiano. Venezia, poi, è vista prevalentemente dal lido, in una sorta di brumosa lontananza. Poche volte Aschenbach viene in città, attraverso la puzzolente laguna: ed è sommerso allora dall'afa ripugnante delle calli, dalle esalazioni disgustose dei canali, dalla insidiosa intimità di contatti umani, dal viscido decadimento di ogni cosa.

Inutile continuare: si tratta evidentemente di una immagine tardo-romantica di Venezia, con tutti i suoi corrotti orpelli. Ma bisogna aggiungere che questa Venezia, per Mann, a differenza che per i veri romantici, è un mezzo simbolico-catartico: un mezzo per liberarsi appunto dai miti del Romanticismo. Il contenuto di questa poetica manniana è sempre, come ha bene sottolineato Enzo Paci "una visione del mondo attiva, non contemplativa, che esige un movimento, un'esperienza, nel senso che Dilthey prestava al termine *Erlebniss*". Questo contenuto, per Mann (la cui patria, egli stesso dichiara è l'Ottocento) non può essere che romantico se Romanticismo è la "Scoperta di un termine medio e oscuro, dove l'ansia della forma non è ancora placata, e dove in realtà più che la presenza dello spirito vale la continua approssimazione, il continuo premere dello spirito per una sua realizzazione, nel senso rinnovato e rinato della parola". Ma a questo "mondo bruciante di fermenti segreti, magicamente teso sulle più audaci ana

logie, saturo di eros pronto a trascinare l'uomo nelle avventure perigliose; Mann oppone la volontà di disciplina, di ordine, che sola può dominarlo: l'eros e l'oscurità non si possono negare soltanto ignorandoli. Un tale senso simbolico-tatartico ha, con estrema evidenza, la Venezia di Mann.

Più di ogni altro uomo, secondo Mann, l'artista ha natura di avventuriero. Dal pericolo insito in questa condizione egli non può liberarsi che dando forma al "coup de dés" del suo azzardo. Nella forma artistica infatti il "tempo" si ferma; si chiude quindi la possibilità di proiezione nel futuro senza di che non vi è avventura. In ciò evidentemente Mann non è più un romantico: è già un contemporaneo dell'esistenzialismo. La liberazione infatti, seppure si concreti nella forma artistica, non è tanto valida sul piano estetico, quanto sul piano etico.

Mann, come il suo Gustav Aschenbach, ama Venezia; ma di un amore che è "passione". E che cos'è la passione? - scriveva egli stesso in uno dei suoi ultimi saggi, poco prima di morire, a proposito di Nietzsche e la Musica - . Come si insinua questo elemento "patire", nel concetto dell'amore? S'insinua col dubbio, egli osserva. L'amore per una donna della quale si dubita, diventa passione. Evidentemente il dubbio è pur esso nell'ordine "temporale". Si dubita, perchè non si sa che cosa avvenga (nel tempo). E allora si capisce, come sia proprio la forma non classica, la forma ambigua, aperta, versata nel tempo di Venezia, la più adatta a volgere l'amore in passione. Ed è coerente che Mann contrapponga ad una siffatta torbida idea di Venezia l'Eidos platonico, la bellezza classica, paradigmatica di Tadzio, del vivente efebo amato da Aschenbach. Ne sorge un'antitesi irriducibile sul piano della vita, e perciò Aschenbach ne muore. La morte dell'uomo nell'avventura, è la vita e la vittoria dell'artista: del grande scrittore Aschenbach; infine, di Thomas Mann, che come Goethe col Werther, si libera dal torbido eros dandogli una forma.

La quale deve essere tanto più perfetta e chiara, quanto più si attua su un contenuto sfuggente, labile, ambiguo. Come ha bene notato Mitner: il contenuto è la natura, appunto ambigua, dell'artista: "in nessun'altra opera del Mann l'artista subisce una condanna più infamante, in nessun'altra opera l'arte rifulge più pura." "Lo stile smorzato eppure smagliante, è di una densità e di una precisione quasi pedantesco."

Gli è che soltanto così un'opera d'arte può compiere la sua funzione catartica: per mezzo di una forma perfetta data ad un contenuto che non può essere che torbido, oscuro, ambiguo, e intriso di morte; in altre parole, mitico: giacchè è il mito, appunto, che rispecchia la polivalenza dell'esistere, e sottintende sempre la esigenza di una salvezza per mezzo di un totale rinnovamento: morte e resurrezione.

E dunque anche Venezia è in Mann un simbolo dell'arte; Venezia con la sua incomparabile bellezza, la quale "forma" e perciò riscatta l'avventura dell'esistere che per Mann è mossa sempre da un "cupio dissolvi".

Un'idea forse più "vera" e più attuale - voglio dire più rispondente alle strutture del nostro sentimento di oggi - di Venezia, la ritroviamo (per volerci limitare a scrittori di primo piano) in Proust. Venezia, per Proust è veramente una patria dell'anima. Prima ancora del suo "Séjour à Venise" così importante per lui, nell'economia della "Recherche", ch'egli sente il bisogno di farne uno dei pochissimi capitoli distinti, con un proprio titolo (nel secondo tomo di "Albertine Disparue") in mezzo alla quasi caotica indistinzione del racconto, l'idea di Venezia ricorre, come un filo luminoso intessuto da un capo all'altro della trama, che ogni tanto riaffiori e splenda.

S'annuncia la primavera, (in "Du coté de chez Swann) e Marcel pensa che "il sole primaverile tinge già le ombre del canal grande di un azzurro così cupo e di così nobili smeraldi, che vengono a rompersi ai piedi delle pitture di Tiziano..." e che forse fa ancora freddo sul canal grande alla vigilia di Pasqua : conviene dunque mettere un soprabito nella valigia di un viaggio che poi, naturalmente, non farà. Nelle "fanciulle in fiore" San Marco gli sorge davanti evocate dalla sonata di Vinteuil ; i quadri di El stir, le stoffe di Fortuny, gli insinuano il desiderio, struggente come un amore, di Venezia. In "Guermites" sorgono qua e là, d'un tratto, senza ragione apparente, evocazioni come questa : "...Così più tardi, a Venezia, un bel po' dopo il tramonto del sole, quando sembra che sia ormai notte fonda, io vidi, grazie all'eco, tuttavia invisibile di un'ultima nota di luce indefinitamente tenuta sul canale, come perfetto di qualche pedale ottico, i riflessi dei palazzi svolgersi quasi perduto in velluti più neri sul grigio crepuscolare delle acque" E persino dopo il suo viaggio, dopo la sua diretta esperienza della città, tornato nella triste e squallida Parigi di guerra, basta un'ineguaglianza nel pavimento di una strada perchè "Un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur d'éblouissante lumière tour noyaient près de moi, et dans mon désir de les saisir, sans oser plus bouger..." "Ogni volta - continua - ch'io rifacevo materialmente questo stesso passo, non accadeva nulla; ma se riuscivo a riprovare quello che avevo sentito posando così i miei piedi, ecco di nuovo la visione abbagliante e indistinta mi sfiorava come se mi volesse dire : coglimi mentre passo, se ne hai la forza, e cerca di risolvere l'enigma di felicità che ti propongo. E quasi immediatamente lo riconobbi : era Venezia, della quale i miei sforzi per descriverla e le pretese istantanee scattate dalla mia memoria non mi avevano mai detto niente, e che la sensazione che io avevo avuto una volta su due lastre ineguali del battistero di San Marco mi aveva restituito con tutte le altre sensazioni aggiunte in quel giorno a quella sensazione, e che erano rimaste nell'attesa al loro posto, dal quale un caso improvviso le aveva imperiosamente tratte fuori, nella serie dei giorni dimenticati".

"A Venezia, dice Marcel, la vita quotidiana, non era meno reale che a Combray, come a Combray la domenica mattina si aveva il piacere di percorrere una strada in festa; ma questa strada era tutta di un'acqua di zaffiro ravvivata da soffi tiepidi, di un colore così resistente che i miei occhi stanchi potevano poggiare i loro

sguardi per distendersi, e senza timore che cedesse...." Anche a Venezia, come a Combray, gli abitanti "uscivano da case allineate l'una presso l'altra nella strada principale, ma questa funzione, egli dice, di case, che proiettavano un po' d'ombra ai loro piedi, era, a Venezia, affidata a palazzi di porfido e diaspro...." Insomma, a Venezia Marcel ritrova i motivi fondamentali dei luoghi della sua anima; ma portati al massimo grado di espressione civile, ad una elaborazione di perfezione umana senza altri esempi. "Così, dico, "les promenades" anche solo per andare a fare qualche visita, erano triplici ed uniche in questa Venezia, dove il semplice andare e venire mondano prende nello stesso tempo la forma e il fascino di una visita ad un museo o di una passeggiata in mare". Gli è che Marcel Proust, non solo non è più romantico, come un Wilde o un Barrès; non è più nemmeno un uomo in polemica con il romanticismo, come è stato ed è Thomas Mann. Proust è uno dei padri della nostra attuale Stimmung; ed è proprio per questo, ch'egli aderisce forse più di ogni altro scrittore alla forma singolare di Venezia, che è la città forse più "attuale" che vi sia: perchè non è mai stata una città "classica" - come per esempio, Firenze; ma è sempre stata ed è una forma aperta, versata nel "tempo", quindi risolta in colore e in ritmo. È davvero questa sua temporalità è nell'ordine di quella stessa di Proust: quella così lenta, trascicante, irresistibile, che ci prende subito alla lettura della "Recherche". In essa è la costante formale non pure della città ma di tutte le espressioni artistiche che veneziane: in essa risiede il "segreto" della singolarità e la ragione della verità di Venezia come opera d'arte. Proprio perchè la forma di Venezia non è data, per così dire una volta per sempre, ma continuamente si discioglie e si ricompone: e ad ogni istante, si crea di nuovo entro il nostro tempo: proprio per questo essa non mente. Mentirebbe, soltanto se non fosse forma d'arte: se fosse soltanto funzione urbanistica: puro esistere. Ciò che soltanto vive, ciò che è solo "dasain", non può non morire, dissolversi nel nulla, ed essere dunque apparenza ingannevole, maschera. Ma tra il nulla dell'esistere e l'astrazione dell'essere si pone, appunto, la presenza, la forma concreta dell'arte. È proprio perchè questa forma, a Venezia, perpetuamente si crea, essa è più vera; cioè con più immediatezza riscatta in noi, il conflitto tra l'esistenza e lo spirito.

Abbiamo visto che la critica più sottile di Venezia come opera d'arte, quella di Georg Simmel, ci restituisce tuttavia una immagine mitica della città; la quale immagine si inserisce nella più vasta mitologia tardoromantica dell'Oriente - che ci ha dato pagine pittoresche di Flaubert, di Theophile Gautier e di tanti altri minori, e che si ritrova anche alla base di certa archeologia orientale e bizantina. Le immagini dorate e variopinte di questo Oriente, di questa Bisanzio, di questa Venezia - che, a riprova si somigliano fino a confondersi - non rispondevano evidentemente ad una realtà storica, ma soltanto ad un gusto: alla tendenza, tipica del tardo Romanticismo per tutto ciò che sembrasse alludere ad avventure misteriose e a pittoresco esotismo. E infatti questo orientalismo di maniera, questo decadentismo dell'immagine di Venezia di Simmel o di Barrés, non ha che fare, per es. con la féerie gotica, che sembra uscita da un Livre d'Heures, della Venezia di Filippo di Comynes; nè con la Venezia torbida e barocca di Shakspeare.

Tuttavia, la differenza, che Simmel sottolinea, tra Venezia o Firenze - o, più generalmente diciamo tra Venezia ed ogni città che è, per il suo carattere fondamentale, di tipo "classico" - è una differenza reale, e profonda. Ma, se di ciò vogliamo trovare una "ragione", questa non è certo nel fatto che Venezia ménte; ma piuttosto nel fatto ch'essa è fedele a sè stessa. Voglio dire: nel fatto ch'essa realizza in sè, con una coerenza imperterrita, il suo senso singolare della interrelazione tra "spazio" e "tempo". E' vero ch'essa dà l'impressione dell'artificiale, cioè di esser poco natura e molto creazione dell'uomo: ma questa è la sua verità, dopo tutto.

Nessuna città è sorta dal nulla; ma a Venezia, non soltanto le piazze e le strade, i palazzi e le chiese sono stati, come dovunque, costruiti dalla mano dell'uomo: è il terreno stesso, su cui queste forme si innalzano, che è stato fatto dall'uomo. Prima di costruirsi le strade e le case, i veneziani han dovuto fissare, ancorare il suolo; consolidare con palafitte il fondo melmoso e sfuggente delle isole; innalzare e rincalzare le rive contro le maree; imperre ai canali deflussi non rovinosi. Infine: costruire la base stessa, necessaria all'affermazione della loro volontà di sopravvivere, e di dare alla loro vita una forma e un destino.

Il carattere "artificiale" di Venezia non è dunque che la manifestazione esplicita di quel che Venezia è: opera dell'uomo, opera d'arte. Ma, sebbene in diversa e minor misura, anche per Venezia esiste uno spazio dato, una natura, una condizione preartistica. Soltanto, la natura veneziana non è di monti o colline o masse d'alberi. E' di acqua e di aria: cioè di elementi puri, quasi immateriali: non plastici, ma di colore. L'immagine della città di Venezia sboccia tra l'aria e l'acqua; s'innesta sulla linea di collimazione tra aria e acqua, illimitate come "dimensioni": puri valori qualitativi, che evidentemente non possono essere dominati e composti che nell'ordine del tempo.

Quel che mancava, alla forma nascente di Venezia, era precisamente il limite spaziale: il punto di riferimento, che Riegl avrebbe det

to tattile. In relazione ad una morfologia artistica, tanto la distesa del mare, quanto la distesa del cielo, non sono che superfici, quasi assolute, di colore : indeterminabili con formule geometriche, inesprimibili con la sintassi prospettica, sottoposte alle leggi classiche della composizione. Non c'è da meravigliarsi dunque, se l'arte veneziana, e Venezia stessa, sono fin dalle origini orientate verso una sintassi antigeometrica, anti prospettica - o, a dir meglio verso un linguaggio composto a grado di una geometria provvisoria e speciosa, che moltiplica, intreccia, decompone, ricostruisce, e lascia infine allo sguardo, su campi d'oro e d'azzurro, solo le macchie mobili e felici d'un canto di colore senza fine.

Si poteva, per creare l'immagine coerente d'una tale città, innalzare, sullo zoccolo senza consistenza dei canali, palazzi così massicci e gravi, che accusassero tutto il loro spessore e tutto il loro peso, come il Palazzo Vecchio di Firenze ? Non dunque per mentire a sè stessa ; ma al contrario, per essere fedele a sè stessa, - per esprimere il senso profondo della sua singolarità - l'architettura veneziana dovette farsi così leggera e diafana; tradursi in valori di colore, di luce, di ritmo; dissolvere le masse; divenire infine un'immagine senza peso, quasi senza materia - la quale immagine, assumendo su di sè l'intera responsabilità dell'espressione, fu resa sempre più ricca e più preziosa.

E così è avvenuto, che tutta la forma di Venezia è colore, vale a dire superficie. E per questo che i palazzi veneziani a qualunque epoca appartengano, dal punto di vista formale, non sono che facciate : le quali determinano, su tutta la loro estensione sottilmente traforata e docile ai riflessi, un sistema non di volumi e di piani, ma un sistema d'ombre e di luci, di incisioni e di rilievi tenuissimi, che non chiede quasi nulla alle evidenze volumetriche.

Percorriamo il Canal Grande; o anche certe callette segrete, certi campielli remoti e solitari, corti canali minori. Non vi è che colore. Uno spirito classico, che ami i tratti regolari, vi è respinto dalla difformità. Non vi sono che incroci, rotture, deviazioni : una intelligenza affrettata a concludere, e che cerchi il riposo dall'equazione risolta, si perderebbe nelle modulazioni in questi piccoli capolavori di irrazionalità. Cerchi deviati, verticali barcollanti, pilastri di diversa grossezza, capitelli eterogenei, spallette di fondamenta e di ponti esitanti : tutto osserva una simmetria delle più relative. Qui finestre spalancano una parete, mentre quella di faccia rimane cieca. Nessuno schema unificato, nessun riposante equilibrio : questo è un problema al quale il costruttore veneziano non ha nemmeno pensato, perchè ha pensato soltanto, fissando la sua immagine in un punto provvisorio perchè investito dal "tempo", ha pensato soltanto agli effetti di uno spazio che per lui è solamente luce : vale a dire a innalzare delle superfici; delle specie di grandi transenne, sulle superfici delle quali la luce possa agire : una luce che assorbe l'ossatura e la fonde in una struttura nuova; asilo di cristalli moventisi, di liquidi, di

fiamme, dove si agita indefinitamente, raddoppiata dai riflessi dell'acqua, la bilancia dei pesi e delle sostanze. Paragonare una tal forma a quella di Firenze, o in genere classica, ha poco senso.

Alla base del Kunstwollen e di tutta la storia e civiltà di Venezia è un atteggiamento analogo a quello dell'antica Roma: attivo, versato nell'attuale experiri, nel senso che Dilthey dava al termine Erlebnis. Una forma che obbedisca a tale Kunstwollen non può essere la contemplata forma classica, nella quale il tempo è fermato, sospeso. E si comprende, che nell'idea romantica, Venezia sia divenuta la città dell'equivoco, della decadenza e dell'avventura: perchè appunto essa è una forma del tempo: e solo nel tempo è la possibilità di proiezione nel futuro, senza di che non c'è avventura; e solo la forma versata nel tempo insinua nella coscienza l'inquietudine del problematico, e può apparire torbida, oscura, ambigua, e intrisa di morte, - che è la scadenza inesorabile del tempo dell'esistere.

Questo Kunstwollen, Venezia lo eredita appunto da Roma: come attesta del resto la sua stessa storia, fin dalla fondazione, riattaccandosi dapprima all'ultima capitale d'Occidente, Ravenna, per le vie del mare, libere perchè impervie ai barbari; e poi a quella città ch'essi riconoscevano come unica erede legittima dell'Impero di Roma, Costantinopoli. Anche storicamente dunque appare ovvio che alle basi della forma di Venezia vi sia il Kunstwollen tardoromano: più particolarmente ancora, di quel gusto che ebbe l'arte del litorale, di Ravenna stessa. Un gusto, che si vorrebbe chiamare "marino", perchè ha qualcosa di egizio, nella liquidità e nella limpidezza del suo colore. I mosaici delle pareti, l'opus tessellatum dei pavimenti hanno davvero un carattere marino, nella loro chiarezza traslucida e quasi lavata, quasi che da quelle chiese costruite sul l'orlo del litorale e delle isole, la marea si fosse appena ritirata, lasciando in secco strati di ghiaia, di ciottoli variopinti, di frammenti di conchiglie irridate, serbanti ancora nel loro disegno la traccia curva delle onde.

Venezia eredita questa cultura artistica e questo gusto, al quale si mantiene fundamentalmente fedele per tutti i secoli della sua storia. Tracce di tale cultura sono tuttavia riconoscibili in parecchi temi urbanistici veneziani, che non hanno paragone altrove e che rimarrebbero altrimenti inspiegabili.

Sarà nostro compito appunto, durante le lezioni di quest'anno - che riguardano le origini dell'arte veneziana, di cercar di adunare quanto rimane ancora di ravvisabile di codesti temi, verificandone insieme la derivazione lontana e la persistenza costante.

Posso ora accennare, anticipando, a taluno dei chiari esempi: la tipica facciata del palazzo veneziano, "della casa con torreselle". Sempre composta, dal Mille fino al Settecento da un traforo di grandi polifore al centro, inserito tra due cortine laterali piene, essa ha la sua origine nella facciata delle ville romane a portico centrale e torrette, di cui abbiamo immagini numerose, specie in mosaici africani, e di cui possiamo seguire tutta l'evoluzione fino a questo accoglimento veneziano, tratto probabilmente dalle ville marit

time di cui era ricco l'alto litorale adriatico, fino a Brioni, ed era ricca specialmente Altino, che per le sue ville era detta emula di Baia. Giova osservare che il motivo non è a Venezia, come sarebbe in altra città, soltanto architettonico, ma è squisitamente urbanistico. In altre parole, non stà a sè, isolato nel singolo edificio, ma investe tutta la struttura formale della città. Giacchè, queste facciate non sono figurativamente, reattive al corpo del palazzo che sta loro dietro; ma al canale, di cui definiscono lo spazio: esse, legate insieme, sono le pareti di quello spazio interno che è il canale. Ciò è caratteristico di Venezia, ed è indice appunto della continuità temporale dell'immagine di questa città: la quale porta ad una prevalenza, per così dire, dell'urbanistica sull'architettura.

Nelle città di tipo "classico" - come Firenze, per es. - ogni edificio vale per sè: è un'opera d'arte risolta individualmente, chiusa in sè stessa. Strade e piazze sono soltanto un collegamento esterno di singole unità architettoniche. A Venezia, invece, il primus non è l'edificio singolo, ma ciò che lo lega agli altri in una continuità figurativa, che è il canale, la calle, infine, la città intera. Tale continuità naturalmente riconferma il carattere fondamentale di superficie coloristica dell'immagine di Venezia: giacchè non vi può essere continuità tra forme plastiche, fermate ancorate nella terza dimensione; ma soltanto tra forme che si svolgono sulla superficie: non plastiche dunque, ma soltanto di colore.

Questa prevalenza, quasi prepotenza del Kunstwollen di Venezia intesa nel suo insieme, è infrangibile: sottomette a sè stessa qualsiasi apporto esterno. Persino quelli, classici e plastici alla loro origine, del Rinascimento toscano. Tutto a Venezia diviene superficie e colore: il coronamento gotico - cioè di uno stile che è all'origine tutta energia lineare - della basilica di S. Marco - è infine tutto il singolarissimo gotico veneziano; ma anche i motivi, tratti dal classico monumentale fiorentino Leon Battista Alberti, e a Venezia trasformati da Mauro Coducci in colore; anche il cortile quattrocentesco di palazzo Ducale; persino il pesante manierismo del Sansovino. Quanto sia infrangibile questa coerenza, questa continuità di immagine cromatica della città intera, appare da indici infiniti, sebbene solitamente trascurati. Qualche esempio. Se percorriamo il Canal grande, notiamo che nei punti dove vi sfociano canali minori, i palazzi d'angolo hanno il fianco disposto obliquamente. Non a caso, ma per una precisa ragione figurativa: quella di assicurare la continuità di superficie delle pareti del canale. Il canale minore, dipartendosi verso la profondità potrebbe fare un budo per così dire: l'obliquità del fianco del palazzo chiude questo budo, riposta l'immagine in superficie e ne assicura la continuità. È lo stesso principio tardoromano che indusse gli architetti delle basiliche ravennati a schermare le finestre di alabastro: in questo modo le superfici decorate a mosaico, tutte colore, delle basiliche, non avevano nelle finestre un'interruzione della loro continuità, ma soltanto un accento cromatico che si inseriva nella superficie.

Altra volta, il canale laterale, poco prima dello sbocco, è cavalcato da un ponte (es. lo stesso ponte dei Sospiri) : per la stessa ragione : per saldare l'unità della superficie e la continuità dell'immagine. O ancora, se il ponte attraversa lo "spazio centrale" - come è il caso del ponte di Rialto - esso non è perpendicolare alle rive, come sono per es. i ponti fiorentini sull'Arno, ma obliquo : sempre per la stessa ragione : perchè disponendosi obliquamente esso non interrompe la continuità figurativa delle due pareti laterali. Sono questi, tra infiniti altri, gli indici di quelle costanti formali, di cui l'urbanistica attuale dovrebbe tener conto. Ma è evidente ch'esse non si comprendono, se non si è compreso il Kunstwollen che le determina.

Altro tema urbanistico di origine tardoromana, che si riconosce a Venezia è quello, nel cuore stesso della città, costituito dal complesso : piazza e chiesa di San Marco, palazzo Ducale e piazzetta. E' un complesso unitario, artisticamente formato : perchè anche là dove non è chiuso da mura, cioè nel punto in cui la piazzetta si continua sul molo e di qui nella laguna, bastano le due colonne di Marco e Todaro, con la loro misura, col loro ritmo precisi a dividere e comporre il vuoto improvvisamente aperto, in una immensa trifora voltata del cielo e spalancata sull'acqua. - In questo mirabile complesso urbanistico noi ci troviamo in realtà nell'interno dell'ultimo grande Palatium tardoromano : in uno di quei Palazzi che, come quello di Diocleziano a Spalato, di Teodorico a Ravenna, dei basilei a Costantinopoli, includevano, oltre all'abitazione del principe-fondatore, il suo mausoleo, ed un grande cortile porticato per le cerimonie di corte. Chi rammenti questa corte nel Palazzo di Spalato - grande aula scoperta circondata da colonne, con il mausoleo dell'Imperatore in fondo, e dall'altro lato la Sala regia e gli appartamenti imperiali - chi ripensi alla ricostruzione di Ejnar Dyggve di questa parte del Palazzo di Teodorico a Ravenna, non avrà difficoltà a riconoscere, in questo complesso monumentale nel cuore di Venezia, l'ultima, meravigliosa incarnazione del nucleo più importante, più spettacolare, più "liturgico" del Palatium. V'è l'abitazione del principe (Palazzo Ducale), e v'è il mausoleo dell'eroe fondatore divinizzato (la chiesa di San Marco, dedicata al Santo indigete, protettore della città). La Piazza è uno sviluppo di ciò che nel Palatium tardoromano era il cortile d'onore, o "basilica ipetra" per le cerimonie del culto monarchico. (A riprova, la Piazza, durante tutta la vita della Repubblica, servì come teatro delle cerimonie civili e religiose insieme, connesse con la proclamazione, l'incoronazione del doge, ecc.).

Ma, ciò che è più significativo, e del tutto caratteristico di Venezia, è che quel tema urbanistico tardoromano viene qui non solo salvato, ma sviluppato, ed espresso con mezzi, che son divenuti sempre più lontani dalla cultura delle origini. Le pareti di questa grande sala senza tetto, che è la Piazza, appartengono ad epoche, a "stili" diversi e separati da secoli : si va dal protomedioevo di Mauro Coducci nell'Orologio, al pieno Cinquecento del Sansovino nella Loggetta, nelle Procuratie, ecc. Prevalgono dunque le strutture del Rinascimento eppure, non soltanto queste non stonano con quelle del Medioevo, ma s'uniscono ad esse con piena coerenza a realiz

zare un'immagine, il cui senso profondo è sempre fedele a se stesso. Basti confrontare idealmente la Piazza di Venezia con altre piazze completamente architettate, piazza San Pietro a Roma, per es. Il porticato del Bernini, dalle grosse, pesanti colonne, dai possenti architravi, è composto plasticamente: non solo non dissimula, ma sottolinea il significato architettonico delle membrature: il vano interno della piazza, così abbracciato e costretto dai portici membruti assume un significato plastico, seppure accentuato da una tensione già barocca.

Il significato della Piazza San Marco, è radicalmente diverso. I porticati sono inseriti nelle pareti delle Procuratie, alle quali danno un valore non plastico, ma chiaroscurale e ritmico. Il vano interno perciò non è un blocco di spazio plasticamente definito, ma un fluido cristallino che rimane fermo tra le nitide guide delle Procuratie come un'acqua limpida: non è costretto dalle pareti, anzi, semmai, ha qualche accenno a dilatarsi - estremamente tenue tuttavia, perchè anche ai margini, là dove il tremite chiaroscurale dei porticati fa palpitare i suoi limiti, basta la continuità dell'indicazione prospettica dei colonnati a richiamare il artistallo atmosferico entro il rigore dei suoi spigoli.

Forse il punto di maggior coerenza, anche formale, dell'immagine, di Venezia, è raggiunto dal Palazzo Ducale: il quale, a riprova, non potrà mai essere veramente inteso con lo strumento critico di tipo "classico".

Tutti conoscono infatti l'appunto, che da questa critica precisamente vien mosso al Palazzo Ducale: in cui s'avrebbe il paradosso statico del "pieno" che sovrasta il vuoto. Ma quando non ci si fissi a considerare, intellettualisticamente, la parte superiore del Palazzo come un dato massiccio, e la parte inferiore come un graticolo inadatto a sorreggerlo; quando si sentano queste facciate per quel che sono, cioè come splendidi piani di colore, s'avrà ben chiara la coerenza di quella disposizione. Coloristicamente, infatti, la zona inferiore, comprendente il portico e il loggiato, densa di ombre rapprese tra i valichi degli archi, ha maggior "peso" rispetto alla grande superficie superiore, che si distende, si spalanca alla luce, e non ha che ampie finestre spaziate senza risalti di cornici, e non logge nè polifore appunto perchè la luce vi si possa espandere senz'arresti di ombre e l'immagine dell'intera parete si possa quindi disciogliere in una continua luminosità appena venata dal disegno rosa su bianco dei marmi: vibrante, leggera, innalzata nel cielo. Altro che assurdo statico di "pieno" su "vuoto"; qui v'è un'assoluta, quasi disperata coerenza formale: basti osservare con quale raffinata gradualità di trapassi cromatici si giunga dalla gravezza ombrata del portico alla perduta luminosità del fastigio: come, passando dal piano del portico a quello della loggia, colonne, archi, finestre si raddoppino di numero e si dimezzino d'apertura affinché il loro chiaroscuro si faccia meno profondo e vanga in certo modo a galla: come poi i rosoni quadrilobi, sorgendo ed affacciandosi sulla verticale delle colonne investite dalla luce, accelerino codest'alleggerimento attenuando le ombre, attirando ancor più il chiaroscuro in superfi

cio : così da compiere il passaggio alla piena luminosità della cortina superiore, dove la decorazione a rombi riprende, col suo colore più tenue e leggero, il disegno dei quadrilobi e quindi compie, per assonanza, l'unità ritmica della parete. Giacchè anche il timo attua, con una concordanza che attesta la piena coerenza estetica di questo linguaggio, la stessa ascensione, la stessa progressione di levità. Nel portico le grosse colonne, gravi e spaziate, misurano una cadenza di timbro profondo, a grandi pause; ma la loggia, martellando con raddoppiata incidenza i motivi verticali, ne alleggerisce e ne accelera il tempo; mentre i quadrilobi del fregio, nascendo d'improvviso rotondi sui vertici acuti degli archi, sciogliono il ritmo uniforme dei colonnati in un libero arpeggio che consente il passaggio all'estatico accordo finale dell'alta parete luminosa, appena scandita dai radi rinocchi delle larghe aperture.

Nei secoli, l'antico castello del Duca, centro e simbolo della storia di Venezia, s'era trasformato in questo palazzo vasto, limpido, aperto come un sguardo alto e luminoso sulle acque, come la natura e il destino della Repubblica. Nessun principe, o governo al mondo ebbero mai sede come questa : così piena di bellezza, di splendore e di significato in ogni sua pietra. Nella sua complessiva forma architettonica essa esprime lo spirito serenissimo di Venezia, mentre, con una straordinaria unità di senso pur attraverso i secoli, concreta, nei singoli episodi plastici e pittorici che la compongono, l'intero mito di Venezia "trionfale". Già nei capitelli del portico e nelle sculture esterne, simboli e allegorie, apologhi e "moralità" si susseguono in una curiosa enciclopedia plastica ancor medievale : dove i motivi biblici s'alternano ai mostri della zoografia gotica, ai Vizi, alle Virtù, alle figure degli antichi Sapiienti, degli Imperatori, dei Santi, dei Martiri, dei Crociati, delle creature della creazione, sboccianti dai grassi fogliami dei capitelli; così che la lontana ispirazione di questo "speculum mundi" è ancora ad evidenza quella d'una cattedrale dell'Ile de France; ma, ciò che è caratteristico : non è la Historia come fatica ed espressione divina, al senso scolastico, che viene qui compendiata; in queste "opere e giorni", in queste rappresentazioni del "buon governo" unite a quelle dei popoli, degli animali, dei frutti delle colonie d'oltremare, quel che esprime è la grandezza e la forza, la ricchezza e la giustizia di Venezia. E, entrando nel Palazzo, salendo gli scaloni, percorrendo le splendide sale, sempre nella decorazione scultorea e pittorica vedremo ritornare gli episodi della storia gloriosa della Repubblica, stranamente mescolati a rappresentazioni mitiche, dove Venezia è assunta a divinità non solo del Paradiso ma anche dell'Olimpo; e vedremo dogi non solo vincere grandi battaglie navali e governare con saggezza, ma anche assistere in compagnia delle Virtù al mistico sposalizio di Santa Caterina (Tintoretto) e conversare affabilmente coi Santi e con la Vergine e vedremo soprattutto sempre Venezia; Venezia trionfante e dominatrice, cui la Giustizia e la Pace, "Custodes Libertatis" offrono la spada, la bilancia e l'olivo (Veronese) : così che una sola idea ci apparirà informare, con straordinaria continuità pur nel corso di secoli, il singolare compendio

visivo della storia d'un impero, che è il Palazzo Ducale : l'idea della divinità della patria.

