

dispense del
Corso di Storia dell'arte medicinale 11 1960-61

Le Origini dell'arte medicinale

da ff. 1 a p. 26 era la copia mutila esistente nella
collezione di dispense, con frontespizio.

In p. 31 a p. 151 (Ani) è materiale trovato in
archivio (n. 147)

Che presumibilmente è la continuazione
di questa dispensa



Prof. Sergio Bettini

LE ORIGINI DELL'ARTE MEDIEVALE



Istituto di Storia dell'Arte
Università di Padova

Anno Accademico 1960/61

DEPARTMENTO DI STORIA E CRITICA DELLE ARTI
S.B.
DISP
3
UNIVERSITA DEGLI STUDI DI VENEZIA

INTRODUZIONE : LA FINE DEL MONDO ANTICO

Forse non vi è mai stata un'epoca favorevole, quanto la nostra, alla comprensione dell'arte del Medioevo : una comprensione critica, intendo, che vada oltre il problema archeologico e l'esercitazione erudita, ma sorga da una adesione del gusto a quelle espressioni di colore; giacchè tali sono sempre quelle dell'arte medievale, anche quando essa non sia pittura, ma si valga di altre tecniche - fino alla stessa scultura - di più, un colore non "naturalistico", ma, a suo modo, "astratto"; non atmosferico e tonale, ma "arabesco"; vale a dire, rifuggente dalla rappresentazione illusoria di profondità di spazi, di corporeità di figure, o risolto sulle dimensioni del piano. -

Un'arte inoltre, che si avvicina a quella dei nostri giorni, ma che perchè ha abbandonato (o non ha ancora fatta sua) la protesa di essere Arte, con la maiuscola : la gratuità di essere monumento, in senso, più che classico, neoclassico : cioè di porsi come forma in sé chiusa, fatta per essere soltanto contemplata nella sua ideale perfezione.

L'arte medioevale come del resto tutte le arti "non classiche" - è un'arte che non presume d'avere una dimensione a sé, astratta dalle dimensioni di spazio e di tempo della vita in atto, con tutte le esigenze, anche pratiche e "funzionali" che ciò comporta : essa ha di mira valori non puramente estetici : particolarmente, valori religiosi, intesi nella duplice accezione di attinenti alla religione cristiana, al suo messaggio, ai suoi riti, alla sua liturgia ; e, soprattutto a Bisanzio quell'altra religione, erede della più matura struttura amministrativa e politica dell'Impero romano, almeno da Diocleziano in poi : la religione cesaropapistica dell'imperatore, deus praesens, e della sua corte e delle due effigi ; essa con le sue sacre immagini di culto, il suo cerimoniale, i suoi templi - il Palazzo - per il dispiegarsi di una complessa e immutabile liturgia profana.

Arte asservita, dunque, s'è detto; ma questa sua qualificazione può suonare restrittiva, soltanto se ci si pone da un punto di vista, appunto, neoclassico. A noi, oggi, forti dell'esperienza dell'arte dei nostri giorni : dall'architettura "funzionale" all'"Industrial Design", codesto asservimento non ha altro significato, che quello di qualificare una forma non strutturata in uno spazio-tempo ideale, astratto, ma che determini le proprie strutture nel campo dell'attuale esperienza, della concreta storia.

L'Architettura medioevale in effetti, non è mai "monumento" : essa è certo una forma data allo spazio, ma ad uno spazio che "serve" alla vita : è tempio, palazzo, fortificazione. E la pittura medioevale non è mai "quadro da museo" : a Bisanzio è anche effigie imperiale,

"sacer vultus", con tutto, il valore, anche giuridico, di una "presenza"; in Occidente è quasi esclusivamente immagine di culto posta sugli altari, al servizio della liturgia; è illustrazione di libri sacri, evangelitarii o salterii, per l'esercizio del culto; è soprattutto, decorazione delle pareti, delle volte, delle chiese e dei palazzi - ; sebbene il termine decorazione, per il significato, di tradizione neoclassica, che include: di qualche cosa che si aggiunge ad una forma già ottenuta : qualcosa quindi di esornativo, accessoriale e marginale - sia termine improprio : qui, come in tutte le arti non classiche. E in realtà la decorazione scultorea e pittorica del Medioevo non è qualche cosa che si aggiunga alla forma dell'edificio : è, si può dire, l'ultima pennellata, l'ultimo tocco di una immagine che già di per se è colore - l'immagine degli spazi dell'edificio medievale - : ed è essenziale a questa forma, quanto le ultime velature sono essenziali al quadro di un maestro veneziano.