Questa "idea" unitaria è espressa - ciò che più importa dal punto di vista del nostro esame critico - in una "forma" unitaria, che non è limitata al Palazzo Ducale o ad altre qualsiasi "monumento" veneziano, e nemmeno alla città tutta, intesa come "monumento". L'immagine di Venezia non è arrestabile in un punto chiuso e fermo dello spazio e del tempo, nel quale immobilmente contemplarla : è un'immagine tutta di colore e di ritmo, quindi senza limiti preventivi che si inverte soltanto entro un processo temporale.

Quindi, come tutto ciò che si pro-getta nel tempo, sempre in qualche misura imprevedibile : è questo uno dei non ultimi elementi della sua stranezza, della sua singolarità, avvertita anche volgarmente, ma assai di rado veramente "spiegata". Giacchè non basta certo la non comune condizione veneziana di città costruita sull'acqua ad offrire - come si dice il più delle volte - una "spiegazione" a codesto carattere : altre città e non poche, sono state e sono costruite in condizioni analoghe : tuttavia nessuna ha questo senso. In un mondo, dove gli agglomerati urbani, si sono venuti - almeno in Europa - storicamente costituendo su una visione di tipo "classico" cioè di forme rappresentate e contemplate stabilmente, ed ancora conservano, sostanzialmente, questo carattere; dove le stesse abitudini visive degli uomini sono portate, tradizionalmente, a riconoscere in primo luogo nelle forme il loro valore classico, il forestiero che per la prima volta capita a Venezia non può sentirsi che sbalestrato, tratto fuori dalle tranquille dimensioni del suo normale essere nel mondo; gli manca il limite rassicurante, il punto d'appoggio "tattile" : egli rimane ammirato, ma anche segretamente inquieto e sconvolto. Egli si aggira trasognato per la città, che stanca presto chi non sopporta la tensione del continuo allarme ; ed anche colui che sappia superare la propria tradizionale condizione di gusto, e si abbandoni al suo fascino, si sente tratto fuori di sé stesso, verso l'avventura; che può essere avventura nel senso banale di intrigo amoroso, come dice Simmel ; ma - sebbene su questo piano esistenziale le categorie si confondano - è principalmente un'avventura di carattere estetico. Non può dubitare d'essere immerso in un mondo di bellezza; ma, questa bellezza, non può afferrarla stabilmente, porsi di fronte e fermarsi a contemplarla; non sa mai, non può prevedere in modo preciso quale sarà in lui la risonanza di una forma; giacchè, proprio per questo svolgersi dell'immagine di Venezia nel tempo, i singoli motivi architettonici e pittorici che la compongono - l'arpeggio di una facciata a traforo, intreccio di quadrilobi gotici, la sequenza di archi lombardeschi - non rimangono mai isolati, immobilmente contemplabili per sé ; ma appaiono, per scomparire, e poi riapparire; si insinuano in un groviglio musicale di temi; tolgono il contatto con l'eidos, per penetrare nell'intimità profonda del tempo - del nostro tempo - e là ardono segretamente, aspettando il soffio che li ravvivi ; e allora risplendono un attimo, ma subito s'allontanano, rapiti ancora nel grande ritmo che fa dell'immagine una forma, proprio in quanto riconduce la sensazione al ricordo; e così appun-

to ricostruisce la forma; ma la ricostruisce nel "tempo".

E' perciò che la forma della città di Venezia, e di tutta l'arte veneziana, non potrà mai essere autenticamente verificata da una critica che si limiti a contemplarla classicamente, come forma chiusa; e anche da chi ne voglia fare un simbolo che rimandi a significati estranei alla sua struttura formale. Questo "rimando" (che ritroviamo anche nel Simmel) è un equivoco romantico: il Romanticismo, credette di superare, addirittura di distruggere il classicismo, rinnovando i "contenuti" dell'arte, ma conservando, sia pure tese all'estremo, le strutture dei linguaggi, sia critici che artistici; e non fu dunque una vera rivoluzione - perchè non vi è rivoluzione se non si rinnovano le strutture - fu soltanto una tensione all'estremo delle strutture "classiche" ottocentesche. Difatti per i romantici, il mondo dell'arte è sempre un mondo di "rappresentazioni", sia pure di soggetti strani, esotici, o pittoreschi, o macabri, o perversi; e l'arte stessa non si significa, ma significa: Simmel, come ho citato, termina il suo saggio su Venezia proprio dichiarando che l'arte "non è perfetta e superiore all'artificio che a condizione d'essere più che arte" - cioè, soltanto se significa qualcosa d'altro, rimanda ad un significato romanticamente metafisico.

Per uscire da questo equivoco, non vi può essere, secondo me, altra via, che quella di abbandonare la descrizione degli oggetti e la ricerca dei significati, per mettersi ad un'approfondita considerazione delle strutture: le quali strutture, non sono alla loro volta un oggetto ma un processo, una relazione. Del resto, tutto il pensiero filosofico del nostro secolo, di qualunque segno si fregi, a qualunque dottrina aderisca; ed anche il pensiero scientifico, fisico, matematico del nostro secolo, concepiscono la realtà non come oggetto rappresentato, ma come struttura, o la struttura come processo e relazione. La relazione delle strutture artistiche è concretamente, è ovvio relazione tra spazio e tempo. Per tornare a Venezia: è chiaro che la struttura dell'immagine di questa città non si intende, se si estrae da uno dei due termini del processo, alla maniera classica: e la si contempla come una forma chiusa e ferma, che è sospensiva nel tempo, come tutto ciò che si riporta all'arte come idea, come epifania dell'eidos platonico. L'immagine di Venezia non è data una volta per sempre: continuamente si discioglie e si ricompone; ad ogni istante si crea di nuovo entro il nostro tempo. E dunque per intenderla davvero, anche ai fini di un'urbanistica pratica, occorre rompere il liscio specchio ottocentesco che in noi l'idea presenta a se stessa, riflettendovisi: occorre immergersi nel flusso, nel ritmo dell'immagine e ritrovare, qui dentro, la sua verità. E' qui il punto più delicato e sottile dell'analisi critica; ma essenziale, perchè senza far perno su di esso, non si capirà nulla non solo di Venezia, ma d'ogni altra espressione artistica che non si possa risolvere soltanto nella contemplabilità e quindi descrivibilità, e quindi nella immagine - come per es. le arti contemporanee.

Già ho fatto osservare che Venezia - la quale non è una città di fondazione "antica", come buona parte delle grandi città italiane; come le stesse città maggiori della terraferma veneta: Verona per es., Padova etc. - tuttavia assai più di queste eredita la cultura figurativa antica: nell'atto stesso di nascere, incorpora nella sua sostanza la tradizione tardoromana (e non soltanto quella artistica); poi a differenza dal resto dell'Occidente che subisce la concimazione barbarica, adifferenza della stessa Costantinopoli che, nei secoli, va sempre più contaminandosi di accademismo ellenistico, essa si mantiene inflessibilmente fedele a quel "gusto" originario, per tutti i secoli della sua storia.

La quale anche è una storia singolare: ed è appunto, dalle origini - specialmente se noi interpretiamo la storia d'un popolo nel senso che vorrebbe Ortega y Gasset, cioè sulla base non di idee intellettuali, ma in "credenze" vitali - la storia di una difficile ma invincibile fedeltà. La città fu fondata dalle migrazioni successive degli abitanti delle ricche città romane della Decima Regio: da quella fuga commovente, davanti alle invasioni dei Barbari, d'un popolo intero, che portava con sé le tavole dell'antica legge e le reliquie della nuova religione. Nella inesausta memoria - una credenza, alla maniera di Ortega y Gasset - della tragedia delle origini, i Veneziani non vollero riconoscere, per secoli, la legittimità, nemmeno culturale, dei nuovi stati barbarici d'Occidente; e perciò cercarono dapprima di ricostruire l'integrità dell'antica provincia romana, la cui strade terrestri erano state interrotte dalle invasioni, riattaccandosi all'ultima capitale romana d'occidente, Ravenna, per le libere vie del mare; legandosi poi a quella capitale, che riconoscevano essere l'unica erede legittima dell'Impero di Roma, Costantinopoli.

Il "destino coloristico" di Venezia, così determinato storicamente, s'annunzia già nel pieno e comprensivo accoglimento delle forme artistiche tardoromane, assunto soprattutto da Ravenna. La basilica di Torcello, come vedremo meglio in seguito, nasce nel VII secolo ravennate per struttura e per decorazione, e viene ricostruita e decorata nuovamente nel IX in foggia più matura, ma della stessa tradizione; la chiesa di San Teodoro, primo protettore di Venezia, eretta presso il Palazzo ducale pure nel IX secolo, dovea essere, presumibilmente, di quel tipo, anche per i mosaici; e così quella di San Zaccaria (813-820), e quella di Santa Margherita (836), e le molte altre che si eressero nel corso del secolo IX (San Barnaba, San Daniele, Sant'Eufemia, Santa Fosca, San Cassiano, San Giuliano, San Paterniano, ecc.). Architetti, maestranze, maestri del mosaico, alla caduta di Ravenna erano trasmigrati, è da credere, a Venezia: lo attestano anche i pavimenti musivi di Sant'Ilario e Benedetto (820), di San Vito e Modesto (917) e quello forse da San Sergio e Bacco (poi San Pietro di Castello) di stile e di fattura manifestamente tardoromano; l'adozione delle caratteristiche archeggiature esterne nelle basiliche e nei campanili protrattasi a Venezia per secoli; dei mosaici parietali, rimasti d'intonazione ravennate fino al 1100 (non solo quelli, scomparsi, del Mille, di San Nicolò di Lido, Sant'Angelo; San Giacomo di Rialto

dovevan esserlo, ma sono tali anche i più antichi mosaici rimasti in San Marco); i capitelli, i sarcofagi di Sant'Eufemia alla Giudecca, di San Giovanni Decollato, ecc.; e specialmente l'uso dei campanili cilindrici, del quale abbiamo prova in esemplari salvatisi lungo il litorale, da Comacchio per Tesserà a Caorle e fino ad Aquileia, e in Venezia, dove li vediamo ancora riprodotti in antiche miniature e in carte della città, incise dal Cinquecento al Settecento, o ne riconosciamo la chiara derivazione nella frequente sezione circolare dei pinnacoli, o anche in tutta la parte oltre la cella di numerose torri campanarie salvatesi fino ad oggi; e forse ne abbiamo anche qualche ricordo (per esempio di quello di San Cassiano).

Codesto accento, elaborato e variato da non sostanziali modulazioni decorative tratte dal mondo preromanico e da quello mussulmano, dovette informare le numerose chiese elevate nel secolo X (Santa Maria del Giglio, San Tomà, Santa Maria della Misericordia, Sant'Agostino, Sant'Angelo, San Filippo e Giacomo, San Simeone Profeta, ecc.) e dovette dominare a Venezia almeno fino al Mille, poichè esso risuona ancora, per esempio, nella cattedrale di Caorle (1038) e si può credere risentrasse nelle chiese veneziane pressochè contemporanee di Sant'Eufemia, San Giovanni Decollato, San Benedetto, e in quelle di poco posteriori di Sant'Apollinare, San Rasso, San Biagio, Santa Marina, San Leonardo, San Geremia, San Giovanni Crisostomo, ecc.

Più avanti, nel corso di queste lezioni, andremo pazientemente in traccia di relitti, scarsissimi, che posson essere rimasti, inglobati il più delle volte in costruzioni posteriori, della prima Venezia, della Venezia anteriore al Mille. - Ricordiamo ora, per completare la cornice del nostro quadro, che in quel periodo la città s'era venuta fissando nelle sue strutture fondamentali. Quando, agli inizi del secolo IX, la sede amministrativa del Ducato fu trasportata a Rialto, quest'isola, e tutto il piccolo arcipelago di cui essa era il centro, pur non avendo nuclei abitati consistenti, non era completamente priva di case e soprattutto di chiese: la tradizione, che fa risalire al secolo VII e anche più addietro la fondazione, non solo di San Giacomo di Rialto, ma anche di numerosi altri templi, quali l'Arcangelo Raffaele, Sant'Antonino, Santi Apostoli, San Salvatore, San Marcuola (Ermagora o Fortunato), San Severo, San Silvetro, Santa Sofia, San Nicolò, ecc. non può essere smentita in blocco. Si trattava, tuttavia di case e di chiese in parte di legno (esempio San Moisè), col tetto spesso coperto di paglia (esempio San Giacomo): ed esse furon quasi tutte rifatte, una prima volta nel corso dei due secoli successivi. Fu col secolo IX ch'ebbero inizio le correnti di popolamento dalle varie isole e paludi all'interno: cominciaron quindi ad infiltrare le costruzioni, e le isole realtine ad assumere l'aspetto di centri abitati. Dapprima si fabbricò sulla riva sinistra del Canalgrande, intorno alle case dei Partecipazi, nei pressi di San Zaccaria. Col trasferimento della sede del governo a Rialto, queste case infatti costituirono il Palatium del Ducato intero. Altri edifici s'aggiunsero sulle isole più emergenti dagli acquitrini, e di

terreno più solido, e sulle terre riscattate da faticosi lavori di bonifica, ch'ebbero inizio immediato. Alla fine del secolo la nuova città aveva una forma, sebbene embrionale : vi erano costruzioni stabili intorno al Palatium (convento di San Zaccaria, cappella di San Giorgio, chiesa di San Marco, ecc.) e sopra tutto nella zona, la più antica urbanisticamente, tra l'attuale Rialto ed Olivolo, dove eran sorte fortificazioni militari (dov'è il nome di Castello). Numerose, s'è visto, erano le chiese, nuove o rinnovate, ma soltanto dopo il 1080 la città appare divisa in "confinia" (parrocchie), e con ciò attesta la raggiunta unità territoriale ed amministrativa del Ducato : così che il nome collettivo di questo (Venezie) investe anche la città e viene usato indifferentemente per indicare il nucleo urbano intorno a Rialto, e l'intero Ducato. Il formarsi, poi, nel corso del secolo XII, del Comune medievale, porta alla distinzione tra città e ducato, e solo allora avviene una sorta di inversione nell'uso dell'appellativo. D'allora in poi chi dirà Venezia intenderà di solito riferirsi alla città, non al ducato.

Ma già intorno al Mille la città superava di molto, per ricchezza e magnificenza, le zone vicine (Giovanni Diacono); nel 1267 poi Martino da Canale potrà affermare che "la nobile città che chiamano Venezia" è "il luogo più bello del secolo piena d'ogni bene". I Veneziani avevano lavorato duramente, spronati dalle stesse necessità di vita, che non permettevano nessun riposo, ma imponevano ad essi una guerra continua contro la natura. Tutto era loro avverso agli inizi : nessuna anteriore esperienza poteva sopravvivere ; era necessario impostare la propria vita su attività inedite. La porta di case non s'apriva sulla via ma sull'acqua; e accanto all'uscio non era legato il carro, ma la barca. Per farsi la capanna bisognava cominciare col fermare il terreno slittante e roseo dall'acqua; per fissare il terreno occorrevano palafitte e reti di legno, e lo stesso legno spesso doveva esser portato di lontano. E non di rado una marea ed una tempesta in un'ora inghiottivano quel ch'era stato costruito con la fatica di anni. E non bastava fissare la terra, occorreva anche mantener libere le vie d'acqua. Il crescere continuo delle alluvioni dei fiumi minacciava d'insabbiare i canali maggiori e di soffocare quindi ogni possibilità di vita e di movimento. La Brenta, soprattutto, che sfociava in Laguna a Lizza (Fusina), convogliava le sue acque torbide e melmose per il canale della Giudecca e poi per il Canalgrande e per Rialto, sboccava in mare al porto di San Nicolò di Lido, minacciando di chiudere coi suoi depositi il polmone maggiore, per il quale Venezia respirava sul mare. Già s'era interrato il tratto tra Origo e Lizza, e banchi sabbiosi s'erano formati a Santa Marta, nel Canal di Rialto, alla punta di Sant'Antonio, nello stesso porto di San Nicolò. In breve, non solo la via dell'aperto mare, unica via di vita per Venezia, si sarebbe chiusa; ma la laguna "viva" si sarebbe trasformata in laguna "morta" : in uno stagno non più lavato e disinfettato dalle maree; in una palude putrida diffonditrice di miasmi. Ai Venetici il pericolo non era ignoto : essi avevano sotto l'occhio l'esempio delle loro vecchie sedi di Caorle, di Torcello e d'altri centri vicini, un tempo floridi, rigogliosi, salubri, ridotti in breve a città morte e deserte, abitate soltanto da miseri pescatori scossi dal ribrezzo della malaria.

Tutta la storia di Venezia, fin dalle origini, è una lotta contro codesto pericolo mortale : un lavoro titanico, dapprima per rafforzare con muraglie e gettate i lidi esterni, in modo da incanalare il quotidiano onteroclima delle maree; poi per scavare i canali interni e fissarne gli argini ad evitarne il progressivo interrimento ; infine per deviare le stesse correnti dei fiumi, così da eliminare una volta per tutte e in maniera radicale le alluvioni e con esse la minaccia di morte della Laguna. Il problema non era semplice e preoccupò sempre - e in modo così assillante, che a qualche storico è parso persino esagerato e troppo apprensivo - i Veneziani : i quali vennero creando, allo scopo appunto di regolare il regime delle acque e di mantenere "viva" la laguna, speciali organi, che furono nella loro specie esemplari.

Altra ragione ebbero i Veneziani per considerare fin dalle origini la propria vita strettamente legata a quella delle lagune. Questo, come le chiamerà un documento pubblico del secolo XV, erano "le sacre mura della patria". Venezia infatti, per la sua particolare posizione e conformazione, non aveva a temere offesa da nemici per via di terra. I suoi nemici non potevano assalirla che dal mare e, quand'anche non fossero stati respinti già nell'alto dalla flotta che faceva buona guardia, e avessero compiuto il miracolo di oltrepassare la cinta di isole che separano la Laguna dal mare aperto, si sarebbero poi ritrovati a dover sostenere, e in condizioni pericolosissime, un'altra battaglia navale in laguna, fino a che questa rimaneva "viva".

La Laguna era quindi per la difesa di Venezia mura e castelle, vallo e terrapione : la città era da ogni parte aperta. Già nel Medioevo essa, per ciò stesso, presentava un aspetto diverso da quello delle altre città italiane. Mura ve n'erano state, in un primo tempo, quando il timore degli assalti era ancora prossimo, e le lotte di parte ancora frequenti : intorno all'isola di Olivolo, a San Giorgio in Isola e alla Giudecca ; anche il primitivo palazzo ducale ebbe l'aspetto di un castello fortificato; e in seguito, ad ogni buon fine si circondò di mura l'arsenale. E alcune famiglie avevano il loro palazzo turrito : se n'è conservato il ricordo anche in alcuni sfondi di pitture di quel grande illustratore della sua città che fu il Carpaccio. Ma col tempo l'apparato difensivo si rivelò inutile : abbandonato, s'era a poco a poco sfaldato, col concorso degli stessi cittadini, e non era più stato rinnovato. Così le torri dei palazzi erano andate in disuso, e, alla fine le poche superstiti servirono a stendervi la biancheria.

La crisi di crescita e d'assestamento sociale e politico, in Venezia medievale, era stata singolarmente precoce, e si era risolta più presto e in modo più duraturo e stabile, che in altri Comuni d'Italia. Concetti statali originalissimi, uniti ad uno spirito d'intraprendenza del tutto "moderno", e a metodi politici di un'abilità e d'una decisione, che stupirono al loro tempo (se ne meravigliò persino il Machiavelli) ed oggi colpiscono e attraggono ancora gli storici, avevano permesso ai Veneziani di

non avere nemmeno politicamente e socialmente quel che si dice "medioevo" di liberarsi prestissimo dalle discordie interne e di fondare, sul mare e per il mare, un potente impero. Questo fenomeno è unico : giacchè anche i Paesi Bassi - le cui vicende sole possono essere in qualche modo paragonate a quelle di Venezia - non ebbero la stessa virtù, di creare un nucleo civile quasi puntiforme, ma di tale vitalità, di tale energia espansiva, da divenire il centro d'attrazione e di gravitazione di un sistema sopranazionale. Codesta "struttura molecolare" - avrebbe detto Keyserling - porta alla necessità d'un centro di coesione limitato ; alla convergenza di tutti i tessuti ed organi d'un impero grande quanto si voglia, al cuore insostituibile d'una città, la cui struttura sia così organica e salda da reggere ed alimentare, col moto continuo delle sue diastole e sistole, l'intero corpo dell'impero. Anche in questo Venezia fu evidentemente figlia di Roma.

Una tale struttura ha bisogno di stabilità, e nello stesso tempo la determina. Senza una base siffatta rimarrebbe inspiegabile il miracolo dell'unificazione e dell'organizzazione d'un mondo così vasto e disperso, e in tempi così torbidi, convulsi, pieni di problemi impreveduti, da parte d'un pugno d'uomini aggrappati a pochi isolotti malformati : da parte d'una città così poco estesa che, pur nel momento del suo maggiore sviluppo, non contava più di duecentomila abitanti. Solo perchè avevano messo alla prova il loro genio organizzatore nella loro città, i Veneziani poterono creare un impero, il quale fu appunto di struttura molecolare : una costellazione di tante piccole Venezie sparse per tutto il Levante, dalla Dalmazia all'Albania all'Epire alle Isole Ionie a Creta all'Arcipelago, a Negroponte, Rodosto, Gallipoli; ai quartieri veneti di Costantinopoli, Adrianopoli, Salonico; agli scali di Alessandria, Acri, Tiro, Bagdad.

Singolare impero, che, pur nel suo apparato circolatorio, pure nelle vie di comunicazione che ne connettevano l'unità e la vita, apparve quasi una proiezione in grande della singolare Venezia. Come infatti i Venetici eran giunti alle isole realtine per via d'acqua, e avevano fissato le loro abitazioni sull'orlo dell'acqua senza gran riguardo, in fondo, alle terre, se non in quanto potevan essere punti di partenza e d'approdo alle vie del mare, così essi crearono il loro impero essenzialmente sul mare e per il mare. Altri fondò imperi conquistando territori, gettando strade e costruendovi città agli incroci; Venezia invece, come fu detto, "disprezzò" le conquiste territoriali, non vi si adattò che per necessità, e le limitò a lembi di spiaggia e ad isole disseminate nel Mediterraneo: perchè sostanzialmente il suo impero non fu concepito come una distesa territoriale eventualmente limitata o percorsa da acque, ma come un irraggiarsi di acque navigabili a cui le isole e i litorali potevano servire da approdi o da confini.

Non si comprende Venezia, se non la si vede appunto come cuore pulsante di quella grande rete di vie marittime, di porti, di scali; se non la si interpreta, non soltanto come una delle più gloriose città d'Italia, ma come la capitale d'un vasto impero. Come

città, Venezia fu senza dubbio italiana, e dalle origini; ma l'impero di cui essa divenne il centro fu un impero d'Oriente. E' in Levante, che ancor oggi dobbiamo cercare le impronte più profonde del genio veneziano, della sua capacità colonizzatrice: in quel Levante, verso il quale andava la più vigile attenzione della Repubblica, nel quale la sua classe dirigente formava la sua educazione politica e la sua preparazione amministrativa. Vi fu un momento, dopo la quarta Crociata, che tale "orientalismo" fu così prevalente, da far considerare al vecchio doge Dandolo il progetto di trasportare addirittura la capitale dell'impero da Venezia a Costantinopoli. Non se ne fece nulla, e da quel momento Venezia divenne invece sempre più italiana e sempre meno bizantina. Ma la sola possibilità d'un tale progetto; che mai sarebbe balenato al pensiero dell'altre potenze europee che allora si spartirono le spoglie del conquistato impero bizantino, è del tutto significativa: suggella e quasi simboleggia il secolare e non mai smentito sforzo veneziano di sostituirsi a Costantinopoli, quale sua unica erede legittima per via della comune madre Roma.

Già dal IX secolo, quando la perdita dell'Esarcato, della Pentapoli e dell'Istria aveva costretto i Bizantini a ritirarsi dall'alto Adriatico, il ducato veneziano aveva iniziato l'opera di sostituzione, provvedendo con le proprie navi alla custodia del mare, subentrando per tacita delegazione nel diritto di giurisdizione marittima, abbandonato per forza di cose dalla nuova Roma sul Bosforo. Appunto per tale funzione, che postulava la libertà delle acque, i Venetici già fino dalla metà del secolo VII avevano dovuto armare le proprie navi: specialmente per combattere le insidie dei corsari slavi, che infestavano con le loro scorrerie il golfo "in quo pendet totum nostrum bonum et statum". E, difendendo il mare, difendevano anche la vita delle terre che ad esso si affacciavano; donde naturalmente scorse il diritto di proteggere queste terre, e poi di inguadrarle colonialmente. Dirà infatti il Carpi: "il mare non può essere libero se non è custodito, nè può essere custodito senza forza ed armi, nè queste si hanno senza spesa: perciò chi gode della libertà deve contribuire alle spese e quindi pagare le grevzze".

Ma naturalmente la libertà del mare era essenziale sopra tutto per Venezia: per i commerci di cui essa viveva. Già nel IX secolo, chelandie, galee, dromoni veneziani trafficavano regolarmente nei porti dell'Asia Minore, della Siria, dell'Egitto.

Nel 1082 Venezia, in compenso dell'aiuto prestato dalla propria flotta ad Alessio I Commeno, ottiene un quartiere a Costantinopoli, e libertà di commerciare con ogni porto dell'Impero, fuorchè Cipro e Candia, e scali numerosi; dal Bosforo poi si spinge nel Mar Nero, in Crimea e fino alle foci del Don; ha fondaci in Cilicia, penetra nei mercati di Adana e di Mamistra, ottiene privilegi dal Principe di Aleppo, dall'emiro di Laodicea, dal signore di Segion. Già in questo tempo la struttura fondamentale del commercio veneziano è fissata nelle sue grandi linee: Venezia importa spezie, sete, tappeti, pietre preziose, che vengono fatte proseguire per Pavia.

per Roma e anche per l'Occidente transalpino : ed esporta in Oriente sale, vino, legname da costruzione, ferro. Da Venezia si imbarcano i viaggiatori per il Levante, le ambascierie, i pellegrinaggi: quasi tutte le comunicazioni insomma tra Occidente e Oriente si fanno per il tramite di Venezia, la quale così assume la sua funzione provvidenziale nella storia d'Europa, di legame tra due Mondi, un tempo formanti un'unica Romania, poi violentemente separati dall'espansione dell'Islam.



Tutto ciò porta alla lenta creazione d'una potenza marittima di primo ordine. Per sviluppare i loro traffici, i Veneziani hanno necessità assoluta di una navigazione sicura. In un primo tempo, la sicurezza del Mediterraneo orientale è compito della flotta bizantina, e Venezia ne approfitta, dedicandosi particolarmente alla difesa dell'Adriatico, di cui Bisanzio ha dovuto abbandonare la tutela. La lotta veneziana per il dominio del Golfo è tuttavia ininterrotta, e dura finchè dura la vita della Repubblica. Nel IX e nel X secolo vi sono spedizioni contro Comacchio e Ravenna; nell'XI la conquista della Dalmazia, le guerre per l'alto Adriatico e l'Istria contro i patriarchi d'Aquileia e i conti di Gorizia che li appoggiano; le contese con Roberto di Guiscardo per lo sbocco meridionale del Golfo; e poi via via le lotte contro Trieste, Adria, Pesaro, Senigalia, contro gli stessi Bizantini; e nei secoli successivi nuove guerre, e trattati, e l'acquisto di Vallona e di Durazzo, e il protettorato sulla repubblica di Ragusa, e poi i conflitti con le potenze italiane, tra cui lo stesso pontefice, perchè tentano di sottrarre porti adriatici al controllo veneziano, ecc. - Con una lunga, instancabile fatica diplomatica e bellica, con una sapiente amministrazione, con un'abile penetrazione anche ecclesiastica, Venezia si rende così veramente padrona dell'Adriatico e dei suoi più importanti sbocchi fluviali.

Frattanto anche in Levante i Veneziani, in un primo tempo protetti da Bisanzio, ne divengono poi gli alleati, poi i protettori, poi i rivali, infine i padroni. Nel Mille combattono per il possesso del castello di Caifa; nel 1100 conquistano Rodi, Modone, Ascalona, concorrono alla presa di Tiro, mettono una guarnigione a Chio: poichè all'espansione e diffusione dei mercanti segue da presso, solo che ne sorga l'occasione, la conquista degli scali e dei territori necessari a difenderli. Già alla fine del Duecento la Repubblica padrona de jure dopo la IV Crociata di buona parte dell'impero bizantino, ha in suo effettivo possesso Modone e Corone, "oculi capitales communis", l'isola di Candia, l'isola di Eubea "pupilla e man dritta della Repubblica", una parte dell'Albania, dell'Acarnania, dell'Etolia e le isole Ionie; parecchie delle Cicladi e delle Sporadi; Almiro nel golfo di Volo, Gallipoli, tre ottavi di Costantinopoli con un arsenale sul Corno d'Oro, Sigopotamo in Crimea, Eraclea sul Mar di Marmara, Arcadiopoli e la stessa Adrianopoli; domina insomma quasi l'intero Arcipelago, giacchè anche là dove non ha effettivi possessi, ha forti punti d'appoggio: in tutto il Mediterraneo orientale non c'è approdo importante, da Acri a Tiro, Beirut, Tripoli, Antiochia, Candellora, Satalia, Aleppo, Laodicea, fino ad Alessandria ed altre città dell'Egitto, dov'essa non abbia scali proprii e fondaci, e colonie amministrare da proprii balii, vicecomiti e consoli.

In cotesta maniera Venezia, che fu detta una città estranea all'Europa, non soltanto compie la provvidenziale funzione europea di collegamento, oltre la scissione islamica, della parte orientale con la parte occidentale del Continente; ma a poco a poco, mentre "europeizza" quell'Oriente, porta nel rude Occidente

postbarbarico quanto di meglio producono le antiche, raffinate, favolosamente ricche civiltà orientali. Giungono tra le lagune su navi veneziane in carichi ininterrotti gli avorii, il pepe delle Indie, le sete, le lacche, la manna della Persia e della Cina, lo zenzero del Malabar, insieme con i prodotti esemplari dell'arte bizantina : icone e mosaici portatili, avorii e vetri e metalli, smalti e miniature. Dal Canalgrande Tedeschi, Ungheresi, Boemi accolgono nei loro fondaci e riesportano in patria tutte queste preziose mercanzie sfavillanti d'oro, impregnate di densi profumi : tutte queste cose raffinate e delicate, cui sarebbe davvero antistorico attribuire solo un valore di sterile ricchezza o di vano adornamento. Nel loro stesso pregio materiale, oltre che nella loro scelta e lavorazione, esse son indice d'un gusto maturato, decantato da antichissime tradizioni di civiltà : sono quindi pur esse veicolo di civiltà validissimo. Insegnare ai barbari dell'Occidente a comprendere e a gustare una stoffa preziosa come un fiore, un avorio esile come una cera smunta, un'essenza delicatamente variata di tenui fragranze ; insegnare ai nipoti dei mangiatori di carni crude messe a frollare sotto la sella del cavallo i condimenti raffinati e profumati delle spezie orientali, fu opera utile all'incivilimento dell'Occidente nel primo Medioevo quanto il salvataggio dei codici della filosofia e della poesia antiche.

Venezia, dove tutti quei tesori si riversavano - così da far esclamare allo sbalordito Martino da Canale : "les marchandies i corent par cele noble Cité, come fait l'eive des fontaines" - è naturalmente la prima a volersi, in maniera tuttavia distaccata e originale, dell'insegnamento dell'Oriente. Essa dà dell'Oriente la prima e la più valida delle interpretazioni europee. Con quei preziosi relitti e decaduti splendori e ori sfolgoranti e colori incantati, costruisce una civiltà nuova, di senso europeo : una civiltà organicamente formata, dalla quale è respinto tutto ciò che di torbido, promiscuo e amorfo si mescolava e si mescola alle opulenze orientali. Una civiltà dove il colore più splendido non si perde in innotici smarrimenti, ma è ricondotto alla chiarezza dell'ordine e della forma.

La civiltà veneziana non rifiuta nessuna esperienza, ma tutte le passa al vaglio del proprio spirito singolarmente limpido: concreto, ma d'un'intensità che raggiunge il lirismo più puro: realistico, ma con un'energia che assume un valore morale: profondamente spregiudicato, e perchè quasi immune da "medievalismo", con precoci caratteri di "modernità". Una delle sue espressioni è Marco Polo. La spedizione di costui in tempi in cui le coste barbaresche formavano ancora l'ultimo orizzonte dell'Europa, è di un'audacia inaudita : egli passa lo stretto di Gibilterra, circumnaviga l'Africa, tocca le Indie e arriva in Cina. Poi costretto all'inazione, racconta quanto gli è occorso, tranquillamente, come la cosa più naturale del mondo. Il suo viaggio non è di conquista - egli va, solo, su un naviglio commerciale -; nemmeno di conquista spirituale : Marco Polo non è infatti un missionario religioso, che sia sorretto e spinto dalla fede e dall'impegno di propagarla. Eppure va innanzi, anche quando i suoi compagni, mis

sionarii religiosi, timorosi s'arrestano. Che cosa lo spinge ? L'avidità del mercante, il desiderio di trovare la strada della Cina, di associare il Cataio dalle favolose ricchezze alle importazioni della sua patria ? Apparentemente è questo : questa volontà, così veneziana, di dare potenza e ricchezza sempre maggiori, più che a sé, alla patria. Ma non è spiegazione sufficiente a un tal rischio. Ciò che spinge Marco Polo è una qualità antica e moderna (non medievale) del suo spirito, che potremmo chiamare un freddo lirismo dell'esperienza. Egli porta con sé dal suo viaggio un campionario completo di tutto quel che si può comprare dall'Oriente e vendere all'Occidente, e laggiù lascia un catalogo di tutto quel che si può comprare a Venezia e vendere in Cina ; ma, più delle ricchezze e delle mercanzie lo esaltano la grandezza spirituale del vecchio Impero e il fatto che in esso la potenza dell'oro è messa al servizio d'un'antichissima e altissima civiltà. Questo mercante è soprattutto un eroe dell'audacia e della chiarezza spirituale, un poeta senza retorica dell'azione esportata.