Nella stessa cultura bizantina - che, non si dimentichi costoro, è l'"altra metà", e non di minore importanza, del Medioevo artistico - codesto carattere funzionale d'origine romana è evidente, malgrado la persistenza del prestigio della tradizione greca.

Una delle riprove della "funzionalità" della decorazione, per esempio di una chiesa bizantina (che la chiesa in se stessa, come edificio, sia "funzionale", è del tutto ovvio), è nella coincidenza di senso, in essa chiesa presa nella sua totalità, tra "contenuto" e "forma": se si preferisce (e che in fondo fa lo stesso) tra significato e struttura linguistica.

La chiesa bizantina, come vedremo e del resto è ormai pacifico, vuol essere il simbolo del cosmo cristiano-neoplatonico, secondo la dottrina dello pseudo Dionigi l'Areopagita e di Massimo il Confessore.

E la sua decorazione, scultorea e pittorica, riprende, completa e precisa codesto significato: illuminando di splendenti immagini, campite sull'oro della celeste Gerusalemme, gli spazi di questo cosmo : dalla figura del Cristo pantocratore, che guarda giù dal suo trono empireo della cupola, alle gerarchie angeliche, che gli fanno corona alla base; e poi, più sotto nella navata, cioè nella chiesa terrestre, dove stanno e respirano i mortali, i racconti degli Evangelisti - della vicenda terrena di Dio - e le figure dei santi e dei beati, che sulla terra combatterono la loro battaglia. V'è una connessione semantica legata, inscindibile; e ad essa corrisponde una connessione figurativa del pari serrata e connessa. Mentre infatti l'architettura, definendo gli spazi con le sue superfici continue, piane o curve, articolate dal chiaroscuro dei colonnati, della cupola, è divenuta colore, le rivestiture marmoree, e le stesse sculture dei capitelli, degli architravi, delle transenne, piatte e perforate come una trina, private di plasticità, portate sul piano, sono anch'esse colore incluso nell'immagine delle pareti ; e a sua volta la decorazione pittorica, non soltanto accentua genericamente codesto colore, ma lo adegua, con assoluta coerenza fin nei minimi particolari, al senso dell'architettura. Non soltanto le fasce che sottolineano le membrature, includono le pareti e le volte come in

un pergolato fiorito, ma le stesse figure umane accennano a sezioni "architettoniche" : siano angeli, che ad ali aperte e ripiegate profilano una lunetta, come a Dafni ; o cherubini tetramorfi, che svasano il triangolo di un pennacchio, come in S. Sofia a Costantinopoli o immagini di apostoli o di profeti o di martiri, che con le loro figure alte e diritte scandiscono di nervature una volta - come nei battisteri di Ravenna, o in chiese di Salonica, di Dafni, di Arta; o altre figure che, affrontandosi nell'intreccio di una volta a botte - come in San Marco, Venezia per es. - continuano la volata del valico come archi in tensione : - è sempre una connessione inscindibile con l'architettura, e con questa architettura - cioè con questa immagine di spazi interni ottenuta col colore di superficie - che la decorazione bizantina si dispiega e si articola.