Venezia è stata creata e resa potente da uomini di questa tempera, nei quali sembrano fondersi singolarmente l'abilità mercantile e la sottigliezza dei Greci nipoti di Odisseo, o l'audacia, la forza dominatrice, la capacità organizzativa o amministrativa dei Romani. Essi sono insieme mercanti, guerrieri, governatori e statisti. Il ceto dominante di Venezia non vedeva infatti scissioni o compartimenti tra attività commerciale, bellica e amministrativa : esse non erano che aspetti diversi d'una sola volontà d'esperienza. Il mercante che viaggiava l'Oriente era al tempo stesso un diplomatico, un uomo di mare al servizio della flotta, un eventuale governatore di provincia o di colonia. Ciò portò, naturalmente, alla creazione d'una classe dirigente molto particolare, con tutta una preparazione specialissima ; quindi all'assetto tipicamente aristocratico della compagine statale veneziana ; assetto che a sua volta fu la migliore salvaguardia di quella stabilità nelle condizioni interne della Repubblica, ch'era indispensabile per fondare e governare un impero di natura così singolare : così vario, disseminato e complicato.

La crescente aristocratizzazione di Venezia, il "serrarsi" del Maggior Consiglio, massima espressione del suo ceto dirigente, non sono un fenomeno feudale : non sono cioè la manifestazione del predominio sociale di una classe a detrimento dell'altre, di nobili sul popolo ; ma sono l'effetto della necessità veneziana d'un assetto stabile, che come tale non poteva essere fondato che sopra una classe, nella quale l'educazione politica, la pratica dei negozi, la cultura specifica, l'assoluto attaccamento alla patria, la disciplina civile, il senso del dovere, la stessa onestà civica ed anche il saper vivere e trattare e infine l'intima coscienza del proprio destino nazionale si trasmettevano nell'unica maniera veramente valida, in cui possano trasmettersi tutte codeste cose insieme : con un'educazione civile, del senso, per intenderci, inglese.

La riprova della bontà del sistema fu nei risultati : in un paese come l'Italia medievale, le cui città erano di continuo sconvolte

da furiose lotte interne, Venezia rimase ferma nel suo sistema per secoli, e fu quasi del tutto esente da rivoluzioni propriamente politiche (non potendosi ritener tali la sommossa del 1310 e la cospirazione di Marin Faliero del 1355).

Venezia quindi già nel Duecento appare agli stupiti osservatori stranieri non soltanto come una città di ricchezza, di potenza, di splendore eccezionali; ma anche come un'oasi di pace e di sicurezza, di saldezza sociale e politica, in mezzo alla generale inquietudine, ai dissidi e ai torbidi dominanti altrove. Federico II si meraviglia, ciò che è significativo, non già del predominio aristocratico, ma della autentica democrazia veneziana; il Petrarca scrive che Venezia è "l'unico rifugio dell'umanità, della pace, della giustizia e della libertà"; Filippo di Comynnes nota che "di tutte le città d'Italia, solo Venezia non conosce dissidi civili". Tra gli stessi Veneziani si crea a poco a poco il mito della propria città: nascono le leggende della sua fondazione, in qualche modo simili a quelle di Roma; la stabilità del suo assetto interno fa sorgere l'idea d'una sua creazione predestinata, comandata da un messaggio superiore alla volontà umana: misterioso nelle sue origini, e divino.

+ + + + +

La stabilità singolare del governo e la pacifica convivenza cittadina dopo la crisi di crescita delle origini, non solo diedero alla vita veneziana quel suo carattere aperto, colorito, festoso, che le rimase poi fondamentale; ma impedirono anche che nella città sorgessero almeno dopo un certo tempo, palazzi con aspetto di fortificazioni e torri, e insomma tutto ciò che dà quel volto sereno e ferreo, ancor oggi, ad altre città italiane, come Firenze o Perugia, là dov'esse hanno conservato accenti medievali. Venezia già nel Trecento non aveva mura cittadine, nè castelli, all'interno, nè palazzi chiusi in sè come prigioni; le sue case erano, per così dire, riversate all'infuori, sui canali e sulle vie dove non aprivano rade ferritole ma spalancavano larghi loggiati e balconate su tutta la facciata, e da quei muri il più delle volte dorati e dipinti, nelle festività pendevano stoffe, tappeti e arazzi, così che non si poteva dire se fossero i canali e le strade l'esterno delle case a cui davano accesso, o se non fossero invece le facciate allineate a formare l'interno delle vie d'acqua, le loro pareti festosamente decorate.

Questo carattere festoso e aperto della forma dell'intera città di Venezia, va sempre tenuto presente da chi voglia interpretare davvero (non in senso scolastico, voglio dire) anche i frammenti di quella sua forma unitaria, cioè le singole opere d'arte: i singoli edifici, le singole sculture, i singoli quadri. Ancorchè, oggi, molto di quell'antico colore sia spento ed offuscato, noi dobbiamo sempre richiamarlo all'occhio, se vogliamo dimensionare, come si dice, storicamente anche le opere che si presentano a noi isolate ed allineate in una sorta di museo immaginario: dobbiamo insomma cercare di toglierle dalla gratuita "di

menzione del museo" e ridare ad esse il loro autentico "sfondo" originario, se vogliamo coglierne davvero le strutture formali autentiche.

Venezia, dunque, nata quale diretta propaggine "tardoromana", venne durante tutto l'alto Medioevo rafforzando, epurando, arricchendo codesto suo carattere, del quale il continuo contatto con l'Oriente non poteva che accentuare l'essenziale cromatismo.

Nel Mille, il centro della città s'era venuto quasi insensibilmente spostando da Rialto verso l'aperta Laguna : verso la spiaggia e il bordo dove s'innalzavano il palazzo del Duca ancora turrito e, a fianco, la rinnovata basilica. O meglio, s'erano fissati i due centri cittadini, che poi dovevan rimanere sostanzialmente fino ad oggi : quello commerciale, Rialto, e quello della vita pubblica, San Marco. Frattanto le isole all'intorno, consolidato il terreno, prosciugati gli acquitrini, gettati i bassi ponti di legno quasi piani - poichè s'andava ancora a cavallo, e dappertutto, persino nel bordo di San Marco, erano stalle e rimesse - s'erano coperte di case, di botteghe, di magazzini, raggruppati intorno alla chiesa parrocchiale : cosicchè la città risultò composta da un'agglomerazione di villaggi distinti, ciascuno dei quali ebbe in certo modo una sua piccola vita autonoma, un suo proprio santo protettore, e tradizioni proprie. Carattere, questo, che s'è conservato fino ad oggi. Se oggi è festa a Santa Margherita, San Marco e Castello l'ignorano, oppure i giovani e le ragazze di San Marco e di Castello vanno vestiti a festa a far onore a Santa Margherita ; così come nelle campagne a turno, quando un villaggio festeggia il patrono, quelli dei villaggi vicini vi s'adunano per la partita a bocce o il ballo sotto il tendone. Venezia può essere una delle città più cosmopolite della terra ; il suo popolo non ha mai rinunciato per fortuna alla sua vita e alle sue abitudini.

Questa struttura molecolare delle sue parti, insieme col carattere naturalmente frammentario delle terre dell'arcipelago ed al percorso obbligato delle vie, ha portato alla singolare urbanistica veneziana, priva d'un organico piano predisposto, nemmeno in embrione : a case assiegate, a vie strette, tortuose, spesso rigirate su se stesse, talora sfocianti in una corte chiusa : croce e delizia del forestiero non "illuminato". - All'origine, e per qualche secolo, la maggior parte di queste case, ed anche i ponti, ed anche le strette fondamenta furono in prevalenza di legno : si doveva aver l'impressione di essere sopra un'immensa nave. Facilissimi e frequenti eran quindi gli incendi. Nel secolo XII ve ne furon tanti e tali, da distruggere quasi interamente la città ; la quale tuttavia, risorgendo, non potè che conservare gli stessi caratteri e gli stessi inconvenienti. Le providenze del governo non poterono eliminarli ; ma furono specialmente rivolte ad una migliore organizzazione del mercato centrale : Rialto : in particolare costì si isolò il grande emporio della nazione germanica, il Fondaco dei Tedeschi, il quale ebbe maggiore spazio a disposizione e nuove possibilità d'ingrandirsi. Ai confini del vecchio Rialto, poi si costruì e si circondò di

mura merlate il grande Arsenale, reso necessario dall'attività marinara sempre crescente. A San Marco, invece, malgrado vi fossero orti e stalle e botteghe, le abitazioni non erano molto fitte, e fu possibile, come vedremo, senza bisogno di "sventramenti", rinnovare la chiesa e il palazzo.

Di come fosse questa Venezia costruita "su le velme, su le tumbe, e su le barene col legname delle foreste e col pietrame delle ruine" - la quale però non aveva più soltanto case dai tetti coperti di falasco, "logge sorrette da tronchi di pino, orti grassi di fango bituminoso, corbanmi su gli scali scoperti", ma anche, oltre ai grandi edifici pubblici, non poche case private già costrutte di mattoni e di marmo - ben poco è rimasto a darci un'idea. Nessun palazzo oggi a Venezia risale oltre il XII secolo (l'incendio del 1105 fu disastroso); e d'altra parte, se per l'architettura religiosa gli esempi contemporanei del Ravennate e dello stesso litorale veneto e delle isole possono supplire, ciò non avviene per l'architettura civile: della cosiddetta casa di Drogone a Ravenna (che con ogni probabilità non era affatto una casa) non rimangono che relitti ricomposti e indecifrabili. Nulla è rimasto della prima casa veneziana di cui abbiamo notizie, cioè di quella casa Thephilato de Torcello nominata nel testamento di Giustiniano Parteciaco (cfr. Cessi - Documento, pag. 93: il testamento è tratto da copie dei secoli XIV e XVI, derivati dall'esemplare autentico del IX). Il passo dice precisamente: "quidquid exinde remanserit de lapidibus et quidquid circa hanc (p) etram jacet de casa Thephilato de Torcello hédificentur basilicha beati Marci evangeliste, sicut supra imperavimus. Non sappiamo nulla dunque della forma architettonica dell'edificio; sappiamo soltanto che questa casa, certo anteriore al secolo IX, era di pietra e rivestita da "lapidibus": pietre e marmi, che quel testamento appunto ordina siano usati per costruire la basilica di San Marco. Vi si perpetuava ovviamente il sistema delle "crustae" corrente nell'edilizia imperiale romana.

Il documento è importante anche perché attesta un modo di fare caratteristico dei costruttori veneziani specie nel medioevo: quello di riadoperare, di inserire nei nuovi edifici quanto valeva la pena di salvare dei vecchi, demoliti o che si demolivano. Questo materiale di recupero consisteva soprattutto in relitti marmorei scolpiti: cioè colonne, capitelli, cimase, incorniciature ecc.: un'altra attestazione del loro uso è contenuta nello stesso documento citato, dove si legge "de petra que habemus in Equilo compleatur hédificia monasterii Sancti Hillarii": si consideravano dunque queste pietre e questi marmi così preziosi, che chi ne possedeva sentiva il bisogno di farne particolare e specifica menzione nel proprio testamento; di farne oggetto di particolare lascito.

Ciò, a Venezia, non obbediva soltanto al generico criterio medioevale del risparmio del materiale, secondo sembrava a Pietro Selvatico, il quale nel suo "Architettura e scultura in Venezia" scriveva "ogni volta che una fabbrica nel medioevo si ristorava, tentavasi di riporre in uso gli ornamenti scolpiti a fine di non

aumentare inutilmente la spesa." Oltre a questa ragione generica, ve n'è per Venezia di specifiche : una, per es., è la straordinaria fedeltà dei veneziani ai modi di vita della propria origine, della quale anche questo è uno degli innumerevoli indici. Nel costruire le loro case e la loro città su quell'arcipelago di isolotti quasi in tutto deserti, i veneziani infatti si valsero di tutto il materiale che poterono raccattare e trasportare: dai monumenti diruti dalle loro antiche sedi romane di terraferma, dapprima; poi da quello sparso nelle isole della Laguna, dove gli insediamenti erano stati più antichi (è il caso appunto di questa casa di Torcello, i cui marmi furon riadoperati nella San Marco del IX secolo); poi, di mano in mano che le navi veneziane approdavano a terre sempre più lontane, da ogni paese dell'Oriente mediterraneo, in primo luogo, s'intende da Costantinopoli. Altra ragione, specifica, è nel gusto per il colore, così caratteristico di Venezia. Questo gusto agisce in due sensi. Spinge i navigatori e i mercanti veneziani a raccogliere e portare in patria - spesso è da credere con notevole impegno e disagio - sulle loro piccole navi, tutto ciò di cui riescono ad impadronirsi nei loro viaggi, e che risponde al loro gusto per il colore : li attira, li seduce appunto perchè è colorato, brillante : sembra davvero che i veneziani abbiano l'occhio e le abitudini delle gazze, le quali sono attratte irresistibilmente da tutto ciò che brilla e se possono l'araffano e lo portano nel loro nido. Li guida poi, questo gusto per il colore, a mettere in opera, in patria, a disporre quel materiale in senso tutto e soltanto coloristico: ad incrostare le superfici dei loro palazzi di formelle, di pàtore, di pezzi di colonnine, di capitelli, di cornici di tratti di mosaici pavimentali, persino di frammenti di amboni ed altre suppellettili di chiese : disposti, su quelle facciate, in modo del tutto irrazionale; ma rispondente appunto o soltanto ad un'intenzione coloristica : infallibile del resto, come tale : cotesti "montages" placature, matiéres collées, come nei quadri dei cubisti, valgono come altrettante penellate di colore che si compongono in quei "quadri" che sono le superfici delle fabbriche veneziane.

Guardate per es. la facciata - ed anche le pareti interne - di San Marco : esse sono un vero e proprio museo di sculture inscrite, di varia derivazione, di varia epoca, di vario stile, in quantità quasi incredibile, messe l'una accanto all'altra apparentemente senza nessuna ragione : guardate, per un esempio tipico, tutte quelle colonne dei portali : è quasi inevitabile che ci si domandi : a che servono ? Le colonne, è chiaro, sono elementi portanti : create, all'origine per sostenere un peso, e conformate in modo tale da dichiarare esplicitamente, nella loro forma questa loro funzione (sono infatti ingrossate plasticamente nei punti dove l'azione del peso maggiormente si esercita : alla base, che appoggia sul terreno, e in alto nel capitello, che è il punto dove il peso dell'architrave insiste sul sostegno : negli esemplari greci, che sono ovviamente i più razionali, vi è anche l'ingrossamento, l'entasi del fusto, che sottolinea ancor più l'espressione plastica della funzione portante della colonna). Ma qui, tut

te queste colonne, così inutilmente numerose, fitte, in realtà non reggono nulla. Il loro valore è tutto e soltanto coloristico ; ma, in quest'ordine, è assolutamente coerente.



La facciata di San Marco appartiene, per significato artistico, più alla Piazza che alla chiesa. Si inserisce nell'unitaria immagine prospettico-scenografica della Piazza, formandone la quarta, o la principale, parete: lo sfondo naturale, dove termina l'asse longitudinale e dove converge la visuale più ovvia. Le modificazioni o piuttosto, le rifiniture, aggiunte in periodo romanico e gotico alla primitiva facciata mediobizantina - e tanto spropositatamente depurate dal fanatismo "purista" di accaniti strzygowskiani tipo Dut^huit - hanno principalmente questo valore.

Il ritmo accentratissimo dei larghi portali, che già per sé s'accordano all'interminabile processione dei colonnati delle Procuratie, è ripreso, infittito e martellato da quel singolare rivestimento di colonne marmoree, prive di senso costruttivo ma ricche di colore e di ritmo, che ne coprono la zona inferiore, mascherando i mattoni della scabra struttura d'origine. Il coronamento gotico a fiorami, edicole, doccioni, pinnacoli, non vale soltanto ad accrescere e ad impreziosire il colore; a raccordare, col suo suggerimento di profondità, la linea degli archi alla massa delle cupole: serve soprattutto a legare la chiesa allo sviluppo laterale della parete sulla piazzetta, tutta viva, nella Porta della Carta e nella facciata del Palazzo Ducale, di chiaroscuro gotico; e ancor più, forse, ad innalzare la facciata della chiesa, perchè la sua superficie, fattasi bassa e minuta, non sfugga alla veduta complessiva, ma possa compiere il suo ufficio di "quarta parete".

Il primo innalzamento, la prima accentuazione chiaroscurale, avvennero, in un clima che in ogni altro luogo dell'occidente si direbbe romanico, intorno ^{alla} metà del Duecento. La Piazza era stata sistemata press'a poco nella forma che ha oggi, verso la fine del secolo antecedente: fu allora allargata l'arca dell'antico "brolo", interrato il canale "batario" che la divideva a mezzo; e, circondata di edifici a merlature e porticati continui, affermava già quel senso cromatico e ritmico che ha poi sempre conservato. La sua prima pavimentazione, a mattoni disposti a spina-pesce, era terminata nel 1264, e fu press'a poco in quegli anni che si dovette procedere ad innalzare la basilica, e ad intensificarne il colore della facciata. Questa, a sfondo della Piazza ampliata, doveva apparir troppo bassa di proporzioni, leggera di chiaroscuro, tenue di ritmo. Rivestendo i pilastri, che dividono i portali al pianterreno, col duplice ordine di fitte colonne marmoree, non s'ottenne soltanto di arricchire e di impreziosire il colore; ma, fortemente accentuando la profondità degli sguanci, si creò una densa campitura d'ombra su cui il ritmo delle continue arcature a doppia ghiera e dei piedritti sporgenti, affrontati alla luce, poté svolgersi con un più ben deciso risalto. Sopra, rimase lo spazio per la lunga terrazza, oltre alla quale l'ondulazione parallela delle centine poté svolgersi con valore più attenuato; e nello stesso tempo, richiamando il denso colore dello zoccolo sul piano del blocco dell'edificio, poté collegare più coerentemente la facciata col sovrastante sviluppo delle cupole. Il valore di queste, nella loro primitiva forma bizantina piuttosto depressa, dovette risultare, dopo quelle inten

sificazioni del chiaroscuro dei primi piani, ancora più fioco ; ed allora se ne innalzò fantasticamente l'estradosso per mezzo d'una rivestitura di carene lignee coperte da lastre di piombo, cui s'aggiunsero al sommo, su colonnine romaniche abbinatae, bizzarre lanterne e croci ; e tutto fu placcato d'oro.

La facciata di S.Marco, dunque "crebbe" insieme con la Piazza, e in relazione con questa. Quando l'ampliarsi della Piazza e il conseguente dilatarsi della visuale resero necessaria un'intensificazione del colore nello sfondo, affinchè questo non perdesse ogni significato entro il grande complesso scenografico, la facciata della basilica fu fatta più ricca, più alta, più decisamente ritmica. Per ciò, furono allora assunti numerosi motivi dal lessico romanico; ma è chiaro che questi furono immediatamente tradotti in altra lingua, forzati non a contraddire, ma ad accentuare il primitivo significato cromatico della facciata bizantina. Lo stesso campanile - posto rispetto alla chiesa, nella posizione dei campanili esarcali e neosarcali (per es. quello di Caorle) - giovò, con le sue leggere lesene a raccordare i colonnati delle Procuratie agli archi della basilica, e, anch'esso, a rialzare, col suo deciso accento di verticalità, lo sfondo. E la continua balaustrata romanica inserita tra il pianterreno e il primo piano, ebbe pure, soprattutto, il compito di legare gli estremi della "parete" della Piazza, sottolineandone la continuità di superficie ed il significato ritmico.

Il coronamento gotico, col quale le rifiniture della facciata ebbero, essenzialmente, termine, ebbe la stessa funzione di ricordo; riferita tuttavia, non tanto alla veduta diretta dalla Piazza, ma piuttosto alla visuale laterale sulla Piazzetta, ed allo sfondo del Palazzo Ducale, compiuto in quegli stessi anni. Ed è evidente che, come il romanico, anche il gotico fu usato non a contraddire, ma ad interpretare e ad arricchire il significato primitivo della facciata. Quelle tenui merlature, infatti, non hanno più per nulla il senso ch'era loro proprio nella vera architettura gotica: senso di estremo sboccio della spinta ascensionale delle linee compositive. Modellate sui lenti archi, perduta ogni tensione, sono divenute anch'esse motivi di colore sulla superficie; diafane espansioni, oltre i limiti delle arcate, del colore dei marmi, campite contro l'aria che le intride.

Anzichè obliterare o turbare il senso della primitiva, elementare facciata bizantina, le aggiunte dei secoli non hanno fatto dunque, come sempre a Venezia, che interpretarne ed accentuarne il significato, già dall'origine, sebbene più inarticolatamente, cromatico; e, soprattutto, assicurarne la coerente saldatura stilistica con la complessiva unità della Piazza e della Piazzetta; creando così, non già un "monstrum" incongruo, ma un capolavoro di originalità veneziana, di valore artistico, assoluto.

Frattanto appare anche chiaro, che la facciata di San Marco è, della Piazza, la parete più importante, più densa di espressione, e quella che ne riassume il valore. Tutta la Piazza è superficie,

colore e ritmo; ma sulla facciata di San Marco s'accentrano il colore più intenso e più articolato, e il ritmo più alto e più risolutivo. Le fitte colonne marmoree dello zoccolo tingono i pilastri tra porta e porta, e spiegano alla grande luce marina una deliberata dovizia di materie preziose. Sopra, si stendono marmi e mosaici, coprendo l'intera superficie. E' una grandiosa "tabula", un dossalo intarsiato di marmi, di tessere multicolori e d'oro. Conserva, della prima forma il doppio ordine di archi; ma questi non la dividono, nè la incidono; solo la scalfiscono in superficie; ed hanno soprattutto il compito di raccordare la facciata alle cupole. L'arco di mezzo è, come nell'Apostolion del X secolo, più ampio e più alto, e sovrastato dal maggior finestrone del centro (coronato a sua volta dalla cupola più imminente) appunto per segnare, sull'asse mediano della Piazza, il punto dove i ritmi paralleli dei portici e delle finestre delle Procuratie, e poi delle porte e degli archi della chiesa s'incontrano e si legano in un'unica nota, rallentata dall'ampiezza del portale; e infine si risolvono salendo nella céntrina o di qui lentamente espandendosi nella globosa dilatazione della cupola d'oro. Così il ritmo si placa e si chiude, e il colore s'allarga e s'effonde nella libera atmosfera. Tutta la chiesa converge nelle cupole, e tutta la Piazza converge nella chiesa.

La facciata di San Marco appartiene dunque alla Piazza; ma si deve aggiungere, che la Piazza è fatta per quella facciata. La Piazza è, in realtà, l'eccezionale quadriportico dell'eccezionale basilica. Essa conserva sostanzialmente il significato architettonico dei quadriportici delle basiliche paleocristiane più probabilmente, s'è visto, delle basiliche senza tetto, o basiliche ipetrali per cerimonie antiche dei Palatia imperiali tardoromani, anche se possa essere, oggi, affiancata da costruzioni del Rinascimento. Infatti, - a parte la sua funzione liturgica che fu, in certo modo, analoga talvolta a quella dei quadriportici paleocristiani - il suo valore architettonico si conserva fundamentalmente ottico, ed il suo ufficio è sempre quello di mediare l'unione della singola entità architettonica (basilica) con l'indeterminato spazio del mondo esterno, attraverso la "forma" urbanistica, la forma della città in quel punto.

Il risultato dunque dell'agglomerazione veneziana di elementi strutturali e formali di origine diversa, è coerente e nettamente positivo dal punto di vista estetico. Esso pone tuttavia un problema filologico particolarmente spinoso. Voi capite, che proprio per questa abitudine veneziana di raccogliere e rimettere in opera rettili eterogenei vari per origine, per epoca, per stile, accomunati soltanto dalla loro possibilità, per così dire, dal punto di vista del colore, risulta particolarmente difficile un'indagine "archeologica", volta ad un tentativo di ricostruzione ideale della più antica architettura veneziana, sulla base di quei frammenti che ancor oggi riconosciamo inseriti in edifici posteriori. E' infatti addirittura ovvio trovare spesso nella stessa fabbrica capitelli greci accanto a romani, a ravennati, egiziani o siriani o dell'Asia

Minore, pàtore esarcali accanto a formelle gotiche, rilievi bizan-
tini accanto a cornici carolinghe e così via. Noi tenteremo, s'in-
tende, di compiere un primo lavoro - poichè nessuno in verità si
è mosso finora seriamente a questa impresa - di cernita : in modo
da arrivare, se possibile, a sceverare quanto ancora rimane di
propriamente veneziano dei primi secoli, da quanto invece possia-
mo credere sia stato portato di fuori (e magari nella stessa epo-
ca) e quindi non possa essere da noi interpretato come indice di
cultura artistica propriamente veneziana. Ma sarà un lavoro che
non potrà mai essere considerato definitivo : che conserverà sem-
pre un largo margine di presuntivo e di ipotetico.

Tanto più che talvolta s'è dato il caso che non solo sculture
(come i quattro cavalli di San Marco) o colonne marmoree, capitoli,
bassorilievi, frammenti di mosaici ecc. siano stati raziati
dai veneziani, portati in patria e rimessi in opera; ma addirit-
tura interi edifici : e che questi, prima di arrivare a Venezia
abbiano avuto lunghe, strane, complicate vicende; e varie tappe
successive; talchè risalire alle prime origini richiede un inda-
gine, meglio un'investigazione degna di un detective da libro
giallo.

Cito ad esempio - perchè è particolarmente curioso, e può es-
sere indicativo - il "case" del santuario che oggi si trova sul
monte Misena presso Feltre, ed è dedicato ai Santi Vittore e Co-
rona. - Su questo singolare edificio, a torto trascurato, se non
addirittura ignorato (forse per la sua anomalia) dagli storici
dell'arte, anche dagli specialisti della storia dell'arte della
nostra regione : su questo santuario, fondato intorno al 1055 dal
crociato feltrino Giovanni da Vidor, io rivolsi l'attenzione da
molto tempo, e richiamai quella degli studiosi nel corso di una
comunicazione - poi uscita come articolo - letta all'Istituto Ve-
neto di S.L.A., ancora nell'anno 1985 - facendo allora notare so-
prattutto la singolarità della stessa presenza di un martyrion
di evidente ispirazione palocristiana - orientale in una zona
così interna del Veneto - nella quale non giunge l'ondata di bi-
zantinismo, che tocca Venezia e le spiagge adriatiche intorno al
Millo.

L'etichetta "romantica" tradizionalmente applicata anche alla
parte più antica dell'edificio, mi sembrava del tutto impropria :
la costruzione mi apparve fin da allora una evidente imitazione
d'un santuario bizantino "a croce inscritta", dove le campate co-
perte da volte a botte erano i bracci della croce, mentre quelle
coperte da crociera corrispondevano alle "camere d'angolo". Al di
sopra del quadrato centrale dove, negli edifici maturi del tipo,
si trova di solito la cupola, v'è una crociera più elevata delle
altre - il che attribuisce ad imperizia del costruttore occiden-
tale, non adusato a quel modulo architettonico. -

Ma lo stile delle sculture, soprattutto, mi pareva parentorio:
quello dell'Arca dei Martiri, coi capitelli delle colonnine che

la reggono e quelle dei maggiori capitelli, che coronano le dieci colonne marmoree del sacello : che in nessun modo mi sembrava di poter assegnare all'epoca della fondazione del Martyrium (metà c. del sec. XI), cioè al "II periodo aureo" dell'arte bizantina. "Le affinità con opere del periodo macedone sono alquanto generi che o dovute - scrivevo in quel saggio giovanilissimo - a quella tendenza a rifarsi ad esempi arcaici.... mentre le sculture feltrine si collegano direttamente ad opere cristiane orientali.... su per giù dell'epoca del fregio dell'architrave dei SS. Sergio e Bacco a Costantinopoli, etc; . "Lo stile" ci guida verso l'arte siriano-palostinese del periodo immediatamente pregiustiniano. E' quindi logico pensare che il crociato da Vidor abbia pietosamente raccolto laggiù dei relitti di qualche tempio del V secolo rovinato dagli infedeli, e di questi resti poi si sia servito per decorare, tornato in patria, la chiesa feltrina, ch'egli stesso fece costruire, dando forse suggerimenti all'architetto locale perchè la sua forma s'avvicinasse a quella dei santuari ch'egli aveva visto in Oriente. - Che tale supposizione non sia cervellotica è confermato dall'esistenza, nella chiesa stessa, di un grandioso e bellissimo trono di marmo orientale, di tipo nettamente paleocristiano, ed attribuibile ad artigiani della zona siriano-egiziana. Anch'esso dovette essere trasportato a Feltre dal da Vidor, che probabilmente lo raccolse là dove aveva adunato gli altri frammenti marmorei. - Ad ogni modo, quel che risulta.... è che il santuario feltrino, eretto dalla pietosa volontà d'un uomo e decorato da elementi importanti ed estemporanei, è cosa eccezionale : non può essere assunto quale indice d'una penetrazione bizantina fino alla zona delle prealpi, che ne rimase, di fatto, immune". -

Così scrivevo venticinque anni fa; poi altre notizie, che sostanzialmente confermavano dal punto di vista storico-artistico, quelle mie vecchie osservazioni basate sui soli dati stilistici, furono raccolte da uno studio del prof. A. Dal Zotto : il quale, ritessendo la storia delle vicende delle reliquie dei due martiri fino alla loro ultima deposizione a Feltre, sulla base del manoscritto feltrino dell'illustre Certamen e di altri documenti bene raccolti ed interpretati, ricostruiva a questo modo la serie cronologica delle deposizioni successive dei santi Vittore e Corona :

1. dal 171 (data del martirio) al 215 d.c. nel cimitero di Alessandria,
2. dal 215 all'802 a Ceronia di Cipro,
3. dall'802 all'804 in Sicilia, forse a Messina,
4. dall'805 al 1055 c. a Venezia, nel martyrium preesistente alla chiesa di S. Moisè,
5. dal 1055 c. a Feltre, nel sacello fondato sul monte Miesna da Giovanni da Vidor.

Un'iscrizione latina incisa sopra una tavoletta di piombo, ritrovata a Feltre entro la cassa dei Martiri durante la ricognizione dei loro corpi il 19 maggio 1943, attesta che le reliquie furono una volta traslate per mare, sotto Antonino Caracalla a Cipro dal martire Teodoro, e ricomposte "da me indegno Solino, vescovo di Ceronia". - E' noto che il latino, come lingua ufficiale della

chiesa cipriota, durò dagli inizi del sec. VI ai primi decenni del VII : l'iscrizione, e la composizione delle reliquie nella loro cassa a Cerinia, van poste quindi, con molte probabilità, sugli inizi del VI. Sarebbe lungo riassumere qui le osservazioni del Dal Zotto, le quali portano a queste legittime conclusioni : " sic come nell'iscrizione si contano gli anni dalla nascita di Cristo, il tempo dell'episcopato di Solino va fissato a cavallo dei due secoli (V e VI)... Sarebbero a mio avviso da collocare nel medesimo giro di tempo l'episcopato di Solino, il riassetto del sepolcro dei Santi e la traduzione dal greco al latino dell' *Illustre Certamen* .. pervenuta nel Veneto insieme con le Reliquie e conservatasi nella copia del codice di Feltre ..."

A quegli anni, ed allo stesso vescovo Solino, io pensai (e pubblicai nello *Jahrbuch des Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft* di Vienna del 1952) si potesse assegnare anche la costruzione del primo Martyrium di S.Vittore, e forse ho cambiato idea : in esso credo fossero anche i marmi, che poi furono asportati, e seguirono le sorti delle reliquie nelle loro successive peregrinazioni fino a Feltre, dove ancor oggi si vedono. Non solo la cassa di piombo contenente le reliquie e la tavoletta inscritta, ma anche l'arca con le sue colonnine di sostegno, e le dieci colonne coi loro capitelli, appartengono secondo me a questo primo martyrium cipriota degli inizi del sec. VI. - Ciò è confermato dallo stile di quelle sculture : il cui carattere "siriano" s'intende, ricordando, oltre che l'aspetto generale dell'arte di Cipro in questo periodo, anche il fatto che i quattordici episcopati di Cipro dipesero da Antiochia dal tempo del concilio di Nicea, 325, fino al termine del sec. V, quando Salamina fu dichiarata sede apostolica e metropolitana, per cui la chiesa di Cipro si rese indipendente da Antiochia.

Dopo la conquista di Cipro da parte dei mussulmani di Marun el Rascid (802), ed il conseguente esodo dall'isola di gran parte dei religiosi cristiani con tutte le cose sacre che poterono mettere in salvo, le reliquie di Vittore e Corona sarebbero passate in Sicilia, dove sarebbero rimaste per tre anni, dall'802 all'804, quando vennero in possesso dei Veneziani, che le trasferirono in patria (insieme con quelle di Barnaba, Spiridione e Ilarione). - Questa sosta siciliana, tuttavia, malgrado le sottigliezze interpretative del Dal Zotto dell'accenno relativo nella copia feltrina dell' *Illustre Certamen*, rimane per me ancora dubbia : comunque, di scarso interesse. - Quel che risulta accertato, è che le reliquie si trovavano a Venezia negli ultimi anni del dogado di Giovanni Galbaio; e che a Venezia, intorno all'805, si costruì per ricoverarle il piccolo martyrium di S.Vittore, sull'area dove poi doveva sorgere la chiesa di S.Moisè. - Il Dal Zotto suppone che il materiale artistico di questo sacello, poi trasferito a Feltre, fosse tolto dai Veneziani a qualche antico edificio di Ravenna, e, a sostegno di questa ipotesi, reca il confronto tra i capitelli feltrini e quelli a maniera ondulata di San Vitale. V'è, certo, somiglianza nel "tipo" (ed è già ammirevole che uno studioso non spe

cialista abbia ben veduto che si tratta di sculture dello stesso giro di tempo) : ma vi sono a Feltre, specie nei capitelli del loggiato, caratteri romano-orientali abbastanza evidenti da distinguerli da quelli romano-occidentali di Ravenna, e da confermare piuttosto l'ipotesi che provengano anch'essi dal martyrium cipriota del vescovo Solino.

Il sacello veneziano, insufficiente ai bisogni d'una chiesa parrocchiale, fu demolito verso la metà del sec. XI. Allora, non soltanto la cassa con le reliquie, ma anche l'arca che le conteneva, e le dieci colonne coi loro capitelli furono salvati dalla distruzione, e da Domenico Contarini donate, per le sue benemerenze verso la Repubblica, a Giovanni Vidor : il quale li trasportò nella sua città natale, e li impiegò per la sua costruzione sul Monte Miesna. L'edificio ripeté grosso modo la forma del martyrium veneziano, che a sua volta aveva probabilmente voluto riprodurre il sacello costruito con lo stesso materiale a Cipro sui primi del VI sec.

Esso meriterebbe uno studio completo; per ora basterà riferire sul singolare trofeo che conteneva, e in parte ancora contiene : quello che nell'atticello viennese del '52 chiamavo una sorta di monumentale Abrasax (un amuleto lapideo). Le parti che non sono rimaste, smembrate, nel piccolo museo della chiesa feltrina, sono due lastre di marmo rosa, alte ciascuna m. 0,76, ornate da figurette eseguite con la tecnica dell'agemina : il marmo fu incavato, e poi gli incavi furono riempiti di pasta metallica nera.

Vale la pena, per terminare, completare la notizia delle davvero curiose vicende del monumento.

Tra i marmi passati da Venezia a Feltre intorno al 1055 non vi erano soltanto queste due lastre : v'era anche una piccola statua, della stessa altezza (m. 0,76) di Antinoo. Considerata probabilmente scandalosa o incongrua per un santuario cristiano, essa fu portata, dallo stesso vescovo Odorico Faller che consacrò il sacello feltrino, nel castello di sua proprietà a Servo. La statuetta, di marmo nero, non fu tenuta in gran conto dai Faller, e rimase abbandonata e sepolta sotto le macerie del castello quando questo fu, con tutti gli altri del territorio feltrino, raso al suolo per il decreto della Repubblica di Venezia, nel 1421. La si ritrovò durante i lavori di sterro del 1574 : allora, acquistata da Daniele Tormitano, fu da questo regalata al patriarca di Aquileia Giovanni Grimani, ed entrò a far parte della Raccolta Grimani, divenuta poi il nucleo dell'attuale Museo Archeologico di Venezia (Fu allora che si eseguirono i restauri in bronzo che oggi si vedono).

Si tratta dunque dell'Antinoo Grimani, le cui vicende sono, d'ora in poi, note. Esso nel 1854 lasciò Venezia, spedito al Museo di Berlino da certo von Steinbüchel-Rheinwall.

Il Dal Zotto, che ritesse la storia delle sue curiose vicende,

riunisce intelligentemente la statua di Antinoo ai due plutei istruiti rimasti a Feltre : i tre pezzi infatti corrispondono perfettamente per misure, e inoltre le figurine delle lastre appaiono per la maggior parte affrontate, o meglio, rivolte verso il centro, dove si trovava la statua. Non par dubbio che in origine i tre pezzi costituissero un unico monumento, un trofeo, che doveva ornare un tempietto dedicato ad Antinoo presumibilmente (dato lo stile della scultura) dallo stesso imperatore Adriano ad Alessandria : qui il trofeo doveva essere naturalmente completato dalla sua cornice, appoggiato sul suo βάσις e posto sopra il βωμός.

Di particolare interesse sono le due lastre rimaste a Feltre, con le loro figurine nere. Esse si riferiscono senza dubbio al culto di Antinoo : il quale, com'è noto, dopo la morte - da lui cercata deliberatamente per consacrare l'anima sua alla felicità di Adriano - fu divinizzato. Il suo culto, voluto dall'imperatore, fu elaborato sui principi teologici degli Egizi (egli diviene Osiride, abita una nuova stella, dalla quale la sua anima esce ogni mattina, e alla quale ritorna ogni sera, illuminandola del suo splendore, etc.). - Il Dal Zotto trova di ciò chiara conferma nelle immagini dei due plutei : prendendo esempio dalla interpretazione di Hopfner della Stele di Metternich, identifica le figure ad una ad una e ne ricerca il significato. Si tratta di simboli specificamente egizii, riferiti alla morte ed alla resurrezione di Antinoo. Costui - tale sarebbe in breve il senso complessivo dell'intero trofeo, statua e tavole - uscito dalla sala della doppia Giustizia e superate le difficili prove dell'anima (raffigurate nell'antitesi tra simboli salvagici e simboli di salvazione, contrapposti nelle due tavole) ha udito la sentenza del dio Thoth, che lo resuscita. - La presenza poi di simboli riferibili alla magia astrologica "fa sottintendere tutta una serie di preghiere apotropæe da parte dei fedeli, di offerte, di atti espiatori e di invocazioni al nume benigno, potente sia nel regno dell'amore, sia nella persecuzione contro l'iniquità".

Su di ciò, non credo possano sussistere ancora gravi problemi. Ma le sorti successive di quel trofeo sono curiose. Esso seguì le spoglie dei martiri cristiani Vittore e Corona nelle loro numerose peregrinazioni : fece parte integrante del loro martyrium, fino alla loro ultima traslazione a Feltre. Durante le stragi e le espulsioni ordinate ad Alessandria da Caracalla nel 215, ἐπέτινα ἐσυλήθη, scrisse Dione : tra questi ierà vi fu anche il tempietto dedicato ad Antinoo : i cristiani fuggitivi lo spogliarono del suo trofeo e ne portarono i pezzi a Cipro, insieme coi resti dei due martiri.

Ciò, secondo l'iscrizione della lamina di piombo trovata nella loro cassa, sarebbe stato opera, particolarmente, di un Teodoro, che l'autore dell'epigrafe, Solino - colui che agli inizi del sec. VI ricompose le spoglie a Cerinia - chiama martire.

Ma quale fu la ragione che spinse Teodoro ad impadronirsi del trofeo pagano ? Il Dal Zotto ne dà la spiegazione che appare la

più ovvia : l'idolo sarebbe stato considerato dai cristiani una sorta di preda bellica, una spoglia trafugata al nemico vinto per che ornasse la tomba del "martire vincitore". "L'accostare alle spoglie dei Santi la statuetta di Antinoo insieme con l'omblona della sua apoteosi significava per Teodoro la vittoria di Cristo sull'idolo imperiale : la vittoria di colui che aveva affrontato il martirio per amore di Cristo sul disgraziato che aveva dato la vita per un uomo mortale : la vittoria del costume purissimo sull'aberrante divinizzazione della lussuria".

Ma, a ripensarci, questa spiegazione non soddisfa completamente . Può essere che codesta fosse l'idea che spinse i cristiani di Alessandria, nel 215, e particolarmente Teodoro (soprattutto se costui era tra i disepoli di Origene) ad asportare il trofeo di Antinoo dal suo tempio : ma è difficile credere che, con la stessa idea, un vescovo del VI sec. ospitasse un siffatto idolo, considerandolo sempre come tale, in un santuario cristiano, e che questo fatto si ripetesse poi con tanta pertinacia in tutte le successive ricostruzioni del martyrium di S. Vittore. Giacchè, s'è visto, sempre il trofeo di Antinoo fu messo in salvo (e non dovette sempre essere facile) insieme con le reliquie, fino alla loro ultima dimora sul monte Miesna.

E allora vien fatto di chiedersi se non ci si trovi anche qui di fronte ad un esempio, particolarmente vistoso, di "cristianizzazione" di immagini e simboli pagani: un processo, che non possiamo negare sia avvenuto, e su scala piuttosto larga, specialmente in Egitto : ne fanno fede tra l'altro numerose sculture copte, indubbiamente cristiane, ma rappresentanti, talora in maniera assai esplicita e veristica, figure ed episodi di miti pagani, che sembrerebbero il più possibile lontani dal Cristianesimo (ess. Leda col Cigno, Afrodite, etc.) Ne fa fede anche tutto un gruppo di sculture, variamente interpretate, ma probabilmente di trapezofori (es. il noto "Orfeo" del Museo Bizantino di Atene, ed altri numerosi marmi della stessa forma e press'a poco delle stesse misure), molti dei quali io penso sostenessero trapeze cristiane. Per essi è spesso possibile stabilire, o supporre con molta verosimiglianza, la provenienza alessandrina, e su di essi, insieme con simboli più correntemente cristianizzati (es. l'Ermete crioforo-Buon Pastore) ricorrono spesso soggetti analoghi a quelli dei timpani o dello lunette copte.

Codeste rappresentazioni pagane cristianizzate hanno un significato comune : la morte e la resurrezione. Al tramonto della classicità, com'è noto, gli antichi e più profondi significati - che la tradizione classica aveva passate sotto silenzio - di alquanti miti logem greci riaffiorano : e di Afrodite, per es. si ripresenta l'antico volto lunare, notturno : ricompare l'epitymbidia onorata a Delfi.

E non soltanto dunque - ciò che è più noto ed ovvio - i miti di Dioniso e di Orfeo variamente commisti e contaminati con divinità egizie ebraiche, e coi simboli della magia, ma anche, è da credere

quelli di Afrodite, anche quelli degli amori di Giove, come Leda, riassumono il significato primitivo di morte e resurrezione : ed è per questa via, penso, che sono per qualche tempo ospitati in alcuni cicli sepolcrali cristiani.

Non meraviglierebbe quindi, che con questo significato (che poi si perdette), vi fosse stato assunto anche il trofeo alossandrinico del morto e risorgente Antinoo.

Ma non è tanto questo, che interessa a noi ora per il nostro argomento specifico. Interessa aver potuto stabilire, a seguito della ricerca, che un intero, ancorchè di modeste dimensioni, edificio fu trasportato dall'"Oriente" cristiano all'inizi del IX secolo, a Venezia, e quivi ricostruito : e ciò fu possibile perchè il suo "tipo" architettonico poteva naturalmente inserirsi nella generale tipologia dell'edilizia veneziana primitiva (non doveva discostarsi di molto, per es., dal "tipo" del primo sacello di S. Giacomo di Rialto) perchè anche questa s'alimentava direttamente dalle stesse radici tardoromane e paleocristiane. L'esempio tuttavia, che ho voluto riferirvi in estenso, attesta pure quanto sia difficile la ricognizione non pure della decorazione, ma anche dell'architettura veneziana delle origini.

Quanto all'architettura civile, cioè alle case d'abitazione ed ai palazzi, ho già accennato che più che la raccolta e l'esame dei frammenti scultorei inseriti in edifici posteriori, può giovare, per un'indagine intesa a risalire idealmente alle prime forme, la considerazione della tenace persistenza, anche in questo, del "gusto" veneziano, la quale ha fatto sì che il "tipo" del palazzo si conservasse, sostanzialmente, attraverso il variare degli "stili", per tutta la vita della Repubblica. L'elemento espressivo d'un tale palazzo è la facciata, e questa - già l'aveva notato il Simmel - sta il più delle volte a sè, o meglio, è relativa, al canale o alla calle su cui s'affaccia, più che al suo proprio corpo, col quale non ha rapporto organico. Tale facciata, poi, è una sorta di transenna : una superficie traforata da molte finestre, e queste, nei casi tipici e più arcaici (Fondaco dei Turchi; casa - oggi scomparsa - sul rio di san Moisè, ecc.) si raggruppano al centro in grandi polifore (specie di portici o loggiati continui), mentre ai lati stanno isolate o molto spaziate, sì da lasciare tra esse una larga fascia verticale di cortina muraria unita e chiusa (specie di appiattite torri laterali). La disposizione persiste nei secoli, fino ai palazzi del Sei e del Settecento. (Il palazzo forse più famoso di Venezia, la Cà d'Oro, che sembrerebbe un'eccezione, non lo è in realtà, perchè non fu terminato : se il suo progetto originario fosse stato realizzato integralmente, vedremmo a sinistra, a incorniciare le polifore centrali, una fascia simile a quella che oggi vediamo soltanto a destra : ed anche la Cà d'Oro quindi, sarebbe una tipica "casa a torreselle").

Come già ho accennato, la spiegazione di questa curiosa forma

forma di facciata veneziana, si ritrova, ancora una volta, nella straordinaria fedeltà di Venezia alla cultura artistica tardoromana delle sue origini (Fiocco). Essa non è infatti che l'ultimo, ma ben riconoscibile riflesso delle facciate dei palazzi-villa romani, derivate alla loro volta da quelle delle ville romane a portico centrale e torrette, o risalti, laterali (Portukusvilla mit Ekrisaliten, secondo la definizione dello Swoboda). Tali ville sappiamo essere state numerose e lussuose, durante l'Impero, lungo tutto il litorale nord-adriatico, da Ravenna a Pola: e Altino soprattutto (una delle "progenitrici" di Venezia) doveva esserne ricca, se già Marziale la chiama, per le sue ville appunto, "omni la Baia".

Non poco, o sarebbe del resto fuori luogo qui, ripercorrere, nemmeno sommariamente, il lunghissimo cammino dell'evoluzione della villa romana; ancor meno posso segnalare le infinite varianti tipologiche.

Posso solo ricordare, brevemente, che il tema architettonico che ci interessa - cioè la disposizione della fronte a portico tra torricello - sebbene con ogni probabilità fosse presente già in periodo repubblicano, prenda forma definitiva nelle ville del primo Impero: ville padronali, s'intende, le quali tuttavia, più che ripetere in campagna le disposizioni delle domus cittadine (come consigliava in questi casi Vitruvio) e quali ci sono attestati in resti numerosi di ville famose, trovano origine dalle ville rustiche, cioè dalle fattorie di campagna, le quali nella loro semplicità si riallacciavano a tipi primitivi di case mediterranee a corridoio o portico antistante, spesso chiuso alle estremità da due "dietae". Anche quando diventano residenza di villeggiatura di cittadini abbienti, cioè da "villae" propriamente "rusticae" o "fructuariae" si trasformano in "villae urbanae" (o, come precisa Vitruvio, pseudourbanae) esse conservano nelle forme più semplici, l'antico allineamento di ambienti dietro il porticato, chiuso dai due risalti terminali spesso a forma di torrette (quelle che diventeranno poi le torreselle nell'edilizia veneziana) che, in esempi più ricchi, potevano prolungarsi in due bracci a U. Quel che è certo ad ogni modo è che il motivo (che più ci interessa) del portico o della loggia diviene possiamo dire caratteristico delle ville romane: in quelle minori e più tradizionali, favorito se non determinato dalla limitata profondità dell'edificio, che non consentiva lo sviluppo tipico delle domus con l'inclusione del peristilio; nelle maggiori, più lussuose e fantasiose, dal "gusto" a così dire illusionistico che caratterizza il primo e medio periodo imperiale. In questo come è noto, in tutta l'arte romana o non solo in architettura si attua la rivoluzione che il Wickhoff ha chiamato "illusionistica": in particolare l'architettura, le cui facciate eran destinate ad essere vedute da grandi distanze, tende a quell'impressione complessiva, armonica e coloristica, che avrà i suoi ultimi conseguimenti nell'arte tardoromana.

S'intende, che nel periodo imperiale medio, codesto motivo

del porticato si sviluppa in forme grandiose e fantasiose, spesso ad ampi sviluppi curvilinei, seguendo l'evoluzione di tutta l'architettura romana: la villa diviene spesso palazzo, si articola in un'infinità di ambienti e di edifici.

Rimane il più delle volte il corpo centrale a peristilio, ma accanto a questo si sviluppano ampi porticati rettilinei, esedre concave etc.: si può portare ad esempio la villa che Domiziano costruì sui colli Albani, che era distribuita su tre lunghe terrazze con portici sulla fronte, o, per restringerci alle ville private, quella per esempio che compare - tra molte altre - nelle pitture della casa di Lucrezio Frontone a Pompei (tutta articolata in un doppio ordine di loggiati continui), o, per venire quassù da noi a quelle che poterono essere presumibilmente d'esempio ai Venetici: certe ville presso Pola o nell'isola di Brioni Grande, con peristili aperti, logge rettilinee costeggianti il molo, etc. E non ho certo bisogno di ricordarvi l'immensità e l'estrema varietà di ambienti di edifici come la villa adriana di Tivoli etc. - Ma, com'è quasi una norma - sebbene poco considerata dagli archeologi nei loro studi sull'architettura dell'Impero romano - mentre a Roma e nei grandi centri l'architettura ha quel meraviglioso sviluppo e quella quasi incredibile varietà di forme che conosciamo, favoriti anche dalla tecnica costosissima e aulica delle grandi impalcature e delle strutture a cemento, nelle provincie si conservano, contemporaneamente, forme e tecniche più primitive, più arcaiche rispetto all'Urbe: per cui si ha un caratteristico sfasamento del quale è necessario tener conto, se non si vogliono prendere delle cantonate anche soltanto cronologiche. Ciò avviene anche nella "classe" edilizia delle ville: mentre a Roma o nel suburbio durante il medio impero si costruiscono quegli edifici grandiosi, complessi e articolatissimi che sono a tutti noti, nelle provincie, specie in quelle che sono più "procul ab Urbe" si conservano di regola gli schemi più semplici e più primitivi: quello ad U per es., ma anche più frequentemente quello con due risalti o torricelle terminali che concludono senza risvolti il portico della facciata, o - con particolare frequenza nelle provincie settentrionali - con porticati innalzati dal suolo su una "basis villae", con carattere quindi di loggiati. Una villa presso Blanckenheim, per es., nella sua trasformazione della metà circa del secondo secolo, presenta un corpo principale con un lungo loggiato alto sopra lo zoccolo, fiancheggiato da due torreselle alle estremità: analoga disposizione a l'Hosté nella Basse Wavre (Belgio) e in Inghilterra. E non soltanto nelle provincie nordoccidentali, ma anche in quelle orientali: per es. nella Siria del nord, ritroviamo nella villa di Banagfur e di Refadé la facciata a portico, sormontata da una loggia unitariamente sviluppata sulla superficie, chiusa alle estremità da avancorpi o torrette. Lo schema continua ad essere adottato anche in grandi ville provinciali dell'età severiana (per es. quelle di Nennig Fliessen, di Anthée presso Treviri: facciata a portico con risvolti angolari); poi, nell'ultimo periodo, avviene anche qui ciò

che ho più volte in altre occasioni notato a proposito di altre forme architettoniche e tecniche costruttive : v'è una specie di regressione verso forme tecniche più arcaiche anche in Italia e nella stessa Roma, provocata probabilmente dalla flessione economica e dal conseguente progressivo abbandono delle costosissime strutture cementizie. Cosicché anche in Italia ricompaiono le ville semplici a loggiato tra torrette : soltanto, seguendo un gusto che s'era affermato già dal periodo severiano, le colonne o i pilastri del porticato invece di una trabeazione rettilinea reggono un'arcatura continua appoggiata su capitelli. Un gruppo di mosaici africani - ora al Museo del Bardo a Tunisi - ci ha conservato le immagini - preziose nel nostro studio - di coteste ville tardoromane : in quelle non anteriori al IV secolo la fronte della villa ha un aspetto che manifestamente prelude quello della facciata tipica veneziana : una loggia ad archi alta sulla basis villae, e con due avancorpi angolari a forma di torricelle (cfr. mosaico di Tabarca). E' da notare che il loggiato in queste ville tarde non è applicato alla massa dell'edificio dall'esterno, ma è in essa inserito : la alleggerisce, la trafora, la anima di un ritmo che le torrette laterali allontanano e concludono. Non par dubbio dunque che sia da queste ville tardoromane, che trae origine il "tipo" della facciata della caratteristica "casa con torricelle" veneziana : non solo per una ragione di ovvia derivazione "storica", ma anche per una più sottile ragione di concordanza di "gusto".

E' infatti da osservare che i portici, anche in facciata, sono un elemento generico, largamente diffuso nell'architettura non pure romana ma ancora ellenistica, o così le torricelle per sé stesse. Ma, prima del periodo tardoimperiale, non si aveva avuto una conoscenza veramente coerente, dal punto di vista artistico, tra codesti elementi. Fino a che nell'arte e dunque anche nell'architettura romana dominò il gusto plastico di derivazione greca, i porticati, i loggiati sulle fronti degli edifici non avevano bisogno d'esser conclusi da masse laterali : la profonda articolazione plastica del portico dominava l'effetto della facciata. Ma quando l'architettura romana divenne "illusionistica" e si vale di grandi affretti di anse, quando la massa dell'edificio si innalza dietro e sopra il porticato, è necessario che anche ai lati di questo vi sian delle masse, che ne concludano anche lateralmente il ritmo chiaroscurale, equilibrando le strutture di mezzo, e ne diano una cornice al blocco architettonico concepito come unità. E' anche per ciò che questo tipo di facciata s'affirma nelle ville romane soprattutto al declino del periodo medioimperiale e diventa dominante nel tardo impero, e non soltanto nelle ville ma anche in edifici più grandiosi e complessi, come i palazzi : lo ritroviamo per es. nelle facciate sul mare del Palazzo di Diocleziano a Spalato.

Abbiamo visto come sia entro l'architettura romana "privata" - specialmente delle ville - che si viene elaborando lo schema della facciata della casa veneziana antica - la cosiddetta casa

con torreselle - e ciò non soltanto ad una considerazione classifi-
ficatoria - filologica o archeologica in senso ristretto - ma an-
che da un punto di vista propriamente critico, cioè di una storia
del linguaggio architettonico. Se vogliamo seguire brevemente le
grandi fasi di codesta storia, vediamo infatti che nell'antica ca-
sa romana ad atrio si afferma - press'a poco come nel primitivo
mausoleo ipogeico a lucernario - il gusto protoromano per l'unifor-
me spazio "interno", chiuso indiviso. L'adozione poi del peristi-
lio ellenistico articola e aggentilisce codesto spazio, ma non ne
altera il senso. La domiziana Domus Augustana, dagli ambienti
splendidamente decorati raccolti intorno ai suoi tre peristili,
è tutta racchiusa da una continua, massiccia muraglia : il cui
valore di definizione omogenea degli interni spazi non viene at-
tenuato, nella "Domus Flavia", dall'aggiunta meramente decorati-
va del porticato. Codesta aggiunta tuttavia è già un indice, in
periodo flavio appunto, dell'orientarsi del gusto romano verso
effetti chiaroscurali di superficie : illusionistici, a dirla col
Wickhoff. Ed ecco, nelle ville con facciata a portico, che già
ho ricordato in Italia, per es. a Stabiae, talora piegato ad U,
come vediamo essere nel nord, per es. in Inghilterra (Dilchester)
codesto illusionismo affermarsi, analogamente e contemporaneamen-
te a quanto avviene nelle arti figurative. Ecco nella villa Adria-
na a Tivoli la facciata a peristilio sulla Piazza d'Oro farsi più
bassa, subordinarsi alle masse della costruzione che vi s'addensa-
no dietro : rispetto al concetto architettonico protoromano, si
ha qui, un vero rivolgimento. L'edificio non è più trattato "tattil-
mente", ma già "otticamente". Nella Piazza d'Oro di Villa Adriana
si attua il trapasso dalla costruzione protoromana destinata ad
essere veduta da vicino, all'architettura "di blocco" medioromana,
destinata ad essere guardata da lontano, e tendente a quella tota-
lità dell'immagine che è appunto caratteristica dello "stile illu-
sionistico". Nelle ville posteriori dove il portico di facciata
è affiancato da torri simmetricamente sporgenti, e dominato anche
in altezza dal blocco dell'edificio che gli sta dietro, è fatto
un altro passo avanti. Le torri massicce che chiudono ai lati
il ritmo della facciata, ed il blocco che sovrasta nel mezzo,
tolgono ogni valore classicamente plastico al portico e affermano
un'immagine a tre dimensioni, cubica, totale, unitaria e in sé
"illusionisticamente" definita, sulla cui superficie il portica-
to di facciata perde ogni effetto di rilievo plastico; ma, rimanen-
do impegnato nel blocco, assume il senso di una variazione chiaro-
scurale e ritmica della superficie stessa (ville di Osté, di Flies-
sem; villa del mosaico di Susa, ecc.). Questa architettura di
blocco, come s'è detto, dura fino agli albori del tardoantico. Nel
Palazzo di Diocleziano a Spalato, infatti, abbiamo ancora, portata
a scala monumentale una "Portikusvilla mit Eckrisaliten"; tuttavia
il senso del massiccio blocco costruttivo viene, secondo il gusto
già tardoromano, "smozziato" dal moltiplicarsi delle articolazio-
ni in facciata (areature continue; archi brevi interrotti da archi
maggiori, ecc.): dalla sconnessione, tipicamente tardoantica e già

evidente a Spalato (a confronto per es. coi castelli di Niedorbieber o di Mogorjelo) tra facciata "a villa" ed interno "a castello" ecc.).

Questo immenso palazzo-villa appartiene alla fase di passaggio dal periodo medio a quello tardoromano - perciò l'ultimo sviluppo, che sta all'origine dei palazzi veneziani, non vi è ancora compiuto -. Dei gradi ulteriori dell'evoluzione architettonica non ci sono rimasti, purtroppo, esemplari. Ma già a Spalato possiamo riconoscere chiaramente l'avviarsi dell'architettura romana verso soluzioni simili a quella del Fondaco dei Turchi. L'unità della superficie "ottica" vi ha già raggiunto un certo grado. La "basis villae" - il basamento massiccio che nelle ville precedenti sporgeva dal piano del portico e formava un elemento plastico di rilievo - qui è sullo stesso piano della facciata: su tale zoccolo il portico sta già tutto in superficie. E' quindi superata la fase, nella quale il portico era posto davanti alla massa dell'edificio, come elemento costruttivo a sé stante, col proprio tetto. Tuttavia, l'unità ottica della facciata - la sua trasformazione in una superficie assoluta, di valore soltanto cromatico - non è ancora completamente raggiunta. Le torri laterali sono ancora molto sporgenti; i pilastri che reggono gli archi sono ancora ornati da semicolonne, e nell'architrave, nelle ricche modanature, persistono forti residui di plasticità, di carattere "arretrato" medioromano (dovuti probabilmente al fatto, che i costruttori di cui si servì Diocleziano erano siriaci o avevano presente il palazzo di Antiochia: e perciò obbedivano al gusto ritardatario, che i residui di tradizione ellenistica continuarono lungamente ad imporre all'architettura romana di quelle province dell'Impero).

E' ovvio che l'ultimo passo verso la completa trasformazione ottica di queste facciate a portico con risalti laterali avviene in Occidente dopo il palazzo di Spalato, in accordo con il processo evolutivo di tutta l'architettura tardoromana in questa parte dell'Impero. E l'ultimo passo dovette consistere, logicamente, nell'abolizione d'ogni residuo plastico nel porticato ridotto ad una liscia arcatura su colonne, e nell'arretramento dei risalti laterali, che non furono più lasciati sporgere, ma vennero condotti anch'essi sul piano della facciata. In tal modo tutto era portato ormai sulla superficie: la facciata aveva raggiunto un'unità ottica assoluta, di valore soltanto cromatico. In base ad un ovvio criterio di analogia con lo sviluppo raggiunto da altre forme architettoniche negli stessi palazzi tardoromani, possiamo credere che la facciata del palazzo imperiale di Milano, per es., o più ancora quella del palazzo di Ravenna, fossero già risolte a quel modo. Certo una tipica facciata di "casa con torresello" era quella del cosiddetto palazzo di Giustiniano sul Mar di Marmara a Costantinopoli (VI secolo), della quale rimangono ancora ruderi imponenti. E non sarebbe strano, se anche il palazzo Ducale di Venezia avesse avuto in origine almeno una facciata di questo

tipo. E' chiaro comunque, che edifici come il Fondaco dei Turchi non fanno che accogliere e perpetuare questo tipo di facciata tardoromana - la cui disposizione diventerà fondamentale per tutta una serie di palazzi di Venezia, e tra i più caratteristici.

In codesti, s'è visto, si nota anche una tipica scoesione tra facciata e corpo dell'edificio. Anche questo aspetto deriva dall'architettura tardoromana, e precisamente dal momento nel quale la villa a portico si innesta nel palazzo. In un primo tempo la villa iscrive semplicemente nel quadrato del palazzo, senza toccare il muro esterno, sicchè la fronte porticata risulta rivolta verso il cortile interno (es. le ville-castelli di Niederbieber e di Mogorjelo). Ma poi, anche in questo il palazzo di Diocleziano compie un passo decisivo. A Spalato la villa porticata "è voltata e inserita nel quadrato al posto del muro di cinta, cosicchè la sua facciata è costruita verso l'esterno, fuori del palazzo. Le torri rimangono anche da questo lato e agiscono come Ekrisaliten. In tal modo alla facciata, destinata alla visione da grandi distanze, era data la possibilità di compiere il suo effetto artistico completamente indipendente dal palazzo. Dietro di essa, l'area libera del palazzo poteva venir costruita a piacere..." (Swoboda). La facciata insomma stava a sè, non legava col corpo dell'edificio; ed anche ciò è conservato appunto a Venezia, con una straordinaria fedeltà.

L'accento tardoromano, dunque, non solo viene accolto, ma rimane fondamentale nell'architettura veneziana di ogni tempo. Quella struttura coloristica a portici, loggiati ritmici, grandi polifore, che informò buona parte della stessa Roma almeno dal II secolo in poi, in nessun luogo ebbe vita come a Venezia, dove si maturò nei secoli quel concetto architettonico così anticlassico, così vivo di colore e di ritmo, che fu proprio della tarda romanità. Dal palazzo Da Mosto, probabilmente oggi il più antico, alla casa sul rio di S.Pantalon, ai palazzi Lion, Farsetti, Loredan, al vecchio palazzo Pesaro, poi Fondaco dei Turchi, alle stesse Procuratie vecchie, che portano alla massima espressione codesta architettura "a giorno" (le attuali sono una fedele replica del Rinascimento di edificio antecedente dello stesso tipo), i costruttori lagunari, nella scia di quell'antica tradizione, creano il tipico edificio signorile veneziano, che aduna e fonde insieme la casa d'abitazione, lo scalo e il fondaco.

All'interno - almeno a prescindere da monumenti e da disegni quattrocenteschi - ogni palazzo aveva "cortile col pozzo in mezzo scoperto", o il cortile spesso aveva una scala esterna, corrente su uno o due lati e terminante in un pianerottolo a poggiolo ("pozzo"); anticamente di legno, poi di pietra ma ancora talvolta coperto da tetto ligneo. Più di rado (casa in calle del Forno a S.Maria Nuova, palazzo Contarini degli Scrigni a S.Trovato, e soprattutto palazzo Contarini del Bovolo a S.Paterniano) codeste scale sulla corte furono più tardi elicoidali: scale a chiocciolle giranti in apposite torrette esterne. E, come le facciate

esterne, così anche le pareti sul cortile erano variate dai tocchi di colore dei marmi, da frammenti di frogi, patère, transenno, icone marmoree ravennati, poi bizantineggianti, poi gotiche o infine, nel Rinascimento, classicheggianti - ma sempre con lo stesso significato - ; mentre nelle stesse strutture architettoniche si determinava, per la medesima ritmica moltiplicazione e successione delle facciate di colonne, archi, ghiera, modiglioni, merli balaustri, quella continua vibrazione di chiaroscuro, che trasformava le cortine murarie in superfici preziose, leggere e diafane come ricami. Oggi, la gran corte di Palazzo Ducale, con il suo arco, la sua scala, le sue logge i suoi pozzi serba il più maturo e più ricco esemplare quattrocentesco di tale organizzazione del vano scoperto intorno dei palazzi veneziani.

Non meraviglia che, in un così singolare persistere o maturarsi del gusto del colore tardoromano, l'architettura veneziana abbia ignorato quasi completamente lo stile romanico - ed è questa una prova di più, che ciò che dà al romanico il suo nerbo e il suo significato, non è un perpetuarsi di dati di cultura figurativa antica, ma l'interpretazione di codesti dati secondo un gusto sostanzialmente nuovo. A Venezia infatti, dove per condizioni storiche nella vita e per eredità romana nell'arte i problemi della nuova sensibilità occidentale ebbero poca urgenza, l'arte romanica, che pur fioriva così rigogliosa nella prossima Lombardia, non si acclimatò. Pur dove la struttura e la decorazione scolpita degli edifici sembrerebbero testimoniare dirette manifestazioni, o comprensive accoglienze, di gusto romanico, queste non giungono a maturarsi in organico linguaggio artistico; mentre innumerevoli elementi - coperture degli edifici non a volta ma a carena, oppure eccezionalmente a cupole; soluzione unitaria del vano interno dell'edificio; sconcordanza tra interno o facciata e traduzione di questa in decorazione cromatica per mezzo delle continue, esili lesene archeggiate ecc., - tradiscono sempre la persistenza di gusto tardoromano filtrato attraverso Ravenna, rafforzato poi da Bisanzio.

Anche i campanili veneziani, pur quando abbandonano la tipica forma cilindrica ravennate e assumono pianta poligonale (es. S. Paterniano, oggi distrutto) o quadrata, attenuano fin quasi ad annullarlo, ogni rigoroso senso di massa per via delle variazioni superficialmente chiaroscurali delle lievi moltiplicate archeggiature, spesso a più registri sovrapposti. Lo stesso campanile di San Marco apparentemente così massiccio - tale che, ad un esame astratto, potrebbe sembrare incongruo alla basilica e fuori posto nella piazza - è invece un magnifico esempio di "smateriazione" di una massa materialmente enorme. Mentre nei torrioni medievali di altre città d'Italia - Bologna, Firenze, Perugia, San Geminiano - s'accentuava romanicamente, accusando le robuste strutture, raccordandole con lievi listelli o merli scabri, aprendo fonde e ristrette incisioni di feritoie nel loro poderoso spessore, l'altera e chiusa potenza della massa, nel campanile di S. Marco la massa si risolve in superficie : e la grande torre finisce con l'apparire leggera e svelta, e sebbene isolata, figurativamente inserita nelle "paroti"

della Piazza. Tale risultato è ottenuto, non già per via d'un elastica tensione ascensionale che sembri sollevare il peso della struttura, come in un pinnacolo gotico ; ma con mezzi che, sempre, rimangono nello spirito dell'immobilità contemplativa paleocristiana. La massa insomma non è sentita come espressione d'energia e di tensione, ma soltanto come punto d'appoggio alla contemplazione : risolta quindi in una superficie preziosamente decorata. Nel Campanile le lesene a doppia ghiera, che seguendo la tradizione tardoromana si chiudono al sommo in archi, non compongono plasticamente il blocco indicando profondità spaziali, ma hanno, all'opposto, lo scopo di rendere la massa permeabile alla luce e all'atmosfera : di tradurre codest'immagine in un gioco di chiaroscuro. Ed è evidente che la serie continua di lesene, che avvolge tutt'intorno il fusto del Campanile e vi crea un fitto, ritmico, indefinito susseguirsi di vibrazioni luminose, un tenue alternarsi di luci e d'ombra leggere, ha lo stesso significato della serie infinita delle polifore e dei portici delle due grandi quinte delle Procuratie che chiudono lateralmente la Piazza : sicchè anche il Campanile s'innesta con piena coerenza in questa singolare e unitaria opera d'arte, che è la Piazza San Marco. E il gran dado della torre, dalla cella campanaria in su, sebbene aggiunto più tardi, riprende i valori pittorici del fusto : li riassume accentuandoli e li conclude risolvendoli nel colore assoluto della libera atmosfera. La cella, con le sue quadrifore ad alti piedritti, che creano una continua successione di ombre più fonde, è la necessaria base coloristica dell'attico, che, con la stessa inversione di valore attua nel Palazzo Ducale, accoglie nei suoi piani continui, dove l'aureo Leone mette un più vivo accento di colore, un più largo e calmo distendersi della luce : sicchè la cuspide al di sopra ha l'avvio per assottigliarsi e perdersi nell'aria con l'ultimo, più intenso squillo cromatico dell'angelo d'oro.

Così anche il Campanile serve all'unità stilistica della Piazza, anzi dell'unitario gruppo Piazza-Piazzetta, di cui esso è, per così dire, la cerniera. Il ritmo processionale delle grandi pareti marmoree della Piazza, girando intorno al gran perno della torre, ha una battuta d'arresto, necessaria per poter riprendere, nella Piazzetta, con quella cadenza più ampia e rallentata, che gli consente di perdersi gradatamente nella luce infinita del Molo.

E si comprende che là dove, come nella Piazza San Marco, ogni forma risponde ad un così definito senso cromatico, anche la Basilica non possa apparir fuori luogo. Avviene anzi che, pur essendo frutto d'un'accentuazione ben chiara e cosciente di simpatie bizantine, essa non sorga e viva come qualcosa d'esotico e d'incongruo: ma come un'espressione connessa con la Piazza, anzi con l'unitaria opera d'arte Venezia in maniera tanto coerente e vitale, da non essere nemmeno pensabile di poterne prescindere.

E parliamo un po' ora, appunto, di San Marco. Vi faccio grazia per il momento almeno, del problema filologico (che affronteremo in seguito) e che del resto ho già trattato nel mio volume sull'Ar

chitettura di San Marco, uscito nel 1946.

In questo libro, penso di aver dimostrato la fondatezza dell'opinione dei vecchi storici veneziani, che la chiesa rifletta nella pianta, nell'alzato, nelle strutture, la forma della basilica costantinopolitana dei XII Apostoli, costruita ai tempi di Giustiano dagli stessi grandi architetti che avevano eretto S. Sofia - Antemio di Tralle e Isidoro da Mileto -; rifatta poi, nella forma che fu d'esempio a San Marco, ai tempi dell'imperatore Costantino Porfirogenito. E ciò per il momento può bastare: converrà piuttosto, ora, cercar di penetrare il significato della nostra chiesa.

Ho già detto, in una delle prime lezioni, che la chiesa di S. Marco è parte integrante del complesso unitario piazza-piazzotta, e che questo è l'ultima, grandiosa incarnazione della parte più aulica e più sacra del "palatium" tardoromano: quella che comprendeva la residenza del principe con l'aula regia (palazzo Ducale), il mausoleo od Heroon del fondatore divinizzato (San Marco) e la basilica ipetra per cerimonie auliche (la Piazza).

Ma San Marco, si può osservare ovviamente, non è un mausoleo pagano, ma un tempio cristiano. E' vero; ma è un tempio che è, per forma e destinazione un "martyrium" - uno di quegli edifici, che il cristianesimo primitivo innalzava sulle tombe dei martiri o su luoghi santificati da particolari presenze o miracoli, o che erano di regola costruiti su pianta accentrata, e coperti da volte o da cupole. E il martyrium paleocristiano a sua volta - questa chiesa-tomba - trae la sua forma architettonica dal mausoleo romano, e specialmente dalla tomba del principe: la quale (ess. Palazzo di Diocleziano a Spalato, di Galerio a Salonico, ecc.) è inclusa nel Palazzo che divenne sacro: giacché il principe - eroe divinizzato - è considerato fondatore e quindi, per tradizione ellenistica, sepolto non fuori, ma dentro le mura del palazzo-città, accanto all'aula regia ed al porticato delle cerimonie. E' perciò che San Marco conservando il riflesso semantico di quella disposizione, è insieme martyrium o cappella palatina: accoglie la tomba dell'Evangelista protettore della città (ed equiparato ad un fondatore divinizzato), e fa parte integrante del Palatium: chiude un lato di quell'aula da cerimonie che è la Piazza, e d'altra parte è in diretta comunicazione con l'abitazione del Principe. Scomparsa Bizanzio - dove si trovavano disposizioni analoghe - in nessun luogo fuorché a Venezia si può vedere ancora il perpetuarsi di forme e di disposizioni di tradizione antichissima (almeno ellenistica, e poi romana): viventi ancora, fino a ieri, anche nel loro significato civile e sociale - sobbene, naturalmente, cristianizzato o "modernizzato".

Quanto al significato artistico di San Marco, è divenuto anch'esso, malgrado la derivazione bizantina, squisitamente veneziano - nè credo, dopo quanto s'è detto, vi sia bisogno di insistervi -. V'è, in ogni caso, una larga misura di improprietà nel luogo comune, che spesso si sente ripetere, che San Marco sia un

"miracolo" di esotismo, che rappresenti "un altro mondo". La sua stranezza dipende dalla persistenza in essa, anche in pieno Medioevo, di un senso della forma proprio del VI secolo, piuttosto che dalla sua derivazione da un "Oriente", di solito criticamente imprecisato.

Fuori luogo in un clima artistico romanico o gotico o, più ancora, rinascimentale o barocco, quali diedero l'impronta "europea" al nostro mondo, San Marco non era per nulla incongrua là dove s'era conservato il senso formale paleocristiano; e non è tale nemmeno oggi a Venezia, dove codesto senso è rimasto sempre, per il suo essenziale cromatismo, fondamentale. Perciò pure riconoscendo il "bizantinismo" di San Marco e in genere di Venezia medioevale, occorre intendersi su questo termine, e considerarlo nel suo giusto significato storico, che fu quello d'accentuare stilisticamente una maniera d'espressione connaturata tra le Lagune fin dalle origini della città. Avvenne a Venezia intorno al Mille ciò che era avvenuto a Ravenna al tempo di Giustiniano: nell'un caso e nell'altro le innegabili incursioni bizantine non furono per nulla intrusioni, ma solo, in certo senso, rettificazioni d'un linguaggio artistico che ad esse preesisteva; anzi era, in fondo, il medesimo linguaggio, sorto dalla matrice comune dell'arte tardoromana. Il bizantinismo veneziano va inteso in questa limitata accezione e sopra tutto come indice della non mai smentita fedeltà di Venezia alle sue origini. In sostanza, Venezia riconobbe in Ravenna e in Costantinopoli le continuatrici legittime della cultura romana, mentre la cultura dell'Occidente post-barbarico non poteva apparire che dissidente. Del resto, malgrado la planimetria e l'alzato di San Marco bizantinoggiassero, i veneziani s'affrettarono a trasformare l'aspetto e il significato della chiesa in qualcosa di alquanto diverso dal bizantinismo. All'esterno, la basilica fu caricata instancabilmente d'elementi di colore: ogni secolo, si può dire, volle darvi le sue pinnellate. E perciò risulta oggi d'un senso assai lontano da quello delle vere chiese bizantine, il cui esterno di regola era lasciato nudo, o scarsamente, quasi distrattamente decorato. In particolare, addossando alla facciata tutte quelle colonne di marmi preziosi, struttivamente così inutili, ma così vive coloristicamente; e inserendo per suggerimento romanico tra gli archi del piano terra e quelli del piano superiore la lunga loggia orizzontale tutta ritmata dai balaustrini, si volle accordare la facciata della chiesa al ritmo continuo dei colonnati della Piazza e della Piazzetta, e quasi riassumerne il significato e il valore. - E all'interno ci si allontanò ancor più dal bizantinismo. In realtà, sebbene un'opinione assai diffusa ritenga il contrario, v'è più bizantinismo in San Marco nell'architettura, che nei mosaici. Questi sono, nel complesso, come vedremo, di tradizione ancora paleocristiana ravennate; e gli innegabili influssi iconografici bizantini che subiscono, sono bilanciati da altrettanti e forse maggiori influssi giunti dall'ambito occidentale: ottoniano e romanico. Nei mosaici, anzi, è l'orma del primo passo che la civiltà artistica veneziana compie verso

l'Occidente europeo, incorporandone tuttavia gli accenti nel proprio linguaggio infrangibilmente cromatico.

Ne è sorta una chiesa singolarissima, il cui senso non può essere spiegato nè con la sola Bisanzio, nè con l'Occidente, ma unicamente con la singolare civiltà di Venezia nel Medioevo.

Ma cerchiamo di fare un'analisi critica di quest'opere : cominciando, ovviamente, dall'esterno. (1)

Dopo aver impostato il problema filologico, ed aver cercato di risolvere, per il riquadro di iconografia non ovvia, cioè quella del Giudizio Universale, il problema iconografico dei mosaici di Torcello, conviene affrontare o sviluppare, all'esame propriamente stilistico, al fine anche di puntualizzare, più di quanto non abbia fatto finora, i rapporti appunto stilistici tra i primi esempi conosciuti di pittura propriamente veneziana e la tradizione ravennate ed esarcale.

Naturalmente per far questo dobbiamo passare ora a Ravenna, dove non ci fermeremo a considerare le grandi e famose decorazioni eseguite tra la fine del IV e la prima metà del VI secolo (dal Battistero della Cattedrale, per intenderci, a San Vitale), ma prenderemo le mosse dell'ultima e più controversa, e più tormentata da rifacimenti, dalle decorazioni ancora paleocristiane : cioè da quella della Basilica di Classe (che poi ebbe, ed ha tuttora, il vocabolo di Sant'Apollinare. - Questa decorazione è nelle sue varie fasi, strettamente legata alle vicende anche storiche della basilica; perciò non potremo evitare di ricostruire, per quanto ci sarà possibile, appunto tali vicende : anche perchè la loro "storia" non è ancora stata scritta, anzi risulta intorbidata e confusa non solo nei Manuali correnti, ma anche nei saggi finora comparsi degli "specialisti".

(1) - Si veda : S. Bettini, l'Architettura di S. Marco, Padova, 1946, da pag. 233 a pag. 273.

LA BASILICA DI CLASSE

Il 9 maggio 549, il vescovo Massimiano (non aveva ancora assunto il titolo di arcivescovo) consacrava la Basilica di Classe, già costruita e, almeno per la parte del sommatino dell'abside decorata a mosaico da Giuliano Argentario, per incarico del vescovo Ursicino, salito sulla cattedra probabilmente il 27 febbraio del 533. Alla morte di questo vescovo il 5 settembre del 536, se bene interpretando i passi del Liber Pontificalis di Agnello relativi alla chiesa, e le note iscrizioni, la basilica doveva essere ormai, nelle sue parti essenziali, terminata ("consumata" dice Agnello). Il successore di Ursicino, Vittore (4 aprile 538- 15 settembre 545) non vi dovette aggiungere che qualche rifinitura ai pulvini e ai mosaici e le suppellettili. Massimiano, poi, la consacrò, dopo aver introdotto, com'era suo costume o lo vediamo ancora oggi a San Vitale, qualche correzione e qualche aggiunta ai mosaici. E fu Massimiano a trasportare per la prima volta nella chiesa la tomba del martire Apollinare, al quale la basilica da allora in poi rimase intitolata. Sarebbe eccessivo riferire su questo argomento quanto si è scritto, e sulla tomba e sulla figura stessa di Apollinare, dal Zattori, dal Lauroni, o dal Testi-Rosponi, e da Corrado Ricci e da Santo Muratori, già già fino agli ultimi studi della Will, del Lucchesi e di André Grabar; e su quanto si trova nell'antico cimitero di Classe, e sulla supposta presenza della tomba di Apollinare in esso, - ma insieme - sulla inspiegabile dimenticanza di questo protovescovo e martire "vernaculus", al quale per secoli e secoli dai ravennati non si dedicò, non dico un martyrion o una basilica ma nemmeno un sacello, mentre Classe e Ravenna stessa si coprivano di chiese dedicate a Santi stranieri: romani o milanesi soprattutto e bolognesi -; sulla prima appassionata, rivalutazione di Apollinare tentata da S. Pier Crisologo, che avvenne tuttavia straordinariamente tardi, nella terza decade del secolo V e il cui valore di testimonianza è fortemente scosso dalla necessità del Crisologo di esaltare un Santo locale, contro la preponderante venerazione di Santi milanesi, allo scopo di staccare la diocesi ravennate appunto dalla supremazia della provincia di Milano e di assicurarne signoria metropolitana; sul fatto quasi incredibile, che, malgrado i sermoni del Crisologo, non soltanto non si dedicò qui ad Apollinare ancora per più di un secolo una chiesa, ma si evitò perfino di raffigurarne l'effigie. Nella cappella di Sant'Andrea all'Arcivescovado - questo oratorio - reliquiario privato di vescovi ravennati, che avrà una così lunga filiazione nelle Saintes-Chapelles dei palazzi dei principi, da Carlo

Magno in poi, per tutto il Medioevo - la decorazione a mosaico, include i ritratti in medaglioni di dodici Santi e Sante; ma tra questi, mentre compaiono Santi milanesi o il martirio, di Imola S. Cassiano, manca proprio quello che sarebbe dovuto essere di importanza infinitamente maggiore per Ravenna e per il suo episcopio : il protovescovo Apollinare . Pare che di costui ci si ricordasse soltanto quando si aveva bisogno di ingigantire la sua figura per ottenere qualche vantaggio alla sede Episcopale ravennate. Dopo il distacco da Milano e la conquista della dignità metropolitana, opera del Crisologo, un nuovo passo innanzi fu compiuto, com'è noto, da Massimiano, che per primo assunse il titolo di archiepiscopus Ravennae e divenne, praticamente il primate dell'Italia bizantina. Ed ecco che allora Apollinare ritorna in auge : Massimiano ne aggiunge, ultimo, il ritratto ai medaglioni della tribuna di S. Stefano. E Massimiano gli dedica la basilica di Classe.

Non ho poi certo bisogno di ricordare la famosa Passio Sancti Apollinaris, compilata come hanno provato sopra tutti lo Zatonni e il Testi-Rasponi al tempo dell'arcivescovo Mauro, e nel 666 è presentata da Reparato all'imperatore Costante II insieme col supposto diploma di Valentiniano III concesso ad un supposto vescovo Giovanni. Anche questa volta la accentuatissima rivalutazione obbediva ad uno scopo particolarmente ambizioso : quello di ottenere il "typus" dell'autocefalia, che doveva sancire ufficialmente il distacco schematico del vescovo di Ravenna e dei suoi suffraganei dell'Emilia dalla chiesa di Roma. Cotesto fu il passo più importante, l'ultimo, il decisivo, nel secolare, sebbene saltuario, lavoro di costruzione della figura di Apollinare e della sua leggenda; a noi non interessa, naturalmente qui che nella misura, in cui ci può giovare all'interpretazione della basilica di Classe, specie dei suoi mosaici, e in particolare il "tormentatissimo" quadro storico, sul quale gioverà ritornare più innanzi : dopo aver affrontato il problema della basilica in sé : della sua costruzione, e dedicazione. Coteste, già dissi, avvennero prima della conquista bizantina. Il caso appare del tutto analogo a quello di S. Vitale. Per ordine di Ursicino a Classe, di Ecclesio a Ravenna, Giuliano Argentario, questo grande ravennate fece costruire, a pochi anni l'una dall'altra, le due più belle chiese che ancora esistano in Ravenna : capolavori insuperati ambedue dell'arte della cristianità primitiva. L'una, è una basilica - una normale aedes sacra Christianorum destinata, senza il minimo accenno, nella sua forma e nella sua disposizione interna, ad un culto martyriale : la basilica di Classe. L'altra è un tipico martyrium - una chiesa che nella sua forma, derivante dall'antichissima tradizione dei mausolei, attesta con la più piena evidenza d'essere dedicata e prevalentemente destinata al culto di un martire. Ma codesto non è Apollinare, il martire ravennate per eccellenza; anzi, l'unico martyr vernaculus di qui: è un martire non ravennate ma bolognese : Vitale. Per ogni studioso di archeologia cristiana, riesce straordinariamente diffi

cile credere che coteste due chiese press'a poco contemporanee pur così diverse e così tipiche della propria destinazione, fossero ambedue martiriali; che lo fosse specialmente quella di Classe. A ciò si opporrebbe la forma architettonica stessa della chiesa, normale basilica, senza il minimo accenno ad una destinazione martiriale. E non dica taluno che il modulo del martyrium-mausoleo era eccezionale in occidente: proprio la costruzione del più mirabile di tutti i martyria paleocristiani, S. Vitale, ad opera dello stesso Giuliano, nella stessa Ravenna, negli stessi anni (fu iniziata nel 526 e consacrata nel 547, due anni prima della basilica di Classe) gli darebbe la più solenne delle smentite.

Non sarò io ad affermare che il tipo architettonico della basilica non potesse servire anche per il culto dei martiri. Anzi in occidente quest'uso divenne sempre più frequente. L'esempio era stato dato da Roma. Nella zona cimiteriale che formava una corona di gloria cristiana alla Urbs Sancta si videro innalzarsi nel corso del IV secolo, le prime basiliche riunite a tombe di martiri. Basti ricordare le quattro costantiniane: S. Pietro sulla via Cornelia, S. Paolo sulla via Ostiense, S. Lorenzo sulla via Tiburtina, S. Agnese sulla via Nomentana. Ma coteste basiliche cimiteriali, di Roma si elevavano al di sopra di tombe che si trovavano in ipogei sotterranei o più o meno profondamente scavate nel terreno. Una regola inderogabile voleva che esistesse un legame materiale tra la chiesa in superficie e i corpi santi che ne erano il fondamento mistico, e i procedimenti per ottenere questo contatto furono diversi, e determinarono differenti sistemazioni (S. Lorenzo e S. Agnese) e si sistemava in maniera di fissare immediatamente l'altare al di sopra del corpo santo (es. S. Alessandro sulla Nomentana), e viceversa, quando la tomba si trovava al livello del suolo, la parte absidale veniva sopraelevata. Sebbene dall'esterno coteste basiliche non accusassero nella loro forma architettonica la presenza del corpo santo che contenevano - si presentassero cioè come chiese normali, simili a quelle dedicate al comune culto eucaristico - all'interno la loro parte absidale era sistemata come un vero e proprio martyrium innestato nella chiesa.

Nulla invece di tutto questo v'era nella basilica di Classe nella sua prima forma. Questa chiesa non nacque, ma divenne una basilica martyriale. Cerchiamo ora di precisare quando ciò accadesse. In essa, è noto, si trova, sotto l'altare, la cripta che secondo Grabar sarebbe la più antica, tra quelle di cui possiamo fissare una data; ma questa cripta, è pure noto, fu praticata alquanto tempo dopo la consacrazione della chiesa. Quando? Documenti non ve ne sono; e le congetture discordano. Toesca non si pronuncia e trova soltanto che essa "è simile in tutto alle cripte romane delle chiese di S. Pancrazio, di S. Crisogono, dei SS. Quattro Coronati e di S. Marco, e del Duomo di Torcello, che appartengono ad uno degli stadi primitivi di tali costruzioni sotterranee." Sembra dunque ch'egli tenda a considerarla anteriore al Mille. Press'a poco della stessa idea pare il Vergone. Testi-Rasponi e

C. Ricci affermano che "la cripta risale al dodicesimo secolo, o sia al tempo in cui le ossa di S. Apollinare furono levate di sot to all'altare che sorge in mezzo alla chiesa. ". E' una congettu ra che si fonda sull'esito della nota contesa tra il clero di S. Apollinare Nuovo e i monaci Classensi per il possesso delle reli quie. Ciascuno dei due pretendeva di possedere il corpo santo. Nel 1173 fu eseguita una ricognizione nella cripta di Classe con l'intervento del legato Pontificio : si ritrovarono le ossa nel lo "scurolo", accompagnate da tre lamine d'argento che attestavano trattarsi proprio di S. Apollinare, del quale narravano la vita e il martirio. Le lamine rividero la luce nel 1924; furono studiate da Mons. Testi-Rasponi, e risultarono opera del XII secolo. Forse in quell'occasione, fu interpretato nel Liber Pontificalis di Agnòl lo, nella vita di Mauro, il passo che termina con le parole "et ipsius martyris historia laminis argenteis infixit.". Ma ciò non dice nulla riguardo alla data della costruzione della cripta : è possibile che i monaci Classensi abbiano introdotto nella tomba quelle lamine poco prima del 1173, in provisione della ricognizio ne di quell'anno, ma è improbabile che la cripta sia stata esegui ta allora; ciò tra l'altro avrebbe dato troppo nell'occhio; e in ogni caso non v'è rapporto necessario tra un fatto e l'altro. Recentemente A. Grabar ha ammesso un'opinione radicale : "c'est à Saint-Apollinaire in Classe de Ravenna qu'trouve la crypte la plus ancienne à laquelle on puisse fixer une date et qui consor ve son aménagement primitif.". Secondo Grabar, la cripta fu esegui ta sotto il pontificato di Mauro, tra il 648 e il 671, in occasio ne del trasporto delle ossa sotto l'altare davanti all'abside. Al lora di sarebbe costruito sotto il pavimento del coro un sotterra neo esiguo per raccogliere il corpo del santo, e allo stesso li vello, un corridoio stretto che seguiva il muro curvo dell'absi de e cominciava oltre l'imbuco di questo, dove due scale simme triche lo mettevano in comunicazione col livello delle navate. I fedeli scendevano per una di queste scale e risalivano per l'altra, dopo essere passati accanto alla tomba che essi non potevano tut tavia raggiungere che con lo sguardo, fermandosi davanti ad una fenestrella situata nell'asse della chiesa e della cripta, tra il corridoio e la cripta funeraria. L'apertura si trovava nella par te orientale : posizione che si ripeterà in numerose cripte arcai che che era stata preceduta da installazioni analoghe per es. nel la basilica di Stobi in Macedonia. E qui ancora va notato un par ticolare significativo : tutti gli esempi a noi noti di cripte ar caiche con corridoio semicircolare sono posteriori alla costruzio ne della basilica in cui si trovano, o avvennero in seguito ad una traslazione delle reliquie : quella di Stobi è una chiesa intra muros (quindi non martyriale all'origine) ; a S. Crisogono di Ro ma, la cripta si fece quando si portarono le reliquie dalle rive dell'Adriatico; a S. Prassede e in altre basiliche romane del IX secolo quando vennero le ossa dalle catacombe; a Solingstadt e a Saint-Philibert de Graulieu quando si portarono i corpi santi da Roma e da Noirmentier. La basilica di Classe non fa eccezione

e, quanto alla data della sua cripta, io mi associo all'opinione del Grabar. Posso anzi portare un elemento, finora trascurato, a suffragarla : lo stile della grata, che in origine chiudeva la confessio del martire, ed è ora conservata al museo di S. Vitale a Ravenna. Sul disegno tardoantico delle porte con croci inserite, s'innestano in questa grata chiari accenti d'un gusto "barbarico" (quello che si sul dire "longobardo", ravvisabile anche nella forma delle croci a bracci espansi), sicchè la datazione alla metà del sec. VII si presenta ovvia. Quanto possiamo sapere delle prime peregrinazioni delle ossa di Apollinare, vien pure in appoggio a quel che si sta dicendo. Al qual proposito, gioverà lasciar da parte certe asserzioni senza prova - specie a proposito del "cimitero di Classe", la cui esistenza, archeologicamente accertata, non basta evidentemente a concludere ch'esso comprendesse la tomba del Santo - per attenerci piuttosto al buon senso che dettò l'opinione di C. Ricci : la tomba di Apollinare, dovunque si trovasse, fu tolta dal suo deposito primitivo nel 549 da Massimiano, e da lui introdotta nell'insigne basilica; o, per ricordo in quel primo posto fu messa l'iscrizione : "in hoc loco stetit arca", quale si legge sulla lapide che, come giustamente osserva lo stesso Ricci, soltanto più tardi, fu messa entro la basilica di Classe : dove perciò non è affatto al suo posto nè può indicare il punto dove Massimiano una prima volta depose le ossa. Non v'è quindi necessità alcuna di ritenere, come fa Elisabetta Will, questa scritta apocrifa, per la ragione ch'essa discorda col passo del Liber Pontificalis di Agnello, che attribuisce la traslazione a Mauro dopo la metà del sec. VII. E' probabile che le traslazioni siano state due : la prima del 549, ad opera di Massimiano attestata dall'epigrafe - e in quell'occasione le ossa entrarono in chiesa per la prima volta - la seconda, ad opera di Mauro; ma soltanto della prima possiamo essere, ritengo, sicuri. Ed è il passo del Liber Pontificalis cui si riferisce la Will che è, come s'è visto apocrifo ; se non altro perchè riporta il testo di quelle lamine argentee che, essendo state eseguite nel sec. XII non potevano essere conosciute da Andrea Agnello, che morì probabilmente poco dopo l'846 e scrisse il suo Liber tra l'836 e l'841. In quel passo si trova anche la notizia che il corpo d'Apollinare era stato posto da Massimiano nell'ardica della basilica, dalla quale Mauro lo tolse "et in medio templi collocavit"; ma essendo il passo apocrifo, anche questa notizia va presa con le molle. In ogni caso non è lecito concludere senz'altro che si trattava, come scrive A. Grabar, d'una "disposition accidentelle sans doute, qui s'expliquerait par le principe de l'inamovibilité des tombeaux". Ciò si potrebbe supporre soltanto se fossimo sicuri che la tomba del santo era sempre stata in quel luogo (sebbene, anche in questo caso, rimarrebbe da spiegare perchè mai non si sia potuto costruire la chiesa più ad occidente, in modo da far cadere l'inamovibile tomba non già nell'ardica; ma nell'abside). Ma non ne siamo affatto sicuri.

E del resto, i termini del nostro problema non verrebbero

spostati anche se accogliessimo l'ipotesi che la tomba si trovava nell'ardica : il fatto ch'essa non fu posta nell'abside sarebbe sufficiente a convincerci che la basilica di Classe non era stata progettata, fondata ed eretta con destinazione di martyrio. Ed una possibile prima deposizione anteriore a Massimiano nell'ardica si potrebbe spiegare senza ricorrere alla supposizione d'una improbabile causa accidentale. Nelle basiliche primitive, tombe insigni potevano trovare posto non soltanto nell'abside, ma anche nel narteco. Esistette una tradizione nei primi tempi cristiani - protrattasi poi anche nel Medio Evo - che faceva del narteco il luogo preferito per la sepoltura di fedeli di riguardo e in special modo di vescovi : ne abbiamo un esempio particolarmente vistoso proprio in Ravenna, nel mausoleo di Galla Placidia : tomba regale innestata, appunto, nell'ardica di S. Croce. L'origine di questa tradizione non è stata ancora spiegata; io penso la si possa fare avendo l'occhio alla particolare destinazione che nei primi tempi cristiani ebbe il quadriportico nelle basiliche cimiteriali, spesso assimilato, come hanno posto i rilievi del Dýggve a Salona, ad una basilica scoperta, una basilica sine tecto sulla navata centrale, con funzioni non di semplice atrio, ma di basilica vera e propria. In coteste basiliche detectae, la parte absidale coincideva ovviamente con il narteco della basilica coperta. Che in questo tratto orientale del quadriportico (l'abside in certo modo, della basilica di scoperta) ponessero delle tombe, non ha quindi nulla di straordinario. Quando poi il quadriportico cadde e rimase soltanto il suo braccio adiacente alla basilica, in funzione di narteco, si continuò ad usare questa parte dell'edificio per le sepolture di speciale riguardo. Ma è sommamente improbabile che ciò avvenisse proprio per la tomba di un martire per il quale la chiesa fosse stata esplicitamente costruita. In questo caso si disponevano le cose in maniera, che la tomba venerata stesse anzitutto dentro la chiesa, e poi nell'abside, sotto l'altare. A questa "normalizzazione", per così dire, del rapporto tra edificio e corpo santo, nella basilica di Classe s'arrivò come sappiamo solo più tardi. Il che conferma che la chiesa fondata al tempo di Ursicino non era destinata a fungere da martyrium del santo.

Non soltanto fondata, ritengo ma portata tanto innanzi nella costruzione e nella decorazione, da doversi ritenere quasi del tutto terminata sotto questo vescovo. Agnello, a leggerlo attentamente è abbastanza esplicito. Poi Massimiano, circa una quindicina d'anni dopo, introdusse le reliquie nella chiesa e le depose - qui credo che il Testi-Rasponi abbia ragione - sotto l'altare : davanti all'abside, ma quasi al centro della navata; e consacrò la basilica, che fu dedicata ad Apollinare : per la ragione pratica che, s'è visto e che l'aveva indotto ad aggiungere il medaglione nella tribuna di S. Stefano, Massimiano, inoltre, fece completare la decorazione dell'abside, che al tempo di Ursicino non era andata oltre la grande epifania del catino a cui Vittoré forse aveva aggiunto le quattro figure di vescovi tra le finestre e due arcangeli ai lati. Lo stile delle effigi di Ecclesio, Severo,

Orso e Ursicino è infatti quello dell'arte musiva di Ravenna nel momento immediatamente anteriore alla conquista bizantina; quello dei mosaici di S. Vitale - fatta eccezione per i due pannelli con Giustiniano e Teodora -.

Ma non è probabile che i quattro ritratti siano opera di Ursicino stesso, che compare tra i vescovi effigiati, sebbene come hanno notato giustamente la Van Berckem e il Clouzot : " on peut selon probabilités considerer la tête d'Ursicinus, si différencié des trois autres comme un portrait authentique", il che farebbe supporre un'esecuzione del mosaico anteriore alla morte di quel vescovo. Il medesimo stile (che potremmo, per intenderci chiamare "stile del momento di Ecclesio") manifestano anche le figure dei due arcangeli Michele e Gabriele recanti le tabelle col trisaghion, verso la base dei piedritti dell'arco trionfale, sicchè anche questa parte del mosaico di Classe si potrebbe senza temerarietà supporre eseguito prima della conquista bizantina, prima che Massimiano consacrasse la chiesa, con maggiore probabilità per il tempo del vescovo Vittore. Ma non conviene, naturalmente, essere troppo rigidi e pretendere di precisare troppo la cronologia in materia siffatta. Quel che al Galassi appariva certo, e tale appare a chiunque sia sensibile alle differenze stilistiche, è che tutto questo gruppo di mosaici, a Classe, non è bizantino, ma ravennato. Sappiamo bene come mosaicavano i ravennati nel ventennio tra il 520 e il 540 (S. Vitale), e come mosaicavano i bizantini a Ravenna nel ventennio tra il 40 e 50 (pannelli imperiali a S. Vitale; teorio di beati e ritratto di Giustiniano a S. Apollinare Nuovo): possiamo quindi fare agevolmente il confronto tra una maniera e l'altra e da esso confronto dedurre, che catino dell'abside, figure dei vescovi ed arcangeli appartengono alla prima di coteste due maniere sebbene con qualche diversità fra la composizione del catino, nettamente più arcaica, e il resto. La sarebbe poco saggio fissare un limite cronologico petentorio. I mosaicisti ravennati, che avevano intensamente lavorato, alla loro maniera, fino al 540, quando Bolisario conquistò la città, non poterono da un giorno all'altro smettere ogni opera per lasciare il campo ai bizantini, o adottare immediatamente la maniera di questi. È logico pensare che lo stesso Massimiano si sia valso di quelle, del resto espertissime, corporazioni locali per le decorazioni ch'egli fece eseguire o completare nelle chiese di Ravenna, e che sia ricorso ai più difficili e costosi artisti costantinopolitani soltanto in casi eccezionali. Uno di cotesti casi potè essere, l'esecuzione dei pannelli imperiali a S. Vitale : in essi doveva comparire Giustiniano e Teodora con il loro seguito : una serie di ritratti, per mosaicare i quali è ovvio pensare che Giustiniano stesso, su richiesta dell'arcivescovo o di sua iniziativa, abbia inviato da Bisanzio qualche suo mosaicista di fiducia, che recasse con sé tavolette o schizzi coi ritratti dell'imperatore, dell'Imperatrice e di personaggi del suo seguito. Infatti non soltanto la fattura di cotesti pannelli è bizantina, ma anche il loro significato è d'una cavillosa precisione aulica, che non è proba

bile fosse così sottilmente avvertita a Ravenna; mentre deriva di retta dalla rigida liturgia della corte imperiale. L'iconografia di quei pannelli riproduce infatti la cerimonia dell'Offerta, dei basilei, che recano alla chiesa i loro doni liturgici. Erano i sovrani stessi che posavano il "discos" e il "paterion" sull'altare, ed è perciò che i pannelli musivi di San Vitale sono stati messi proprio in quella posizione, a destra e a sinistra dell'"aghia trapeza". Essi in qualche maniera sostituiscono la presenza reale degli imperatori e non è escluso intendano dare anche un carattere di ufficialità, un valore giuridico all'atto della consacrazione. Bisanzio infatti ereditò da Roma l'uso che attribuiva al ritratto ufficiale dell'imperatore una funzione giuridica. La "sacra laurata", il "sacer vultus", il "divinus vultus" rimpiazzavano l'imperatore in persona, venivano accolti con ossequio alle porte delle città soggette, per es. apparivano nelle sale dei tribunali, sul "labarum" e sui "vexillas", sulle monete ecc. e infine, dovunque l'imperatore "non essendo dotato di onnipresenza" come scriveva Severiano di Gabala, non poteva arrivare di persona a garantire con la suprema autorità della sua massima magistratura la consistenza giuridica di un atto pubblico. La presenza del ritratto dell'imperatore dava insomma ad un avvenimento lo stesso valore che avrebbe assicurato ad esso la presenza reale del sovrano; era paragonabile, agli effetti pubblici ad un documento della cancelleria imperiale redatto secondo gli usi della diplomazia, e fornito di firma e di bulla imperiali. Anche perciò è comprensibile che i due pannelli di S. Vitale siano stati eseguiti da artisti bizantini, inviati ad hoc dalla capitale. Un senso analogo è possibile si attribuisse alle "correzioni" apportate dall'arcivescovo Agnello alla decorazione di S. Apollinare Nuovo, con l'introduzione delle due schiere delle Vergini e dei Martiri. Anche qui si trattava di una riconsacrazione ufficiale della chiesa, già ariana, al culto cattolico.

Una chiesa inoltre che era stata la chiesa di corte durante il regno degli Ostrogoti, e che aveva contenuto, tra i suoi mosaici, le raffigurazioni oltre che del palazzo di Teodorico (rispettato dal nuovo sovrano perchè divenuto il suo Palazzo); anche delle persone del re gotico, della sua famiglia e della sua corte, fatto in vece cancellare e sostituire appunto con quei martiri e quelle vergini. Si capisce che Giustiniano potesse avere delle ragioni di peso tutto particolare, religiose quanto politiche, per essere "presente al rinnovamento ed alla riconsacrazione di una basilica tanto legata al dominio del nemico vinto ed all'eresia professata dalla sua corte. E infatti anche a S. Martino in Ciel d'Oro, come a S. Vitale una quindicina d'anni innanzi egli fece in serire tra i mosaici la sua effigie insieme con quella dell'arcivescovo Agnello. Che si trattasse, anche in questo caso non di una immagine generica e memorativa, ma d'un vero e proprio ritratto "attuale" del sovrano, fornito quindi dell'autorità di dare con la sua presenza un valore giuridico alla riconsacrazione della chiesa, è attestato dal fatto che in esso Giustiniano appare visibilmente più vecchio che a S. Vitale, quale cioè possiamo credere

apparisse intorno al 560, circa un lustro prima della morte avvenuta nel 565 (l'arcivescovo Agnello regnò dal 23 giugno 556 al 1 agosto 569). E per cause analoghe a quelle ch'erano state valide a S. Vitale, non è improbabile che in questa occasione l'imperatore abbia inviato da Bisanzio mosaicisti di sua fiducia recanti seco il suo ritratto.

E per la stessa ragione che s'è chiarito a S. Vitale (e che del resto aveva già determinato la posizione nell'abside accanto all'altare anche dei ritratti imperiali tra i mosaici di S. Giovanni evangelista, fatti eseguire da Galla Placidia) io credo che anche in S. Apollinare Nuovo la scena della consacrazione, di cui rimane oggi soltanto il frammento con la testa di Giustiniano, non si trovasse in origine sulla parete d'entrata della basilica, ma nell'abside accanto all'altare.

Da questa posizione poi, il mosaico fu tolto abbastanza presto (prima dell'epoca di Andrea Agnello) per un intervenuto danneggiamento dell'abside.

E sempre per la medesima ragione (che consigliava di porre l'immagine imperiale il più possibile accanto all'"aghiatrapeza", perchè la rappresentazione s'avvicinasse il più possibile all'atto reale della consacrazione) io credo che nel "quadro storico" di Classe, nell'abside, a fianco dell'altare - vi fosse in origine una consacrazione, con Giustiniano e Massimiano, del tutto simile a quella conservata in S. Vitale. Ragioni storiche oltre che stilistiche, comunque, confortano a credere che cotesti due gruppi di mosaici a S. Vitale e S. Apollinare Nuovo, siano di diretta esecuzione costantinopolitana. Ma non vi sono le medesime ragioni per quanto riguarda gli altri mosaici eseguiti in Ravenna, anche dopo la conquista bizantina; sarebbe anzi poco saggio supporre che per essi gli arcivescovi non abbiano continuato a servirsi delle vecchie ed esperte corporazioni locali. Sicchè, tornando alla basilica di Classe ed ai suoi mosaici, il fatto che le effigi dei quattro vescovi e le figure dei suoi arcangeli attestino un carattere stilistico non bizantino ma ravennate, non è sufficiente a fissare con rigidezza la data della loro esecuzione ad un momento anteriore alla conquista bizantina, cioè all'epoca del vescovo Ursicino; poterono anche esser stati eseguiti per incarico di Massimiano intorno al 549. Quello che è secondo me certo, è che in questo caso Massimiano non si valse di artisti costantinopolitani, ma di ravennati, il che, in fondo, viene a dire la stessa cosa.

Gli altri mosaici, come è noto, furono composti, rimaneggiati o sostituiti più tardi, a varie riprese. E qui le precisazioni del Galassi, raggiunte con un sottile esame stilistico, mi sembrano tuttora valide.

Non sappiamo che cosa vi fosse in origine nei due riquadri laterali, dei quali rimangono ora soltanto le incorniciature primitive, del tutto simili a quelle che inquadrano le figure dei

quattro vescovi. Io ritengo probabile che in quelle cornici - quella^c sinistra - al tempo di Massimiano si vedesse una scena di consacrazione o di offerta analoga a quelle di S. Vitale. Ma essa fu sostituita dall'arcivescovo Reparato, poco dopo il 671 con una composizione raffigurante la consegna dei privilegi della chiesa ravennate fatta da Costantino Pogonato e dai figli Eraclio e Tiberio, imperatori d'Oriente. Questo "quadro storico" naturalmente non si comprende, senza richiamare alla memoria la vicenda della costruzione della Passio di S. Apollinare e dello pseudo diploma di Valentiniano III ad opera dell'arcivescovo Mauro, che procurarono alla chiesa ravennate il *typus* dell'autocefalia, rimosso dall'imperatore nel 666 nelle mani di Reparato che succedette sulla cattedra a Mauro nel 671. Nel "quadro storico" eran dunque questi vescovi, Mauro e Reparato, ad essere rappresentati in atto di ricevere i privilegi dall'imperatore. Ma le teste oggi, in questo mosaico rovinatissimo, appaiono evidentemente rifatte. Ciò avvenne dopo il tempo della stesura del "Liber Pontificalis" di Agnello - che lo descrive con le sue figure e le sue iscrizioni originarie ed anche, come possiamo rilevare su dati tecnici, dopo un vasto restauro eseguito nel secolo XI. Il Galassi, paragonando le teste poste a sostituire le precedenti con i frammenti della decorazione, del 1112, della basilica Ursiana, vi ha notato molta affinità di maniera e di esecuzione; possiamo quindi ritenere che la sostituzione sia avvenuta alla fine del secolo XI o agli inizi del XII. Essa fu, presumibilmente, provocata dal desiderio di cancellare l'immagine e il ricordo dei due personaggi responsabili dell'autocefalia e della ribellione a Roma, dopo che la chiesa ravennate, fu ritornata ad essere fedele soggetta al pontefice.

Inoltre, in tutta la parte inferiore di questo "quadro storico" (circa due terzi dell'intero) il mosaico è irrimediabilmente caduto ed è stato rifatto più volte in pittura. Indizi maggiori del carattere dell'arte del mosaico a Ravenna nella II metà del secolo VII, si possono trarre dal cosiddetto "quadro mistico" che sta di faccia a questo. Esso mostra i sacrifici di Abele, di Abramo e di Melchisedech; e per far ciò unisce in un solo quadro le tre distinte rappresentazioni del presbiterio di S. Vitale. L'imitazione è approssimativa, l'esecuzione straordinariamente piatta, tuttavia di un accentuatissimo linearismo, che attesta l'atteggiamento non bizantineggiante, ma per così dire "parabarbarico" dei mosaicisti ravennati di quel tempo; è probabile che il disegno originale di questo pannello risalga alla prima fase di decorazione della basilica di Classe. E non soltanto infatti rimangono ancora delle parti di stile o di fattura identici a quelli dei ritratti dei vescovi tra le finestre, ma il significato stesso dell'opera di lega con quello della composizione del catino e degli arcangeli col trisagion. È un significato che si comprende solo nell'ambito delle teofanie apocalittiche e in particolare in relazione al tema dell'agnello mistico (Cristo-vittima) del suo sacrificio e del suo trionfo. I tre sacrifici dell'Antico Testamento sono qui

rappresentati insieme, ovviamente, perchè prefigurano il sacrificio di Cristo. La figura di Melchisedec è al centro della composizione, davanti ad un altare in atto di compiere il sacrificio della messa: su quell'altare sono offerte anche le altre due vittime dell'antico Patto. Ma campeggia Melchisedec, in vesti sacerdotali, contraddistinto dalla scritta che gli corre sul capo, ispirato dal cenno della mano di Dio: perchè nel fatto Melchisedec è il personaggio biblico il cui significato di prefigurazione cristiana è più complesso e più pregnante. Egli è insieme re e pontefice e se Cristo, come spiegava già S. Paolo fu un pontefice misericordioso, lo fu perchè si fece simile agli uomini e si immolò per essi allo scopo di vincere con la sua morte la potenza di colui che ha impero sulla morte. Il Supremo sacerdozio di Cristo, affidatogli da Dio, consistette nell'offrire se stesso in sacrificio per liberare dalla morte tutti coloro che credono in lui; con ciò Egli riassunse tutte le immolazioni antecedenti: Cristo, dice ancora S. Paolo, sacerdote eterno, con l'unica oblazione di se stesso ha liberato per sempre i fedeli dalla morte, è divenuto l'autore del nuovo Patto di Dio con gli uomini. Perciò appunto nel quadro "mistico" di Classe è rappresentato al centro della composizione, Melchisedec, l'antetipo del sacerdote dei tempi dell'antico Patto, con tutti gli attributi del sacerdote sacrificante, e in atto di celebrare la messa davanti all'altare. Ma questa composizione è strettamente legata alla grande teofania del catino dell'abside dove appare, alta tra le nuvole apocalittiche la grande croce niketerion nimbata dal clipeo di Cristo in mezzo a novantanove stesse entro un cerchio di fuoco. Qui Cristo non è più vittima (come tale sarà raffigurato alla base del catino, non in cielo ma sulla terra fiorita, sul monte dei quattro fiumi, Agnello tra agnelli); questa croce è il suo trionfo e la sua gloria celeste. Lo stretto rapporto tra questa grande raffigurazione simbolica della resurrezione e della gloria di Cristo con il "quadro mistico" è in particolare con Melchisedech, ed è chiarito da un altro richiamo biblico - il salmo 109, uno dei più celebri salmi messianici, nel quale il Nuovo Testamento ha più decisamente riconosciuto la profezia del trionfo celeste di Cristo - "Dio disse al mio Signore: siediti alla mia destra..... regna da padrone in mezzo ai tuoi nemici A te è la potenza sovrana, alla luce della tua forza nello splendore dei santi Il Signore l'ha giurato, non se ne pentirà: tu sei prete per sempre alla maniera di Melchisedec" -.

I mosaici delle due fascie superiori dell'arco di trionfo sono evidentemente di esecuzione alquanto più tarda (prob. sec. IX), i due evangelisti Matteo e Luca in basso, non più di carattere paleocristiano nè bizantineggiante, ma, per il loro accentuatissimo linearismo, romanico, furono aggiunti nel sec. XI o nel XII.

Più che su questi completamenti o rifacimenti tardivi, e in qualche misura incongrui con il concetto della decorazione originale - probabilmente, al tempo in cui essi vennero eseguiti, non s'intendeva più, in tutta la sua sottigliezza, e in tutto il suo rigore, il valore simbolico, - gioverà soffermarci sulla grande composizione del catino; la quale veramente accentra in sé e risol

ve il significato profondo dell'intera decorazione.

Ma per giungere ad interpretarlo rettamente bisogna anzitutto compiere l'operazione filologica, che sempre in questi casi è necessaria: la ricostruzione critica del testo originale. E' infatti assai probabile che questo abbia seguito almeno una interpolazione, spiegabile alla luce di quanto dianzi si è richiamato alla memoria. Essa del resto era già stata variamente supposta da più di uno studioso. Io penso che sia stato Massimiano, in occasione dell'introduzione dei resti di S. Apollinare e della consacrazione della Basilica, a far correggere - come a S. Vitale - quella decorazione già esistente; e precisamente abbia fatto inserire nel mosaico del catino la figura di S. Apollinare orante

Quest'inserzione, che è tradita anche da qualche indizio tecnico rispondeva evidentemente alla campagna di esaltazione del fondatore della chiesa ravennate, che, come s'è visto, era stato ripreso energicamente dal grande presule che per primo si diede il titolo di arcivescovo. Di quell'inserito non si perdetto del tutto la memoria; essa rimase consegnata nella tradizione, poi trasformata in leggenda, che fu accolta verso il 1173 dal Priore dei Camaldolesi Rolfo: secondo la quale l'immagine di S. Apollinare avrebbe occupato un posto riservato dapprima al Salvatore. Solo a questa maniera del resto, anche noi oggi possiamo spiegarci una composizione così enigmatica - un vero apaxlegomenon in tutta l'arte cristiana -. Non v'è bisogno credo, ch'io la richiami alla memoria. In una prateria piena di strani fiori, di arbusti, di uccelli - la terra, la bella aiuola con tutto ciò che essa produce - in mezzo a due schiere di pecorelle che, sei per parte, vanno verso di lui, sta un vecchio in piedi con le braccia alzate nel gesto nell'orante: porta una tunica bianca ornata di clavi, ed una pianeta bruna a fiori d'oro; intorno al collo gli si avvolge, e ponde sul petto, il pallium, insegna arcivescovile. Questa figura ha il tipo di S. Apollinare, quale ricomparirà fra i mosaici dei martiri in S. Apollinare Nuovo: lunga figura magra, con barba e capelli bianchi: il suo nome è scritto a grandi lettere ai due lati del capo: Sanctus Apolenaris. Sopra la terra è il cielo; e nel cielo venato di nubi, una grande croce di gemme iscritta in un campo di stelle orlato da un cerchio purpureo; sopra la croce la mano di Dio; sotto, i tre agnelli che simboleggiano i tre Apostoli che assistettero alla trasfigurazione (è questa infatti la più antica rappresentazione monumentale della trasfigurazione, espressa in forma del tutto simbolica). L'insieme terra-cielo compone una grande teofania velata. Nella zona terrestre è simboleggiato il sacrificio di Gesù, nel mistico Agnello: tema insieme idillico-georgico e apocalittico, che si elabora a Roma e in Occidente durante il corso del V secolo. L'Oriente, Bisanzio, non lo conoscono: non conoscono soprattutto la dolce allegoria dell'agnello sulla montagna dei quattro fiumi. Ma possiamo agevolmente seguire il suo chiarirsi ed affermarsi nella cristianità occidentale dei primi secoli: la vediamo introdursi nell'antico paradiso nei tranquilli e limpidi olivi

della morante antichità, e sventare l'idillio con l'esplosione visionaria dell'Apocalisse. Il motivo dei tredici Agnelli - Cristo e gli Apostoli - si matura nel pensiero di Damaso, di Ambrogio, di Paolino da Nola, di S. Pier Crisologo, e si riflette puntualmente nell'iconografia che essi ispirano all'arte. Appare nel grande sarcofago di S. Ambrogio a Milano. A Ravenna, fa parte indubbiamente del concetto informatore (d'origine apocalittica appunto) della decorazione del Mausoleo di Galla Placidia. Era apparso a Gimitile, a Fondi, nei mosaici delle absidi delle basiliche erette da S. Paolino. E salendo dalla terra al cielo, nelle absidi delle basiliche la figura dell'agnello che si unisce a quella dell'istrumento della sua immolazione, la Croce. Ma la croce è anche il suo trionfo: ed è, s'è visto una croce-niketerion, una croce trionfale quella che campeggia nell'abside di Classe. Vi è tutto lo spirito del cristianesimo primitivo, in questo pungente avvicinamento dell'innocenza e della crudeltà, del candore al sangue, del sacrificio abbiotto al raggiante trionfo. San Paolino descrive la sua raffigurazione nella basilica di Fondi:

sub croce sanguinea niveo stat Christus in agno
agno ut innoqua iniusto datus hostia lacto.....

e a proposito di quella di Gimitile ne riassumo il simbolismo in un verso:

Santum fatentur crux et agnus vittiman

La descrizione di Paolino del mosaico di Nola, è completa e precisa in ogni suo punto. In basso era il monticcolo roccioso, da cui sgorgavano le quattro fonti (ovangelistae viva Christi flumina); sulla roccia era l'Agnello (stat Christus agno); sopra era la gran Croce entro il cerchio (eruesm corona lucide cingit globo); al sommo appariva la mano divina (Deum revelat vox peterna et spiritus); ai lati la porpora e le palme (regnum et triumphum purpura et palma indicant). In base a questa descrizione Franz Wickhoff ha delineato lo schema di quel mosaico, in maniera oggi ancora attendibile. Ne è uscita una composizione straordinariamente vicina a quella dell'abside di Classe; pressochè identica, anzi a questa, solo che noi vi togliamo la figura di Apollinare e la sostituiamo con quella dell'Agnello sul monte dei quattro fiumi. E così penso dovesse essere la prima forma del mosaico di Classe - al tempo di Ursicino. La figura di Apollinare, allora, non c'era. E' improbabile vi fosse anche perchè la sua presenza nell'abside, prima che la sua tomba fosse trasportata costì accanto, sarebbe andata contro tutto il nome. Già una posizione siffatta rimane sempre eccezionale. Si possono citare soltanto altri due esempi - simili, non uguali - : quello della cappella sotterranea di S. Felicità nella catacomba Massimo, e quella d'un martyrion, forse del VI secolo, presso Alessandria, ad Abu-Girgeh. A Grabar pensa, credo a ragione, che in questi casi, estremamente rari, in cui l'effigie d'un santo occupa il fondo della conca absidale, si seguisse un'usanza che si dovette stabilire quando i mausolei potevano consistere in un'abside isolata - una semplice memoria. Ma in ogni caso si ha la certezza, che la tomba

del santo così ritratto si trovasse al di sotto dell'immagine - la quale anche col suo aspetto di orante attestava carattere sepolcrale.

A Classe non si trattava di una cripta di catacomba come S. Felicità, nè di un piccolo mausoleo particolare come ad Abu-Girgoh; si trattava di una grande basilica, già terminata quando Massimiano vi introdusse le ossa del martire. Soltanto allora essa poté assumere il significato di martyrium e giustificare in qualche maniera l'inserzione della figura di Apollinare tra i mosaici dell'abside. Che tuttavia rimase parecchio incongrua; senza legami con la preesistente rappresentazione così cavillosamente, così rigidamente simbolica in ogni sua parte: o con il significato del "quadro mistico" di così schietta tradizione ravennate e occidentale; la cui iconografia era venuta elaborandosi con tanta sottigliezza e tanta coerenza di significato, nel corso del V secolo, in Occidente e particolarmente a Ravenna (Galla Placidia); mentre era rimasta estranea a Bisanzio. Se infatti vogliamo trovare qualche "precedente" dobbiamo cercare a Roma, o a Milano, o a Nola o a Ravenna in opere della fine del IV e degli inizi del V secolo. In Oriente le trasfigurazioni, per venire al "soggetto specifico", al tempo di Giustiniano, avevano preso tutt'altra forma: ai SS. Apostoli di Costantinopoli, o a S. Caterina del Sinai, Gesù e gli Apostoli erano rappresentati con le loro persone fisiche. Ciò può spiegare come un artista bizantino abbia potuto, per ordine di Massimiano, introdurre a Classe la figura fisica di Apollinare, senza sentirne l'incongruenza. Questa figura infatti non ha per nulla il carattere simbolico ed arcaizzante di tutta la rimanente decorazione; e il suo relativo verismo, il suo aspetto ritrattistico, lo stile stesso della sua pittura sono bizantineggianti, ricordano da vicino i martiri di S. Apollinare Nuovo. E infine s'ha anche da dire che quella figura costì, è piuttosto fuori regola: un semplice martire, un confessore, non ancora proclamato "vir apostolicus" messo, con la sua veste umana, al centro dell'abside, sotto la croce trionfale; mentre gli apostoli, in figura di pecorelle mansuete e devote, gli vanno incontro come al loro Pastore! È assurdo: quello non è il suo posto; in una posizione così prominente non troviamo mai in tutta l'arte paleocristiana nemmeno San Pietro, che pure è il principe degli apostoli. Quello è il posto di Cristo; Cristo immolato sulla terra e trionfante in cielo.

Ci si potrà chiedere che valore può avere questa filologia per la basilica come opera d'arte, per i suoi mosaici come opera d'arte. Ha il valore di ogni emendamento, di ogni ricostruzione del testo; che sono preistoria della poesia, se si vuole ma senza i quali la poesia stessa non dico non si possa intendere: addirittura non è. E a Classe non è indifferente che l'abside mostrasse, campeggiante al centro del catino, il mistico Agnello. Esso era il centro risolutivo del significato di tutta la teofania dell'abside e infine di tutta la chiesa: con la sua scomparsa

lo spettacolo visionario, il punto d'attrazione che salda o risolve il senso profondo di questa basilica paleocristiana, s'è intorbidato. S. Apollinare in Classe, malgrado l'abbandono, le devastazioni, i rapimenti e i disastri subiti di secolo in secolo - dall'ultimo dei quali va risorgendo in questi giorni - rimane una delle più belle, forse la più bella basilica della cristianità primitiva. Non per nulla essa fu costruita sotto gli auspici di quel Giuliano Argentario, che fece erigere anche S. Vitale; presiedette cioè all'attuazione dei due massimi templi paleocristiani dell'Occidente. E la chiesa di Classe raggiungeva nell'ambito della forma basilicale, quel vertice altissimo che S. Vitale raggiunge nell'ambito dei martyria. Raggiungeva un'espressione cioè, ormai priva di ogni sostanzialità, ormai divenuta del tutto immateriale - cui doveva accordarsi il significato simbolico, astratto, fuori dallo spazio e dal tempo concreti, sottratto alle contaminazioni del divenire, della teofania dell'abside. Non più forma chiusa, equilibri di masse spaziali e di masse costruttive, solida base corporea. Non esistono volte; attraverso le arcate e per l'assorbimento in profondità dello spazio, ogni punto di osservazione fisso è abolito; invece di un'immagine chiusa e definita si ha concentrazione su qualcosa di inafferrabile razionalmente che si compie sotto la conca dell'abside e sull'altare, dove tutto il senso dell'architettura - dell'esperienza di quell'immagine di spazio in cui il fedele è immerso - voglio dire è diretto; tanto per il parallelismo delle navate quanto anche per il ritmico movimento avviato verso la profondità, che le arcate suggeriscono. Si lascia trascinare da codesto movimento verso il mistero dell'abside e dell'altare, appartiene all'ecclesia o sente e comprende questa forma artistica apparentemente incongrua, che è la basilica. La quale è un edificio le cui parti architettoniche pare non possano stare insieme, siano così sciolte da minacciare di scomporsi. Ma il segreto della loro unità risiede, non nella loro saldatura per mezzo di una obiettiva, consistente forma architettonica che definisca uno spazio schiuso; ma in una dimensione soggettiva spirituale: giacché la forma di quello spazio è pienamente intuibile soltanto da coloro, che intimamente partecipino di quella spirituale esperienza. Così quella teofania dell'abside è un messaggio ermetico, che può intendere solo chi ne trovi la chiave in se stesso. Per la prima volta nella storia dell'arte sono messe in ^{forma} opera determinate dall'intromissione di una precedente e intima condizione spirituale degli uomini. Forme dunque librate in un equilibrio difficile; pronte a disciogliersi, se la bilancia trabocchi per pesi impreveduti. Ma immaginate la basilica di Classe, con le pareti ancora coperte dai marmi candidissimi - che lucevan di notte quasi come di giorno - scriveva Agnello - passati poi a Rimini nel tempio della diva Isotta; con il suo pavimento a mosaico, con la sua decorazione dell'abside intatta. E non com'è ora, sperduta nella piana immensa, in quella sua così accorata solitudine; ma presso il mare il mare immenso, ricco e luminoso; il mare che è come a Venezia, come in Grecia, come a Costantinopoli la cornice naturale più adatta, più coerente a

queste immagini estreme di un'arte del tutto mediterranea; qualcosa di eguereo infatti è nella liquidità e nella limpidezza di colore delle chiese paleocristiane, soprattutto ravennati. I mosaici delle pareti, l'opus tessellatum dei pavimenti hanno davvero un carattere marino, nella loro chiarezza traslucida e come lavata; quasi che da queste basiliche, costruite sull'orlo del litorale, la marea si fosse appena ritirata, lasciando in secco ghiaia e pietruzze colorate e frammenti di conchiglie iridate, serbanti ancora nel disegno l'impronta curva delle onde. Non per nulla i nipoti dei costruttori e dei decoratori di S. Apollinare elevarono un secolo dopo la basilica di Torcello. E da quelle forme tutte colore poteva nascere poi sul mare, come un miraggio, la grande figlia di Ravenna, Venezia.



M O S A I C I

Del Giudizio Universale di Torcello

o

dell'Atrio di S. Marco

Malgrado gli sforzi replicati di parecchi studiosi - sopra tutti del Demus, e in qualche misura anche miei - la storia della pittura a mosaico veneziana presenta ancora ampie lacune, e zone d'oscurità non diradata : a cominciare dalla stessa impalcatura cronologica delle fasi dell'opera fondamentale, che è naturalmente la decorazione di San Marco. E' probabile - e non sono il solo ad essermene accorto : lo stesso Demus mi diceva poco fa d'essere venuto in questa idea - che tutto il grande lavoro debba essere, globalmente, spostato innanzi nel tempo, direi all'incirca di mezzo secolo, rispetto alla datazione finora accreditata. Inoltre, anche i terni cronologici "interni" appaiono piuttosto traballanti : difettando gli appigli a date esteriori : voglio dire non dedotte da un percorso stilistico tracciato in base all'idea complessiva del senso e del grado dell'"evoluzione" del linguaggio figurativo, criterio che, per colui che v'è dentro, appare assai più valido di quello che s'appoggia su "documenti"; ma non altrettanto, temo, per i molti che han bisogno di argomenti considerati più "positivi".

Qualche argomento di cotesto genere, tuttavia, si potrà forse trovare, allargando l'indagine della pittura veneziana oltre i confini della basilica di San Marco. In primo luogo a Torcello, dove, in Santa Maria Assunta, vi è il grande quadro musivo, la cui esecuzione si ritiene correntemente abbia occupato buona parte della seconda metà del secolo XII : il Giudizio Universale, sul rovescio della facciata. Esso tuttavia, così come si trova oggi, rifatto per tre quarti con incredibile faciloneria nel secolo scorso dalla compagnia Venezia-Murano, non può dar adito che ad esercitazioni di ricerca iconografica - cui mi sono già dedicato.

Ma rimangono per avventura alquanti preziosi frammenti originali, sui quali soltanto si potrà giudicare, propriamente, della pittura. Alcuni sono già stati pubblicati o segnalati dal Demus.

Ne restano altri, nella sagrestia, numerosi : è bene siano conosciuti, perchè in base ad essi, è possibile che le nostre idee sulla pittura a mosaico veneziana risultino precisate. Li

onumero dunque cercando di indicarne, per quanto possibile, la "posizione" entro il grande riquadro del Giudizio.

Fascia superiore, dell'Anastasis o Discesa al Limbo, completamente rifatta :

- 1 - Testa di Cristo (Sagrestia)
- 2 - Testa di Costantino (Sagrestia)
- 3 - Testa di Elena (Sagrestia)
- 4 - Testa di Adamo (Sagrestia)
- 5 - Testa di Eva (Sagrestia)
- 6 - Testa del Battista (Sagrestia)
- 7 - Gruppo di teste dei Patriarchi, destra del Battista (Museo)
- 8, 9, 10, - Teste di Defunti, durante l'Anastasis (Sagrestia)

Fascia sottostante, con la Deisis e gli Apostoli :

- 11 - Testa di Apostolo, probabilmente il primo a cominciare dall'estremità sinistra (Sagrestia)
- 12 - Altra testa di Apostolo, probabilmente il secondo da sinistra (Sagrestia)
- 13 - 14 - Due teste simmetriche di Angeli, probabilmente quelle dei due che compaiono ai lati della Deisis, una a sinistra della Vergine, l'altra a destra del Battista (Museo e Sagrestia)
- 15 - Testa della Vergine della Deisis (Sagrestia)
- 16 - Testa di uno degli Angeli che appaiono dietro gli Apostoli seduti, probabilmente tra il IV e il V da sinistra (Museo)
- 17 - Testa di altro Angelo della stessa serie, forse già tra il II e il III Apostolo da sinistra, o tra il IV e il V da destra (Parigi, Museo del Louvre).

Rimangono ancora, per quel ch'io so, altri tre frammenti; una testa rovinatissima, quasi illeggibile, che non giova considerare, nel Museo; e pure nel Museo : una testa giovanile di faccia (18), difficile da situare nel quadro del Giudizio, dal quale il Demus la esclude (ma forse d'uno dei cherubini tetramorfi alla base della mandorla del Cristo della Deisis ?) ; e, (19) una Testa di Giovane di tre quarti, rovinata evidentemente nello stacco e malamente ricomposta (uno dei risorti della fascia inferiore ?).

Di questi frammenti, il Demus ha pubblicato quelli che corrispondono ai nostri numeri 13, 15, 16, 17, 18, 7. Egli non ritiene che tutti facessero parte del Giudizio : particolarmente della testa di angelo del Museo (13), pensa addirittura che "sicuramente non faccia parte dei mosaici esistenti nella cattedrale di Torcello" e invece si debba connettere con mosaici del naos di San Marco, ed ascrivere al mosaicista che disegnò e probabilmente eseguì le 16 figure di Virtù e Beatitudini della parte inferiore della cupola centrale. Si tratta di un maestro veneziano : "sebbene gli elementi dello stile siano derivati dall'arte bizantina, essi sono applicati in un modo, che è quello dell'arte vo-

neziana della sua prima maturità". Su di che non si può che consentire: non già, penso, sull'esclusione del frammento dal Giudizio di Torcello. Considerando altri frammenti conservati nella Sagrestia della cattedrale: le due teste di apostoli (11 e 12), e specialmente l'altra testa di angelo (14), che è quasi un riflesso speculare di quella di cui si parla, si nota in tutti un'evidente identità di maniera pittorica. Tutti questi frammenti appartengono al medesimo artista, veneziano, prossimo (forse di qualche poco anteriore) al "Maestro delle Virtù" in San Marco: un maestro che dovette avere parte preponderante nell'esecuzione della seconda fascia del Giudizio.

La presenza di questo Maestro è secondo me riconoscibile anche nella prima fascia, quella dell'Anastasis: e precisamente nella testa del Battista, e nelle teste dei tre Defunti nella grotta a destra (8, 9, 10), mentre gli altri frammenti rimastici di questa fascia sono, evidentemente, di altra mano. Se noi pensiamo, com'è ragionevole pensare, che il lavoro dei mosaicisti sia proceduto, grosso modo, dall'alto al basso e da sinistra a destra (il che non esclude anche una certa contemporaneità di esecuzione), vien fatto di supporre che il lavoro sia stato iniziato da un artista, che eseguì tutta la parte sinistra dell'Anastasis, fino al Cristo incluso (1, 2, 3, 4, 5), mentre un altro artista, quello affine al "Maestro delle Virtù", terminò la parte destra della zona dell'Anastasis e continuò poi nella fascia sottostante almeno fino alla Deisis inclusa.

A questo maestro infatti - o almeno ai suoi cartoni - credo si debbano assegnare tutti i frammenti riferibili alla seconda fascia, quella della Deisis e degli Apostoli, inclusa la testa della Madonna, nella Sagrestia (15), e la testa di angelo del Museo (16). Il Demus ha creduto che la prima testa appartenesse alla Vergine ma mi sembra evidente ch'essa non può essere situata - se non altro per la posizione - che sul corpo della Madonna che sta accanto alla mandorla di Cristo. E mi sembra anche, che non vi siano ragioni per attribuirle ad artista diverso dall'autore degli altri frammenti della seconda zona del Giudizio. Così per quanto riguarda la testa d'angelo di seconda schiera (16), che il Demus stacca decisamente dalle opere del "Maestro delle Virtù", e considera di mano non veneziana, ma greca. Io non riesco a indovinare a quale mai opera in terra di Grecia si possa avvicinare utilmente questa immagine, che, se togliamo la sgranatura del disegno dovuta ad una affrettosa ricomposizione delle tessere, aderisce esattamente, per stile, all'altra testa di angelo di seconda schiera, affacciatesi di tra le due aureole contigue degli Apostoli seduti al di sotto: quella conservata al Louvre (17). E tutte appartengono allo stesso artista, o almeno alla stessa bottega: la maggiore tenuità del disegno che si ritrova in alcune figure (Defunti dell'Anastasis; Angeli dietro gli Apostoli), è dovuta, secondo me, non alla presenza di una mano diversa, ma alla necessità che queste figure minori o di secondo piano siano delineate più leggermente rispetto alle figure di primo piano: il Battista

dell'Anastasis, gli apostoli, la Vergine.

Questo artista è, come giustamente nota il Demus, un veneziano, vicino al "Maestro delle Virtù", cioè al decoratore della parte inferiore della cupola centrale di San Marco: ma non è il medesimo, se non altro perchè rivela un grado minore di quella certa intensità plastica - a suo modo - che al maestro marciano è probabile derivi dalla visione della scultura contemporanea. Il "grado stilistico" del maestro torcellano è di qualcosa "anteriore": ed è anteriore anche, mi sembra, a quello dei mosaicisti che furono chiamati a Roma, con la nota lettera di Onorio III al Doge Pietro Ziani del 1218, per le decorazioni di San Paolo fuori le mura. I frammenti rimastici attestano di discendere dall'esperienza di ambedue i maestri di Torcello; ma di immottervi anche un deciso, quasi esasperato linearismo, "espressionistico" e insieme manieristico, che giunge a curiose sigle di senso occidentalmente decorativo, e di evidente ascendenza nordica. Piuttosto io avvicinerei, o parecchio, ambedue i maestri del Giudizio di Torcello all'autore di altri mosaici romani, quelli del catino dell'abside della basilica Vaticana: opera ordinata da papa Innocenzo III (1198-1216). I due frammenti salvatisi furono riconosciuti e pubblicati da W. Arslan, il quale precisò, con acutezza per quei tempi inconsueta trattarsi di opera di mosaicisti veneziani, vicini a quelli dell'atrio di San Marco e del Giudizio di Torcello. E la presente pubblicazione di frammenti originali del Giudizio mi sembra porti, all'intuizione di quello studioso, una chiara conferma; mentre toglie valore alle successive attribuzioni dei frammenti romani ad "artisti greci". Ancora una volta: nulla esiste in Grecia che si possa avvicinare ai mosaici di Innocenzo III, quanto quelli del Giudizio di Torcello.

Il che non vuol dire ben inteso che la cultura artistica bizantina (non direi provinciale, nemmeno della provincia greca, se non altro per mancanza di dati storicizzabili) non sia al fondo del linguaggio pittorico veneziano del Duecento. Se per qualche nostro studioso tutto il Duecento italiano, globalmente inteso, può essere considerato "provincia" - per il valore che può avere questo termine - bizantina, ciò è vero, ovviamente, soprattutto per Venezia (i mosaici siciliani non essendo, agli inizi almeno, riflesso provinciale, ma diretta manifestazione dell'arte di Costantinopoli). E, a Torcello, cotesto bizantinismo s'avverte, ancora fortissimo, più che nel maestro della Dei sis e degli apostoli, nell'altro pittore, presente nella parte sinistra del registro superiore: colui che possiamo credere abbia dato il disegno generale, ed abbia iniziato l'esecuzione del grande quadro del Giudizio.

E' questi un maestro che appare in qualche misura più arcaico di quello che ne continuerà il lavoro dal Battista dell'Anastasis in poi - il che non vuol dire necessariamente ch'egli sia d'un tempo anteriore, vista la coesistenza, nella pittura a mosaico veneziana, di "correnti" di varia e più o meno remota origine, e lo sfruttamento contemporaneo di cartoni o di "esempli" tratti da più canti dell'orizzonte: dalla Bisanzio dei Comneni, o

dal romanico "salisburghese" che scende, proprio nei primissimi anni del Duecento (1200-1216) ad affrescare mirabilmente la Frauenkirche di Bressanone; e più in giù. Talchè già altra volta mi parve che il "termine medio" più comprensivo e più utile, per una indicazione globale del carattere della pittura veneziana del Millecento, e in parte del Duecento, fosse quello che la mettesse in relazione con quella cultura, appunto in tal modo commista, cui si dà il nome di "arte benedettina": che aveva lasciato, e veniva tuttavia lasciando esempi cospicui di sè nel retroterra veneto e nella stessa Venezia.

Ma fissare, entro questa cultura pittorica veneziana, e più precisamente nel Giudizio di Torcello il grado e la fonte delle innegabili ascendenze bizantine, è impresa tutt'altro che agevole. Frattanto, mi sembra ormai chiaro che la data iniziale dell'esecuzione del Giudizio debba essere spostata di qualche decennio, rispetto a quella finora ritenuta probabile (Demus: tra il 1160-70 e la fine del sec.).

Tutta la fascia della Doisis e degli Apostoli, e la metà destra della fascia dell'Anastasis, per le affinità con le Virtù della cupola centrale di San Marco, e coi mosaici di Onorio III, non potrebbe risalire, direi, oltre il 1210. Ma anche l'attività dell'altro e presumibilmente primo maestro (autore della parte sinistra dell'Anastasis) non può precedere di molto costesta: viste le affinità della sua maniera pittorica con quella dei mosaici di Innocenzo III e dell'abside di Monreale. Sicchè non andremo molto lontani dal vero, e dal probabile, fissando la data d'inizio del Giudizio torcellano nel primo decennio del Duecento.

Ma proprio in questo tempo, ed anche, ciò che più importa, in tutto il cinquantennio che lo precede, Costantinopoli appare singolarmente deserta di pitture, specie a mosaico; talchè non ci è possibile individuare qui la fonte diretta del Giudizio di Torcello (indicarla, come si fa spesso nell'ambito di quel che fu definito lo "stile lineare" del secondo periodo aureo, sarebbe rimando generico: non ancorato al concreto, che non può essere che l'opera d'arte individuale; perciò, fuori della storia). Fonti più remote sono, senza dubbio, rintracciabili: ma quanto deviate interbidate, poi, prima che la loro corrente arrivi a Torcello. Si può risalire come al punto di partenza più utilmente fissabile, alla lunetta con la "Vergine in trono tra Costantino e Giustiniano" nel vestibolo laterale di Santa Sofia: un'opera per la quale al tra volta accettai la datazione proposta dallo scopritore Whittemore agli anni tra il 986 e il 994, ma a cui ora mi sembra indubbio si debba assegnare la cronologia proposta dal Galassi, e cioè lo scorcio tra il secolo XI e XII. Con essa inizia il Millecento costantinopolitano: costesta maniera pittorica ha infatti riflessi quasi immediati in "provincia". Riappare, interbidata ma ben riconoscibile, per es. nei mosaici di Kiev, specie in quelli degli Apostoli in San Michele (1108) e altrove. Giunge anche a lambire le spiagge italiane: non c'è dubbio ch'essa costituisca il "fondo" bizantino degli ultimi mosaici ravennati, per altri versi così decisamente

occidentali romanici : la decorazione dell'abside della Basilica Ursiana, del 1112, e gli evangelisti Luca e Matteo, suppergiù degli stessi anni, di S. Apollinare in Classe (pretendere che queste opere siano di diretta esecuzione bizantina, è evidentemente assurdo). Ed è appunto questa pittura ravennate "neoesarcale" che costituisce (fenomeno analogo a quello chiarito per l'architettura da G. Fiocco) il "fondo" tradizionale della scuola pittorica veneziana alle sue origini. Ed è in tal modo che codesto bizantinismo, tradotto in vernacolo "adriatico", addolcito, civilizzato a Venezia, si può ancora avvisare, un secolo dopo, nell'opera del "primo maestro" di Torcello (cfr. la testa del Cristo dell'Anastasis qui, con quella dell'Evangelista Matteo in S. Apollinare in Classe, o coi frammenti dell'Ursiana).

Ma non è questa la sola corrente di "influenza" bizantina che approda a Torcello : ve n'è almeno un'altra, d'origine meno remota, che noi possiamo ora individuare, sulla scorta di mosaici ultimamente scoperti in Santa Sofia. A poco prima della metà del sec. XII è databile il pannello della galleria meridionale, rappresentante la Vergine Odighitria affiancata da Giovanni II Comneno (1118-1143), dalla vassilissa Irene e dal loro figlio Alessio". E' opera, evidentemente, d'un mosaicista palatino, affine al "maestro minore" di Dafni : in più, vi riappaiono le sigle manieristiche presenti già nell'altro pannello imperiale costantinopolitano accanto, anteriore di circa un secolo (rossetto a virgole sui pomelli, etc.) : sigle fattesi frattanto schematiche, fino al limite dell'inespressivo, sicchè io vorrei vedere qui l'estinguersi della maniera "lineare" della pittura bizantina della metropoli. La maniera prosegue tuttavia, come suole, in provincia, dov'è in questo caso - riconoscitane l'origine - legittimo seguirla : e la ritroviamo, evidentissima, anche in tutto un gruppo di mosaici siciliani attribuibili a mano bizantina. Anzi : l'"attacco" stilistico di costesti - a partire dall'abside di Cefalù - al secondo pannello imperiale di Santa Sofia risulta ora, almeno a me, così chiaro, da costringermi a rivedere in parte l'imposizione cronologica e stilistica del problema, che avevo abbozzato quando quel pannello non era stato ancora scoperto.

Il diretto bizantinismo di tali mosaici cefalutani era ammesso da tutti gli studiosi : ma non era allora possibile precisarlo con un puntuale confronto, e si era costretti a ricorrere a riferimenti generici. Io pensavo ad un estremo punto di maturazione dei germi impliciti a Dafni, sfociante in una sorta di esasperazione lineare, mentre Lazaref metteva in relazione l'abside siciliana piuttosto con l'Eucarestia di Kiev, e con l'affresco del Giudizio in S. Demetrio di Vladimir tuttavia più tardo, e già provincialmente ambiguo. Più recentemente Bottari ribadiva il riferimento a Dafni, che era ripreso infine anche da O. Demus : il quale poneva il mosaico siciliano al termine di una evoluzione, di cui precisava, con analisi sottilmente articolata, i gradi di trapasso durante il mezzo secolo che intercorre tra i due monumenti (gradi segnati successivamente da mosaici di S. Michele a Kiev, dell'Ursiana di Ravenna, del pannello di Giovanni II e di Irene a Costantinopoli). Solo Salvini, ch'io ricordi, ebbe

l'avvedutezza di collegare i mosaici absidali di Cefalù ad una tendenza della pittura mediobizantina collaterale a quella di Dafni.

E' appunto quella che si esprime nel pannello di Giovanni II in Santa Sofia : il quale precede di forse non che un ventennio la decorazione dell'abside di Cefalù, o d'una siffatta tendenza collaterale risalente almeno al contiguo pannello di Zoe (c.1042), è la testimonianza più precisa e più vicina, in Costantinopoli stessa, ed in un'opera, che più aulica e più ufficiale si cercherò be invano. L'affinità stilistica, comunque, è così evidente, che vorrebbe fatto di supporre che i mosaicisti, rappresentanti co desta tendenza che aveva corso a Bisanzio intorno alla metà del sec. XII, sian poi emigrati in provincia, dove poterono incontrare quella fortuna che la Capitale ormai negava alla loro maniera senza dubbio stanca e impoverita.

Taluno dovette arrivare anche a Venezia ; le tracce del suo passaggio si ravvisano in alquanti mosaici marciani sullo scorcio del secolo, e forse più chiaramente in quelli del "primo maestro" del Giudizio di Torcello (e in parte anche del secondo): quegli accenti di "modellato sintetico", quella sorta di sgranamento del chiaroscuro, arginato da linee profilanti forti e decise - sopraccigli, lato del naso; labbro superiore, ovale del volto, ecc. - ed anche alcuni caratteristici manierismi (es. la nota accentuazione dei pomelli), ecc.. Forse su questa base potremo tentare - in via ipotetica, s'intende - di dare qualche consistenza a quello che finora è rimasto soltanto un nome senza soggetto : all'unico nome, voglio dire, di mosaicista bizantino a Venezia, il cui ricordo si sia tramandato; quel Marco (greco) Indriomeni, di cui parla, come di maestro di mosaico, il noto documento del 1153. Se teniamo presenti, da un lato il carattere della pittura a mosaico costantinopolitano sulla metà del sec. XII (pannello di Giovanni Comneno), dall'altro i suoi riflessi in mosaici di S.Marco e in questi frammenti di Torcello agli inizi del secolo successivo, possiamo supporre senza troppa fantasia che Marco Indriomeni abbia portato a Venezia nel 1153 lo stile del pannello di Giovanni : innestandolo nella tradizione pittorica locale, d'origine tardoravennate.

Questa tradizione, pur assorbendo via via ricorrenti "influenze" costantinopolitane, rimaneva sostanzialmente di carattere più paleocristiano che bizantino. E basti anche sommariamente comparare - tenendo d'occhio la fonte in Santa Sofia - il mosaico veneziano con quello di Cefalù. Questo è, evidentemente, una diretta manifestazione dello "stile del pannello di Giovanni". Quello invece potrà tradire tutt'al più una "influenza" di cotesto stile : la quale è stata assorbita, modificata, "tradotta in romanico", come s'usa dire, cioè, credo sarebbe più proprio dire, in un linguaggio di ascendenza paleocristiana occidentale, quale si va sempre meglio riconoscendo nell'arte veneziana del Duecento.

Esso costituisce il fondo culturale della decorazione a mosaico di San Marco : non soltanto nell'atrio, com'è più ovvio

riconoscere; ma anche di tutta la parte fondamentale della stessa primitiva rimastoci del naos - fatta eccezione per alcune parti d'una decorazione anteriore (sec. XII), ravvisabili nelle figure di Santi dell'abside e della nicchia d'ingresso. La datazione, qui offerta, del Giudizio di Torcello agli anni dal 1210 circa in poi porta quindi a spostare innanzi, in pieno sec. XIII - il secolo cioè che fu uno dei più fecondi di tutta l'arte veneziana la cronologia dei mosaici della Basilica.

Del carattere di questo "fondo linguistico", sulla fine del Millesimo, s'avrà un'idea meno sommaria, ripeto, raccogliendo con maggior attenzione e considerando con più libero esercizio critico (libero, intendo, dalla generica "hantise" panbizantina) i non pochi affreschi esistenti nella regione veneta. La fusione di elementi paleocristiani, bizantini e romanici soprattutto transalpini, avviene già, nel corso della seconda metà del sec. XII, entro questa cultura pittorica: cui i "magistri immaginari" dei mosaici di San Marco, solitamente ritenuti meteore disorbitate, cadute nel deserto, in una sorta di tabula rasa culturale, indubbiamente attingono, se non vi appartengono. Già obbi modo di far presenti le fortissime analogie esistenti tra il magnifico pannello marciano della Preghiera dell'Orto (opera di un grande maestro della schiera dei decoratori di S. Paolo e.m. a Roma, 1218 c. quindi datata attendibilmente da O. Demus al 1220) o l'affresco dello stesso soggetto - oggi purtroppo distrutto - dell'antica chiesa di S. Nicolò di Lido; richiamo ora l'attenzione sul ciclo di affreschi di Summaga e soprattutto su quello del Battistero di Concordia, reso più leggibile da un buon restauro recente: son opere del tardo sec. XII, cui altre, senza dubbio, si aggiungeranno. Mi sembra chiaro che il punto d'origine del Duecento veneziano è qui: in questo "vernacolo", dove già su un fondo tradizionale (vogliamo chiamarlo, risalendo agli affreschi della cripta di Aquileia, "benedettino?") si innestano motivi di ribadito linearismo nordico.

Non ancora, tuttavia, Zacken: quale infatti non è ancora presente nemmeno nel Giudizio di Torcello. Soltanto verso la fine del secondo decennio del Duecento lo Zackenstil irrompe nella pittura veneziana: già appare nei mosaici eseguiti, poco dopo il 1218, per Onorio III. E anche questo può essere un valido puntello - un altro sarà offerto dall'influenza della scultura romanica francese (arcone dei Mesi poco prima del 1240):- per ricostruire, o raccontare, la faticosa impalcatura cronologica della grande decorazione marciiana.

I mosaici dell'atrio di San Marco - che non occorre per il momento indagare se e quando fu aggiunto al corpo della basilica; o se il suo braccio settentrionale, fu a sua volta costruito più tardi di quello della facciata, ma vedi in proposito: G. Gombosi, Il portico della basilica di S. Marco in "Miscellanea in onore di Alessio Petrovics", Budapest, 1934. A favore dell'ipotesi d'una costruzione posteriore di questa parte dell'atrio potrebbe stare il fatto che il doge Marino Morosini, morto nel 1255, ha in esso

la sua tomba; quest'onore pare fosse riservato ai dogi "costruttori" (lo ebbero soltanto infatti, oltre a M. Morosini, Domenico Selvo, Vitale Michiel e Ordelafo Falier - che dotò la basilica delle due porte niellate), - sono tra tutte, la parte più organica e unitaria dell'intera decorazione marciana e quella che presenta allo storico minori incertezze. - Anzitutto cronologiche. - Gioverà, per poi procedere più spediti, riassumere i dati di cui disponiamo: i quali ci consentono di datare attendibilmente, con un'approssimazione al decennio, possiamo dire, l'esecuzione dei mosaici di ogni campata dell'atrio.

Il lavoro ebbe inizio dal braccio occidentale, precisamente dalla cupoletta della Creazione, nel secondo decennio del Duecento. La seconda campata, con lo storico di Abramo, è databile verso il 1230 (punto di riferimento: lunetta sulla porta del Tesoro, eseguita subito dopo l'incendio di quell'anno). La terza, con scene della giovinezza di Giuseppe, intorno al 1240 (punto di riferimento: figura di San Pietro Martire, canonizz. 1240). Il braccio della facciata dunque fu ornato di mosaici nel ventennio, grosso modo, 1220-1240.

Le decorazioni delle campate del braccio nord appartengono ad una seconda fase del lavoro, separata dalla prima da un certo intervallo di tempo - attestato anche dal mutamento stilistico della pittura e paleografico delle scritte che l'accompagnano. Si ammette generalmente, che quest'intervallo sia stato determinato: o dalla costruzione del braccio nord ad opera del doge Marino Morosini, che in esso ha la sua tomba (Gombosi); o da una sospensione dovuta all'impiego di tutti i mosaicisti disponibili nella decorazione di S. Salvatore, chiesa parrocchiale del doge stesso (Demus); o da ambedue coteste cause insieme. Comunque: il mosaico della cupola di S. Salvatore fu eseguito intorno al 1249; Marino Morosini morì nel 1255; del 1258 è un decreto dei Procuratori, che ordina il ritorno dei maestri di mosaico nella basilica. Possiamo dunque situare la sospensione, grosso modo, nel ventennio tra il 1240 e il 1260.

Tra il 1260 o il 1280 circa furono decorate tutte quattro le campate del braccio nord, e, insieme, le lunette della facciata - di cui rimane oggi solo quella sull'arco di Sant'Alipio. Ciò è suggerito anzitutto dalla grande uniformità di stile dell'intero gruppo di questi mosaici, la quale fa pensare ad una sola fase di lavoro, e ad un tempo ragionevolmente breve di esecuzione. E' inoltre confermato da due preziosi punti di riferimento cronologico. L'uno si trae dalla Cronaca da Canale, il cui racconto si arresta nel 1275, e attesta che, a quella data, la lunetta sull'arco di Sant'Alipio era già compiuta. L'altro, che conferma cotesto, è offerto dai mosaici del ciborio della basilica Eufraiana di Parenzo: opera, che ritengo d'importanza fondamentale per lo studio della pittura veneziana di questi anni. Su di essa ho richiamato più volte - e mi permetto di ripetere qui il richiamo - l'attenzione degli studiosi.

Il ciborio è opera veneziana (riflette quello di San Marco),

e fu fatto costruire, impiegando colonne preesistenti, dal vescovo Ottone, nell'anno 1277 : come attesta la scritta dedicata in quindici versi leonini ("Septem cum decies sum mille ducentis... Hoc opus ex voto perfecit episcopus Otho..."). I mosaici sono perfettamente solidali con la scrittura, senza dubbio coevi ad essa. E sono evidentemente di scuola dugentesca veneziana : alcuna incertezza specificare che sono dovuti ai mosaicisti di San Marco.

Parenzo, com'è noto, dal 1267 era passata al dominio della Serenissima, e quindi la venuta di questi artigiani - che del resto sappiamo eran già stati chiamati a Roma; - più tardi dovevan lavorare altrove in Italia e anche fuori, spingendosi fino a Fraga; e specialmente lungo l'alto litorale adriatico avevan lasciato a varie riprese esempi cospicui della loro arte - è, anche storicamente, ovvia.

Il piccolo, finissimo complesso musivo ha quindi un'importanza particolare per il problema dell'attività dei mosaicisti veneti. Senza di esso, ci mancherebbe la possibilità di fissare con indiscutibile precisione cronologica il momento di trapasso tra il Duecento e il Trecento : tra la decorazione delle ultime cupolette dell'atrio e quella del Battistero e della Cappella di S. Isidoro : anche perchè gli altri mosaici veneziani dall'inizio del secolo (per es. quelli della chiesa di S. Barnaba del 1308 c.) andarono distrutti.

I mosaici del ciborio di Parenzo del 1277, colmano questa lacuna, e ci attestano con precisione quale fosse il "momento stilistico" della scuola di mosaico marciana sulla fine del terzultimo decennio del secolo.

La faccia anteriore del ciborio è illustrata dalla raffigurazione dell'Annunciazione, dove l'agitazione drammatica, e, in accordo, l'intensificazione delle linee di contorno, l'acuto sfrecciare delle pieghe, la bassa intonazione cromatica, dicono quanto questa pittura sia lontana dal bizantinismo e punti invece decisamente verso il Trecento veneziano. Negli angoli delle faccie laterali e di quella posteriore del baldacchino sono in scritti, entro un prezioso volgere di racemi di acanto paleocristiano, sei clipei contenenti i busti di sei santi, scelti tra i protettori di Parenzo, anzi tra quelli di cui la basilica conserva le reliquie : Eleuterio, Proiecto, Demetrio, Mauro, Accolito, Giuliano. E di costoro, persino il tipo iconografico si stacca dalle forme canoniche bizantine, e rivela quella curiosa sigla fisionomica (facco quadre, dalla forte mascella sottolineata da una grossa ombra,) ch'era apparsa agli inizi del secolo già nelle prime scene della Genesi tra i mosaici dell'atrio di S. Marco.

Precisando meglio, a più riprese, io ho potuto situare questi mosaici parentini, per affinità stilistica, nell'ambito della bottega che decorò le ultime campate dell'atrio, ed eseguì la lunetta sulla porta di S. Alipio. Il Demus, considerando il peculiare trattamento della foglia d'acanto, e il carattere paleografico

delle scritte, ha portato la precisazione ancora più innanzi : i mosaici di Parenzo sono dello stesso momento, o di un momento immediatamente precedente, dell'esecuzione della III cupola del braccio nord dell'atrio, cioè della penultima di tutta la decorazione. La data approssimativa del 1280, già posta quale termine dell'opera intera, riceve dunque di qui una nuova conferma.

Questo piccolo complesso musivo - che ha il carattere prezioso dei minuti mosaici portatili, che si ritrova anche nelle parti ultime della decorazione del narcece, e in quanto è rimasto di riconoscibile della cappella Zen - assume un valore particolare per lo studio della peripezia del Dugento veneziano. Se infatti, nei busti dei "Santi protettori" nei clipei, indica una maniera così vicina da essere quasi sovrapponibile a quella dell'ultima cupoletta con "storie di Giuseppe ebreo", nell'Annunciazione della fronte (il ciborio è dedicato alla Vergine), punta evidentemente e decisamente verso il Trecento : ad un grado di maturità linguistica, di cui tuttavia è possibile indicare paralleli in Venezia stessa : negli affreschi di San Giovanni Decollato, precisamente dove l'Annunciazione, affrescata sulla fronte dell'arcosolio della preziosa cappelletta, ha così evidenti affinità di stile, e anche di iconografia, con l'Annunciazione di Parenzo, da far pensare che non soltanto l'exemplum, di cui usufruirono il musaicista e l'affrescante, sia stato, sarei per dire, il medesimo; ma soprattutto sia stata la stessa grammatica coloristica ad informare il linguaggio di ambedue (si confrontino per es., il braccio proteso dell'angelo - la parte, a Venezia, più conservata -, e le ali, e la larga orlatura sotto la gota, ecc.). D'altro canto, coteste clausole sono quelle che ricorrono nelle opere di maestro Paolo, specie nelle prime; mentre altri numerosi e ovviamente constatabili elementi lessicali o iconografici dell'ultima campata dell'atrio e della lunetta sull'arco di S. Alipio si ritrovano negli affreschi trocenteschi dei SS. Apostoli. Sicché vien naturale supporre che quest'accento si sarebbe avvertito anche nei mosaici delle lunette di facciata, esistessero ancora - l'unica rimasta, sull'arco di Sant'Alipio, ne ha infatti qualche sentore - e, più, nei mosaici dell'inizio del secolo : San Barnaba, 1308, S. Niccolò in palazzo, 1319 c., ugualmente perduti. Mi si consenta di non scendere a più articolati rilievi stilistici, in questa che non vuol essere più d'una larga impalcatura cronologica; ma di sottolineare l'importanza che ha il riconoscimento di così chiare avvisaglie del Trecento veneziano in un'opera sicuramente datata all'anno 1277.

Resta così, comunque, fissata con molta attendibilità la data del compimento della decorazione a mosaico dell'atrio di San Marco.

Quanto alla data dell'inizio, già ho accennato che lo studio delle parti originali del Giudizio di Torcello consente di fissarla, sempre con approssimazione s'intende, tra il 1210 e il 1220 : più probabilmente, prima del 1218, giacché il mosaico

di Torcello, come s'è visto, si lega stilisticamente ai mosaici di maestri veneziani attivi a Roma al servizio di papa Innocenzo III, ma non mostra ancora i caratteri di quelli eseguiti per Onorio III ed attestati dalla nota lettera del 1218. Possiamo dunque ritenere, senza eccesso di fantasia che siano le stesse botteghe che eseguirono il Giudizio di Torcello, che passate a Venezia, diedero inizio alla decorazione dell'atrio di San Marco.

Fissati così i due estremi, che son poi press'a poco gli estremi del Duecento, della pittura dell'atrio: il punto d'arrivo (alberico di Paronzo) e il punto di partenza (Giudizio di Torcello); rintracciate, di questo per quanto possibile, le ascendenze bizantine, giova anche sottolineare l'uniformità tipologica, la coerenza, la legata continuità con cui avviene l'evoluzione di questo linguaggio attraverso il secolo. Chiunque abbia percorso da capo a fondo, a naso all'aria, il narcece marciano, non può che essere rimasto colpito da questo carattere di unità stilistica. S'avverte, certo, una progressiva maturazione; ma in nessun punto una cesura, uno stacco: malgrado l'intervallo di circa un ventennio fra la decorazione del braccio settentrionale e quella del braccio occidentale, è evidente che sono sempre le stesse botteghe che lavorano qui, e che si tramandano, per così dire di padre in figlio, i cartoni e le abitudini tecniche e linguistiche. E quella maturazione, oltre che essere, diremo, nell'ordine naturale delle cose, è talmente legata al crescere del secolo, e parallela all'addensarsi sintattico di tutta la pittura del Duecento, che il ricorso alle determinanti influenze esterne, seppure ha, ma ne dubito, qualche valore nella storia dell'arte, sembra qui particolarmente arbitrario o forzato. Che i mosaici del braccio occidentale siano veneziani e romani, nessuno, credo, ha finora messo in dubbio. Ma, si è affermato (Demus), dopo l'interludio della IV cupola, il fattore bizantino, troppo forte a Venezia per rimanere a lungo inefficiente, riprese la sua azione, che si fece sempre più onergica nei mosaici successivi dell'atrio. Non si dice tuttavia in che cosa questo fattore bizantino consista: tanto meno lo si storicizza, in dicendo quali esempi concreti, se non contemporanei, almeno ragionevolmente anteriori, ce ne offra l'arte di Costantinopoli.

Frattanto occorre por mente al fatto, che già la seconda metà del 1100 è a Bisanzio, povera di monumenti pittorici: questa carenza si accentua poi nel Duecento, e particolarmente nella prima metà del secolo (cui logicamente dovrebbe appartenere un fattore efficace a Venezia nella seconda metà). Non giovano le pitture provinciali, del resto anch'esse limitatissime, e in ogni caso senza rapporti con quelle dell'atrio marciano. E non abbiamo, ch'io ricordi, mosaici dugenteschi a Costantinopoli. (G. Galassi, crede che al XIII secolo inoltrato vadano forse attribuite le immagini di S. Ignazio Theoforo, di S. Ignazio il Giovane e di S. Giovanni Crisostomo, scoperte in tre nicchie del timpano di S. Sofia: ma non si vede su quali rilievi stilistici. Demus ha assegnato queste figure al sec. IX, mi sembra con maggiori probabilità: io penso ch'esse appartengano al restauro generale

di Basilio II, degli anni 990-995. Hanno infatti, evidentemente, lo stile di quell'epoca, ma fossero state eseguite nel Duecento, ci porterebbero ad escludere ancor più decisamente un immediato influsso bizantino sui mosaici dell'atria di S.Marco, tanto radi-cale è la differenza di linguaggio pittorico tra le due opere.

Non mancherà chi osservi, che questa pretesa metodologica allo "spiegarsi con un esempio", se è legittima in sè, non va poi portata oltre i limiti del ragionevole; chè in tal caso di verrebbe assurda e puerile, e spesso addirittura ci impedirebbe l'esercizio della storia dell'arte.

Era per es. criticamente fondato parlare di fiamminghismo a proposito del linguaggio pittorico giovanile di Antonello da Messina, anche senza bisogno di indicare una fonte fiamminga precisa, o senza conoscere l'incontro del messinese con Petrus Christus; e così via. E così è legittimo parlare di fattore bi-zantino attivo nella pittura veneziana del Duecento, anche se per avventura non abbiamo, almeno per ora, la possibilità mate-riale di addurre esempi concreti di mosaici costantinopolitani del Duecento. Si osserva che possiamo farci ugualmente un'idea di quale potesse essere il loro stile (o quindi riconoscerne l'eventuale azione a Venezia e altrove) in base ai monumenti rimastici del secolo precedente e di quello successivo, e soprat-tutto in base a quello che possiamo pensare, sulla scorta di in-numerevoli dati concomitanti, fosse il quid medi linguistico che in essi si manifestava. E' giusto: ma il guaio è che questa idea, qualunque sia, ci porta anch'essa non a sorreggere, ma ad escludere l'ipotesi di un'azione determinante del Duecento bizantino sulla evoluzione della pittura dell'atrio di San Marco.

Tutto quel che possiamo supporre (non sapere) è che a Costan-tinopoli, esauritasi sulla metà del secolo XII la corrente pit-torica più "arretrata" (pannello di Giovanni II in Santa Sofia) - i cui ultimi rappresentanti sarebbero emigrati in provincia - si sia venuta affermando un'altra corrente, più innovatrice, vol-ta all'avvenire, aperta all'Occidente - il quale non si poteva più considerare tributario di Bisanzio, in arte - : corrente che avrebbe aperto la via alla cosiddetta rinascenza dell'arte di Costantinopoli sotto la dinastia Paleologa. Ma il guaio è che non ne possediamo testimonianze.

Nelle prime opere pittoriche bizantine, propriamente costan-tinopolitane, - i mosaici dei due narteci della chiesa di S.Sal-vatore in Chora, iniziati nel 1303 - eseguite dopo il ritorno degli imperatori Paleologi a Costantinopoli e la fine della con-quista latina della città, troviamo una nettissima differenza di stile, rispetto alle pitture del periodo comneno anteriori alla IV Crociata.

Le figure, anzitutto, si son fatte minute; il loro rapporto col fondo aureo si è alterato; esse non colmano più la cornice del riquadro o compasso lasciando intorno a sè soltanto un orlo minimo di fondo: questo ha acquistato un'ampiezza inaudita, che

non s'era mai vista nella pittura a mosaico bizantina, o, meno che in ogni altra, in quella notoriamente monumentale e statuaria del periodo conneno. Non è dunque nella minuta grammatica del colore che realizza le singole forme, ma è nella poetica che organizza i "quadri" in un nuovo rapporto tra le figure e il fondo, che dobbiamo riconoscere la novità più significativa della pittura paleologa rispetto alla precedente. E si tratta proprio di una poetica che vediamo gradualmente, decennio per decennio, maturarsi nei mosaici di San Marco.

La cui evoluzione in realtà, in luogo d'essere sollecitata da non provate - e non probabili - influenze bizantine, non segue poi, fondamentalmente, una linea diversa da quella dell'arte del resto dell'Occidente - salvo che, a Venezia, corre sul "basso" di un gusto tenacemente paleocristiano. Il Combesi, aveva visto giusto, sostanzialmente. Nei più antichi mosaici dell'atrio, agli inizi del Duecento, aveva visto affermarsi quello stile assolutamente lineare - cioè di pura superficie - che per Panofski sarebbe caratteristico dell'arte occidentale del Medioevo, in contrapposto ai residui di dimensione neoplatonica, che l'arte bizantina non riuscì mai ad espungere. "Questo stile non conosce altro elemento che la linea: non soltanto nel contorno si serve di quest'elemento formatore; anche l'interno della superficie plastica è interpretato come una composizione di elementi lineari". È ovvio, che in San Marco, esso è indice insieme dell'assorbimento della materia bizantina del pannello di Giovanni II e del punto di massima maturità sintattica raggiunto dalla locale esperienza pittorica del secolo XII: non a torto il Demus, nei mosaici marciiani che si attribuivano a questo secolo - ma nei più tardi - vedeva affluire accenti sempre più intensi di romanico nordico, salisburghese: che è quanto dire d'una pittura in sommo grado lineare. Ma, procedendo nel tempo, e nel lavoro di decorazione, questo linguaggio gradualmente muta; e il mutamento, come si diceva, è parallelo, e dello stesso tempo di quello di tutta la pittura occidentale.

"La linea come elemento principale sparisce: le succede il contrasto modellatore di luce ed ombra nel senso di Cavallini e della futura rivoluzione di Giotto. Il nuovo principio è quello della superficie a modello continuato"... "I tempi sono cambiati, e Roma, la quale sul principio del secolo era ancora costretta a chiamare maestri di mosaico da Venezia, ora è sede di un movimento artistico importantissimo e grandissimo, e comincia a prendere in mano la direzione dell'arte italiana; indirizzata verso prospettive di sviluppo del tutto nuove. I mosaici del portico laterale sono già influenzati da questo movimento" (G. Combesi).

Non mi sembra irragionevole, sebbene poco ascoltata, questa ipotesi di una influenza romana (la quale nel Duecento ha un'espansione assai vasta: giunge per es. per il tramite delle fondazioni benedettine lungo la Boiana e il lago di Scutari - la via della Zenta - ad agire sulla pittura serba della Rascia:

il maggiore dei maestri di Milano, sopra tutti, appare roma-
neggiante a questa guisa) : in ogni caso è un siffatto trasfor-
marsi della sintassi pittorica lineare in una sintassi, sia pu-
re astrattamente, plastica, quel che determina, come aveva ben
visto il Combsi l'evoluzione dalle prime alle ultime campate
del narceco di San Marco.

Tuttavia, per quel che riguarda l'origine della trasformazio-
ne, gioverà forse passare ad altro ordine di considerazioni, o,
soprattutto, allargare l'indagine alla cultura artistica venezia-
na in toto. E' piuttosto strano che si sia data finora così scar-
sa attenzione ai fatti locali, troppe indulgendo all'habitus roman-
tico di cercare le spiegazioni altrove. Ma in realtà, il Duecon-
to fu per l'arte veneziana uno dei grandi secoli - di gran lunga
superiore al tanto più divulgato Trecento -. Fu il secolo della
IV crociata e della presa di Costantinopoli : che portò ad una
intensificazione dei rapporti non solo con Bisanzio, ma con il
mondo franco. Uno dei risultati più evidenti, fu appunto l'afflui-
re di accenti di romanico francese nella cultura artistica di Ve-
nezia, in particolare nella scultura.

Solitamente si considerano come lavori eseguiti ad hoc - nel
vasto avvenimento della basilica, specie delle facciate, ch'ebbe
luogo nel Duecento - quasi soltanto i rilievi dei portali : quel-
lo maggiore a tre ghiera della facciata di Piazza, e quello "dei
Fiori" del fianco verso San Lasso; e si assegnano a scultori lom-
bardi della cerchia antelamica (ma è rimando generico ed eviden-
temente di comodo : nessuno scultore, od opera scultorea nell'am-
bito dell'Antelami al di fuori di Venezia, è assimilabile a que-
sti. Qui si tratta di scultori propriamente veneziani, di influen-
za francese, e basterebbe ad assicurarne la loro volontà di ri-
farsi, in pieno Duecento, a motivi tenacemente paleocristiani).
A questo cantiere, dove lavorarono tapieira di qualità eccezio-
nalmente alta per l'Italia, si deve il rifacimento delle faccia-
te della basilica : le quali furono incrostate secondo un disegno
unitario ed organico, non già, come spesso s'è detto, alla manie-
ra di nidi di gazza, inscendovi alle meglio pannelli e rilievi
e colonne e capitelli di qualunque origine (ma soprattutto, s'in-
tende bizantina ed orientale) e di qualunque epoca, purchè bril-
lassero di colore. Vi sono, si capisce, anche di cotesti frammen-
ti di riporto inseriti; ma conviene sottolineare ch'essi sono li-
mitati e ben riconoscibili; mentre la quasi totalità, anche di
cotesti riquadri, è opera di scultura veneziana dugentesca.

Ora si faccia attenzione anche alla cronologia. Nel 1240 l'ar-
cone dei Mesi, per le ragioni da tempo notissime, doveva essere
finito; e il resto del lavoro di rivestimento della facciata prin-
cipale, per quel che è dugentesco, non dovette presumibilmente
andar oltre il successivo ventennio. E' improbabile si mettesse
mano alle lunette esterne in mosaico prima che la rivestitura
marmorea fosse compiuta : e quella dell'arco di Sant'Alipio, s'è
visto, fu eseguita appunto tra il '60 e il '70. Poi, portata in
nanzi la facciata principale, il cantiere degli scultori dovette

spos~~o~~si sul fianco Nord della basilica, verso San Basso. Frattanto, i mosaicisti erano stati, da Marino Morosini, allontanati dalla basilica, e occupati nella decorazione di San Salvatore: se ne approfittò per costruire il braccio settentrionale dell'atrio. Quando, nel 1258, i mosaicisti furono per decreto dei Procuratori, nuovamente concentrati in San Marco, la costruzione di cotesto braccio doveva essere terminata: e allora si mise mano a decorarla, di lastre e di sculture marmoree all'esterno, di mosaici all'interno. I due lavori proseguirono paralleli; e non è pensabile si siano l'un l'altro ignorati. Particolarmente, per quel che ci interessa qui: dovettero essere piuttosto i mosaicisti a guardare ciò che facevano gli scultori. I quali infatti erano ben degni d'essere guardati. Essi scolpivano e mettevano in opera la porta "dei Fiori" e i pannelli che la circondano; - e ve n'era una, tra loro, davvero geniale: l'autore dei grandi rilievi di Cristo e degli Evangelisti in cattedra, che sono tra le massime espressioni di tutta l'arte del Duecento.

I mosaicisti non mancarono di approfittare della lezione che sorgeva da quella potenza plastica tutta romanica, e da quell'espressionismo memore ancora degli abbandoni, dei vortici lineari carolingi, tuttavia arginati, civilizzati da un supremo equilibrio consumatamente ritmico, che allo scultore veneziano era ispirato probabilmente dai rilievi bizantini di Santi guerrieri, già nell'antico iconostasio, e poi inseriti nella facciata di Piazza -; ne approfittarono, ritengo, tutti i mosaicisti marciiani del tardo Duecento, ma specialmente l'autore dei magnifici pannelli della Vergine e di Cristo tra i profeti sulle pareti della campata della prima cupola - il cui stile non si spiegherebbe, senza l'esempio di queste sculture.

Ma se ne giovarono, per primi, coloro che lavorarono contemporaneamente, e come si dice, a contatto di gomito, con quegli scultori: i mosaicisti del braccio settentrionale dell'atrio. Costoro, ritornati a San Marco nel 1260, trassero soprattutto, dall'esempio di cotesta plasticità della grande scultura romanica veneziana del Duecento, già in atto di trapassare nel gotico, non soltanto alcune clausole grammaticali, a lungo ripetute in seguito (per es. il trattamento a matasse dei capelli, delle barbe; ed il fluire, incresparsi, irraggiarsi dei panni; e raccogliersi sull'orlo quasi ventagli semichiusi; e l'atteggiarsi inquieto delle gambe, dei piedi; il muoversi sensitivo delle mani dalle lunghissime dita; ecc., ch'io penso i veneziani derivassero dalla grande scultura romanica provenzale (Vézelay, Saint-Gilles); Ma specialmente, il fondamentale principio della superficie a modellato continuo, che è appunto ciò che distingue i mosaici del braccio settentrionale dell'atrio da quelli anteriori del braccio di facciata.

Ed è cotesta intensificazione plastica che necessariamente; per coerenza linguistica, porta ad una apertura gradualmente crescente del campo, fino a che il fondo aureo assume un valore,

di senso non bizantino, ma già gotico, di "spazio ambientale" delle figure.

Quando dunque ritroviamo, una trentina d'anni dopo il termine della decorazione marciata, nei mosaici della Kahrie giania, insieme con particolari architettonici di carattere romano (arnolfiani?) e con un diffuso gusto goticheggiante, questo rapporto figure-fondo, e questo nuovo valore spaziale (pittoricamente, non fisicamente spaziale, s'intende) dello stesso fondo e di essi non possiamo indicare alcun precedente nell'arte bizantina, siamo, credo, in diritto, di dedurne - come per ogni altro caso analogo nella storia dell'arte - una dipendenza, almeno in questo, della decorazione costantinopolitana da quella veneziana. Non occorre naturalmente di precisare che la portata di questo, come di altri, precorriti, non va esagerata: visto che ogni momento della storia dell'arte non è soltanto un capitolo stilistico, ma il portato di tutta una civiltà figurativa, e tale civiltà ovviamente non è la medesima a Bisanzio e a Venezia; ma non, è opportuno neppure trascurarne la constatazione, quand'essa, come in questo caso appunto, non si esaurisca in uno sterile gioco di influenze, ma giovi a rilevare criticamente e storicamente le strutture che, in concreto, reggono le opere singole. I narceci di Venezia e di Bisanzio hanno tali corrispondenze nelle partizioni, nella soluzione decorativa delle calotte (rosone centrale, figure numerose raccolte sul bordo, minute rispetto all'oro largamente steso, ecc.); nello sviluppo delle architetture, nella ampiezza eccezionale del paesaggio, nel movimento dei corpi, nella vitalità indipendente dei panneggi, persino negli schemi compositivi a triangoli delle scene, stese come un fregio continuo, ecc.; che non si può pensare a fortuita coincidenza, o nemmeno a comune ispirazione da analoga fonte (che sarebbe, s'intende, miniaturistica). È sta il fatto, che la nuova concezione dello spazio pittorico, che vi si rivela, alla cui base è la sintassi dugentesca del volume plastico delle forme, si è elaborata in Occidente: e che a Venezia, nell'atrio di San Marco, possiamo seguirne l'elaborazione, grado per grado, attraverso i decenni, mentre a Bisanzio appare del tutto senza precedenti. Nulla qui esiste che possa essere considerato un precorritto dei mosaici della Kahrie nella stessa misura delle ultime campate dell'atrio di San Marco.

Non ci si spiega quindi la presa di posizione, negativa a questo riguardo, del Demus, studioso solitamente acuto: tanto più, in quanto egli stesso sottolinea l'indipendenza e la necessità di certe soluzioni compositive nei mosaici dell'atrio marciata (per es. il ridursi delle scene sul bordo delle calotte, mentre la parte centrale rimane invasa dall'oro che così si amplia, sarebbe dovuto ad una maggiore abilità acquistata da quei mosaicisti in corso di lavoro, di adattare l'esemplare miniaturistico alla diversa superficie offerta dal sostegno architettonico dell'atrio: ciò che ovviamente esclude di per sé che coteste soluzioni siano dovute ad influenze esterne, ecc.).

E' vero che lo stesso Demus in altra sua opera (*Mosaics of Norman Sicily*,) scrive che "il movimento che fu inaugurato e di venne fruttuoso solo dopo il ritorno degli imperatori Paleologi nel 1261 era stato già anticipato a Monreale" : ma, se ciò avviono, è perchè a Monreale lavorarono mosaicisti veneziani, molto affini a quelli dell'atrio marciano : i quali quindi, logicamente, sono tanto vicini ai decoratori di San Marco, quanto sono lontani da quelli di Costantinopoli; e sarebbe assai facile provarlo con puntuali confronti. Sicchè anche questo détour viene, indirettamente, ad appoggiare più che a indebolire la vecchia ipotesi dell'Ainalov, che abbiamo fatta nostra.

In sostanza, il Demus accoglie, e sviluppa largamente in un intero capitolo (*Byzant. Mos. Decor.*, pag. 77 e sgg.), l'idea che la novità fondamentale dello stile paleologo consista nel l'introduzione dello spazio pittorico; consente che i mosaici della Kahrie giamia siano posteriori anche nelle ultime parti dell'atrio marciano; ma - aggiunge - "l'opera veneziana è certamente un'eco della nuova attività artistica nella metropoli bizantina", ecc. Il guaio è che questa "nuova attività artistica" costantinopolitana, che sarebbe esplosa immediatamente dopo il ritorno degli imperatori, non è sorretta da un solo esempio in loco : le poche opere che sono addotte quali precorrimenti sono, pare impossibile, opere italiane, il cui bizantinismo è soltanto postulato, con una evidente petizione di principio. Sono infatti i mosaici dell'atrio di San Marco; le parti più recenti dei mosaici di Monreale; ed anche, ahimé, la tavola con la "Madonna in trono" della Coll. Duveen (Hamilton) di New York, ch'egli dichiara "forse dipinta su suolo italiano ma certamente da artista greco nella più pura tradizione metropolitana". Sennonchè, non vi è ormai più nessuno, credo, che condivida cotesta antica attribuzione : già Lasareff, notandone il carattere italiano, aveva assegnato la tavola ad un maestro siciliano del tardo Dugento: a me sembra più probabilmente opera di un mosaicista fiorentino, non insensibile all'insegnamento del grande Goppo di Marcovaldo: in ogni caso di autentico Dugento nostrano, per il quale la "pura tradizione metropolitana" di Costantinopoli non è più che un lontano residuo culturale. Concludendo, non v'è dubbio che la nostra ipotesi sul rapporto atrio di San Marco-arte paleologa sarebbe semplicistica, se si fondasse soltanto sul post hoc ergo propter hoc : ma il ricorrere, per controbatterla, ad un ante hoc ergo propter hoc, è illogico.

E dunque riassumendo : la maturazione linguistica della pittura dell'atrio, fino al suo grado immediatamente pre-paleologo, può essere seguita punto per punto, in ogni suo momento successivo, sui mosaici eseguiti per le ultime campate del nartece marciano, dopo la sospensione di Marino Morosini : dal 1260 circa dunque, al 1277 (ciborio di Parenzo). Il ritorno degli imperatori a Bisanzio è nel 1261 : i furbi veneziani ne avrebbero immediatamente approfittato per impadronirsi delle novità dell'arte bizantina. Ma è ovvio che di coteste novità si dovrebbe avere almeno qualche avvisaglia prima del 1261, e invece esse non appaio

no a Costantinopoli prima del 1303 (mosaici della Kahrie). Se vi è rapporto, è logico ch'esso non può essere che dal prima al poi, come del resto aveva ben visto l'Ainalov. Gli sforzi del Demus per convincere che la trasformazione dello stile tardocomneno in paleologo ebbe luogo in Costantinopoli stessa, non pare possano aver successo, almeno fino a quando non si saranno rintracciati dei precedenti costantinopolitani altrettanto indubitabili, altrettanto ben datati, quanto quelli dell'atrio.

La trasformazione, ovviamente, dovrebbe essere avvenuta nella prima metà del Duecento, durante l'occupazione latina della capitale: epoca evidentemente fra tutte la meno propizia, e per la quale, in ogni caso, non abbiamo attestazioni pittoriche sicure. Con una certa latitudine cronologica, Demus, a riprova di quella trasformazione, adduce le seguenti opere: il mosaico portatile (Odighitria) di Santa Caterina del Sinai; il mosaico portatile (Trasfigurazione) del Louvre; la "Deisis" di Santa Sofia di Costantinopoli. Ad eccezione dell'Odighitria del Sinai, nella quale è impossibile vedere anticipazioni paleologhe, è chiaro che si tratta di opere che, invece di attestare, in sé, la loro appartenenza al periodo tardocomneno, sono state assegnate a questo periodo allo scopo di farle apparire come precedenti: esse infatti, per noi, sono paleologhe. Sarebbero veramente indicative certe miniature: per es. quelle raggruppabili intorno al Paris Coislin 200 che fu inviato in dono a Luigi IX di Francia dall'Imperatore Michele Paleologo, nel 1269. Alla buon'ora qui saranno da rintracciare almeno le avvisaglie del nuovo stile. Sennonché proprio esse attestano, e così innanzi nel tempo non già un rinnovamento, ma che "at least in the illustration of the Gospels, the workshop followed earlier prototypes" sicché "the dominating element of this style is the manierism of the late twelfth century, conserved in cold storage, as it were, throughout the period of the Latin occupation of the metropolis" (Mosaics Norman Sicily, cit. 430). Allo stato dei fatti, e a maggior ragione, si può supporre altrettanto per la pittura monumentale bizantina di quell'epoca.

La nostra ipotesi, del resto, viene implicitamente rafforzata da quel che sappiamo delle sorti successive della pittura costantinopolitana. Seppure non avessimo i consistenti inviti offerti dalla comparazione stilistica, non sarebbe, credo, scandalo storiografico il pensare che, nel più che mezzo secolo di dominio latino (dal 1204 al 1261: press'a poco gli anni in cui si decora va l'atrio di San Marco) siano approdati a Costantinopoli accenti di cultura anche artistica, occidentale (a meno che non si voglia porre, una volta per tutte, il principio assoluto, secondo cui la civiltà bizantina fu sempre e soltanto aperta all'esportazione; ermeticamente chiusa, anche nei momenti di stanchezza culturale e di soggezione politica, all'importazione). In realtà, quegli accenti vi penetrarono, e largamente e con afflusso che si fece sempre più intenso, e giunse, secondo me, ad informare una fase della pittura bizantina: l'ultima - la quale perciò potrà, se ci libereremo dagli schemi manualistici, essere sia pure margi

nalmente e con le necessario articolazioni, aggregata al "gotico internazionale".

Dicevo altrove, che lo studio del Trecento veneziano - col quale si fa iniziare, pressochè ex abrupto, la storia della pittura veneziana non potrà che avvantaggiarsi da una conoscenza meno schematica dell'arte locale del Duecento, e quindi soprattutto dei mosaici marciani di questo secolo, in particolare di quelli dell'atrio : purchè, ben inteso, tale conoscenza sia criticamente fondata, e perciò liberata dalla hantise del ricorso al bizantinismo quale romantico passepartout per risolvere ogni problema d'arte medievale, specie veneziana. Dicasi pure bizantinismo, ma si precisi, e con esempi concreti, almeno di quale forma di linguaggio, o anche solo di sintassi figurativa, s'intende parlare con questo termine. Ogni problema è problema individuale, storico : il ricorso al generico bizantinismo (come ad ogni altro "ismo") non potrà mai portare ad un recupero storico, ma solo ad imbastire una fenomenologia metafisica (se è permesso il bisticcio) : a rimandare la storia del mito. E l'indigenza di veri recuperi nei territori ancora battuti dall'archeologia (quello dell'arte bizantina è tra cotesti) ne è riprova evidente: -

Maggiori possibilità interpretative offre secondo me una piattaforma, dove, superando i futili quesiti delle origini o delle iniziative linguistiche, si veggano convivere in una almeno parziale unità o simbiosi di cultura, Bisanzio e Venezia : e allora il problema - sempre nell'ambito filologico, ma più concreto - sarà quello di indagare, volta a volta, quale sia la parte di Bisanzio, e quale quella di Venezia : e non perchè il riconoscimento valga per sè, come una sorta di titolo di merito : ma perchè solo in questa maniera ci potremo render conto della particolare scrittura del linguaggio che si esprime in questa o in quell'opera. E l'indagine non potrà, naturalmente, limitarsi al Trecento lagunare : essa dovrà volgersi anche al Trecento (o al Quattrocento) di Costantinopoli. Giuseppe Fiocco ha supposto un viaggio - e presumibilmente un soggiorno - di maestro Paolo Veneziano a Bisanzio: a questa ipotesi portavo in seguito un possibile appoggio, rintracciando una tavola del pittore veneziano "in partibus", al Museo bizantino di Atene. Ed ora che meglio si dipana, anche cronologicamente, la storia dell'attività di questo prezioso pittore, sembra piuttosto ovvio ch'egli prenda le mosse dalla cultura pittorica veneziana (ultime campate dell'atrio, Cappella Zen, affreschi di S. Giovanni Decollato, ecc.) dello scorcio tra il Duecento e il Trecento, e fino ai due ultimi grandi cicli di mosaici medievali di Andrea Dandolo (cappella di S. Isidoro, e soprattutto, battistero), nel cui ambito del resto già da altri, specialmente dal Lasareff, oltre che da me stesso, s'è cominciato a raggruppare un certo numero di tavole erratiche, ancora in cerca d'autore, le quali rivelano una cultura figurativa analoga a quella di Paolo giovine.

Ma, tornando al Duecento ed ai mosaici dell'atrio, abbiamo infine prove anche più palmari, per ritenere che, in ogni caso, sulla "evoluzione" e maturazione del loro linguaggio pittorico

"influenze" bizantine determinanti sono praticamente assenti.

Il contenuto iconografico, frattanto, non è bizantino ma schiettamente paleocristiano (com'è notissimo, trae origine da un ciclo di miniature, illustranti un Vangelo presumibilmente del VI secolo, assai vicino alla "Bibbia di Cotton"). La plasticità, che s'accentua nel passaggio dallo campate del braccio occidentale a quelle del braccio settentrionale, è, come s'è visto, in accordo con l'evoluzione di tutto il Duecento italiano, in ispecie romano, mentre non ha rapporti, a quanto ci è dato conoscere, con quanto avviene contemporaneamente nella pittura bizantina. Ma vi è di più : vi è lo stesso sistema di far pittura della callotta (che sarà riflesso più che ventanni dopo nelle cupolette di S. Salvatore in Chora a Costantinopoli), il quale trae le sue origini, evidentissima, nell'antecedente pittura romana, anzi, ancora una volta, benedettina.

S'è visto in che consista, grosso modo, tale sistema : nel disporre intorno alla base della calotta o della cupola due o più scene allineate l'una di seguito all'altra, decorando il centro della callotta stessa con un rosone, o anche lasciandolo vuoto. A. Grabar notava recentemente, che un sistema siffatto di decorare le cupole non si trova mai nell'arte bizantina prima dell'epoca paleologa, cioè dei mosaici della Chora (o Karyo Kami dal 1303 in poi) "les quelques exemples pre-paleologues de scènes représentées dans une cupole byzantine témoignent d'une conception très différente de celle de Karyo Kami : une seule scène y occupe toute la calotte (Ascension, Pentecôte), son image principale - le Christ dans un médaillon - y occupe le sommet de la voûte, tandis que les autres figures - Apôtres, Vierge - forment un cercle autour, en se tenant, de bout ou assis, sur le pourtour de la calotte ou au bas de celle-ci...." etc.

Di più, aggiunge più innanzi : "absent des décorations antérieures que nous connaissons, ce type de décoration l'est également après Karyo Kami. La rareté des motifs que nous étudions au sein de l'art byzantin saffirait à elle seule pour ne pas les considérer "a priori" comme foncierement byzantins".

E infatti, come dimostra del resto lo stesso Grabar, questo tipo di decorazione si sviluppa in Occidente, in ambito benedettino particolarmente romano. L'esempio forse più antico, tra quanti raccolti finora, sembra essere quello dell'affresco della grande callotta su pennacchi, che sta sopra la tribuna della chiesa abbaziale benedettina di Lambach in Austria (tra Salisburgo e Linz : la zona donde vennero maggiori influssi al Duecento veneziano). Le pitture sono del secolo XII. Ma gli esempi più maturi, più tipici più vicini al sistema decorativo delle cupole del secondo braccio dell'atrio di San Marco, li troviamo nella pittura benedettina della zona di Roma. Qui anzi il Grabar ha cercato - sebbene, a mio parere, con esito discutibile - di tracciare una sorta di linea continua e legata di "evoluzione", dal secolo XI in poi ; sarà più prudente fermarci a quello che secondo

me à l'esempio più chiaro, ed il solo infine che si possa assumere con tutta tranquillità come, appunto, esemplare per i mosaicisti veneziani. Esso è dato dalle pitture a fresco che decorano le callotte della cripta della cattedrale di Anagni, specie quelle che rappresentano episodi della storia dell'arca dell'Alleanza. Il sistema del rosone centrale e del fregio con figure e scene disposte torno torno la base della callotta, è ormai maturo ed ovidentissimo : ed è chiaro che di qui - o probabilmente da altre opere oggi perdute dello stesso ordinamento decorativo - i veneziani attinsero per i mosaici più tardi dell'atrio - così come poi i decoratori della Kahrio giamaí attingeranno da San Marco.-

Ora si ponga mente alle date. Questi affreschi di Anagni sono databili a poco innanzi il 1250. L'esecuzione dei mosaici del braccio settentrionale dell'atrio di San Marco ha inizio, come s'è visto, dopo la morte del doge Marino Morosini e dura grosso modo dal 1260 al 1280. In questo ventennio circa di sospensione, è improbabile che tutti i mosaicisti veneziani si siano limitati ad ornare la cupola di San Salvador. Abbiamo ricordato che, poco dopo il 1218, maestri di mosaico veneziani sono a Roma ad eseguire la decorazione di San Paolo fuori le mura: di qui con ogni probabilità si spingono anche fino in Sicilia; è facile pensare ch'essi - o alcuni di essi o loro scolari - siano rientrati a casa, quando il noto decreto dei Procuratori di San Marco, ne ordina, nel 1258, il ritorno alla basilica. Costesti errabondi non esercitarono soltanto il loro influsso sulla cultura pittorica nella quale si trovarono inseriti (per fare un solo esempio, gli affreschi della chiesa dei Santi Quattro Coronati a Roma, del 1246, riflettono evidentemente la maniera dei mosaicisti veneziani che decorarono, poco dopo il 1218, San Paolo fuori le mura), trassero anche da questa, particolarmente da quella romana, qualche insegnamento, che giovò loro, quando ritornarono a Venezia e ripresero la decorazione dell'atrio di San Marco. In ogni caso, l'evidente derivazione dell'ordinanza della partitura decorativa delle ultime campate dell'atrio da quella delle volte della cripta di Anagni, sta a confermare - e mi sembra in modo definitivo - l'ipotesi già accennata dal Combsi e poi da me ripresa e sviluppata - sebbene senza troppa fortuna, finora, presso gli studiosi, che sono piuttosto lenti a convincersi, - che alla base della maturazione del linguaggio pittorico veneziano nel passaggio della pittura alla seconda metà del secolo XIII vi sia l'esperienza del Duecento romano. E riman confermata anche l'altra tesi : che, almeno per quanto riguarda l'ordinamento della decorazione, la pittura bizantina del periodo paleologo, nonchè influire su quella veneziana, subisce l'influenza di questa, e da questa accoglie quegli accenti di "novità" ch'essa stessa aveva espresso proprio nel periodo della conquista latina di Costantinopoli, e dell'assidua presenza qui di veneziani, specie nel campo dell'organizzazione ecclesiastica (com'è noto in questo periodo le chiese di Costantinopoli furono alle dipendenze dei benedettini del convento di S. Giorgio Maggiore).-





cinosi del Witz, filtrati dall'arte atesina. Cos
semplice rabesco araldico diviene poco a poco movin

Il Pordenone, probabile collaboratore di Gianfranc
maestro questo linguaggio: e n'ebbe in lascito sop
lineare, la tendenza "espressionistica", l'abitudi
piamente sfrenate, poco conscie del compito di rappre
mente spazii idealmente misurabili, tipico del rin
perficie pittorica di Gianfrancesco è invasa de
bediscono alle norme costruttive del rinascimen
sione di linee in moto, non si fissano in quella
rinascimento accentuava in dialettica opposizi
sicché ne risulta un effetto manieristico: non
disciolta come, che so, in Pietro da Cortona, dalla
nascimentale, ma perché non ancora conosce questa legge: si
alla dimesnsione indifferenziata del medioevo, o, se si vuole,
una spazialità non illusionistica: in una spazialita "di circola
gioco di forze, che per se stesso si tiene in equilibrio perfett

Quest'insegnamento, per così dire, premanieristico, quest'impu
vimento violento di superficie possono spiegare parecchio degli
che poi saranno tacciati di "barocchismo", del Pordenone. Il qu
quelle che son forse le primissime tra le sue pitture: le
facciata del castello di Spilimbergo, seguendo da presso i
no, appare ignaro della grammatica veramente rinascimentale
impennati retti da paggi con tale imminenza di scorcio, da in
il "quadro", con un'intenzione che, per il suo non tener conto de
della solidità strutturale della parete, si pone su un piano man
sebbene porti ad un effetto che non supera la seconda dimensio

Ma è già qui lo schema che il Pordenone ripeterà, un ventid
tardi, negli sportelli di S.Rocco a Venezia: opere tra le sue
trici e rivoluzionarie. Ciò che qui è solo linea semicotica
certo divenuto, a Venezia, forma potentemente costru
zio.- Ma qui, in questo suo disegno così tolmezzin
nuce il mondo artistico del Pordenone: vale a dire
te, ~~si=sue=proprie=mede~~ il piano d'incontro tra s
ra: il suo proprio modo di configurare i contenuti
luzione da ogni categoria, e la loro ricomposizio
ricomprensiva del noto e dell'ignoto.-