E si comprende, che ad una pittura siffatta, la tecnica che più si addice sia quella del mosaico : che già in sé, per il fermo, invariabile splendore minerale delle tessere di marmi preziosi, di vetro e di smalti : per la resistenza che questi stessi elementi, e la loro materia non "umanizzabile", e per il timbro "fisso" del loro colore, offrono a modulazioni "tonali" di senso plastico, atmosferico, si oppone a qualsiasi "naturalismo". E' la stessa materia, del mosaico, che non si presta, coerentemente, che ad immagini "astratte" (e una riprova è nell'incongruenza evidente della traduzione in mosaico di cartoni del Rinascimento, per es. in San Marco, anche se questi per sé - sono vere opere d'arte: di Tiziano, del Lotto, del Pordenone, ecc. ; e, per converso, la nuova tecnica che la tecnica del mosaico ha recuperato oggi, nel realizzare pitture cubiste o astrattiste). Le quali immagini umane, anche se già nell'arte bizantina rifuggono dal "troppo umano". Il loro vocabolario è ridotto al minimo, è solo mnemonico, allusivo. E' tutto la sintassi del linguaggio pittorico antico appare dissociata, frammentata. Ogni punto di colore - campi nettamente urtati; timbri vivi, ostrosi o attenuati fino all'ultimo limite del sensibile - ritrova l'accordo con gli altri e con l'insieme in un gioco di armonie o di dissonanze, che non è più fondato su una "rappresentazione" dello spazio, razionalmente, obiettivamente indagabile. Quel che domina è piuttosto il tempo nella sua accezione musicale : ogni colore isolato, cristallino, si comporta come una nota in un insieme polifonico. Sebbene con meno evidenza e più inquietudine, anche l'arte dell'Occidente ha fondamentalmente questo senso alla radice stessa della sua struttura linguistica.

Vi sono dunque ragioni, per cui l'arte del Medioevo appare vicina al gusto attuale. Si pensi del resto alla naturalezza, con cui un'ancona, o un riquadro di mosaico o d'affresco medievale possono ambientarsi nelle nostre case. Intendo quelle case che non sono relitti ottocenteschi, ma opere d'architettura dei nostri tempi - a qualunque "corrente" appartengano. Su queste pareti senza risalti plastici : campiture di colore unito che creano immagini di spazio aperto, temporalizzato, un quadro del Rinascimento, che con la sua illusione prospettica "fa buco" nella parete - come una finestra aperta su uno spettacolo che sia al di là da essa -, con

la sua prepotente plasticità di corpi, la quale si oppone allo scorrere della immagine architettonica, e l'arresta, la ancora in punti di immobile contemplazione, non si trova certo a suo agio. Ci viene sopraffatto dalla così diversa, anzi, opposta struttura figurativa dell'architettura che lo avvolge; oppure esso stesso agisce di prepotenza, rompendo tale struttura, che ha la sua coerenza linguistica appunto nella continuità delle superfici di colore, quali determinano l'immagine dei nostri spazi. Ma una pittura medievale, seppure è uscita da una civiltà così lontana dalla nostra, adegua immediatamente il suo invalicabile fondo d'oro, le sue figure "astratte", senza corpo, senza prospettiva, i suoi colori soltanto timbrici, privi di chiaroscuro e di toni plastici e di allusioni atmosferiche, a quella continuità di colore delle pareti, che sta alla base della struttura linguistica della nostra architettura. Tuttavia, rilevata questa generica adesione del nostro gusto, occorre anche avvertire quanto nell'arte medievale vi sia di lontano e di diverso da esso; che si può riassumere nel fatto, che le forme dell'arte medievale, nella loro struttura rendono presenti (immediatamente intuibili) le strutture non della nostra civiltà ma della civiltà del Medioevo, quale si manifesta in ogni sua sfera; (politica per es., religiosa ecc.) poiché in tutte vi è il medesimo modo di sentire e figurare la relazione tra spazio e tempo.

Per ritornare alla civiltà "esemplare" del Medioevo, quella di Bisanzio: si consideri la struttura dell'Impero bizantino. Esso è, certo, l'Impero Romano, del quale eredita tutti gli elementi; del quale anzi, è la prosecuzione diretta, senza soluzione di continuità. Ma a Bisanzio si trasforma profondamente. Quella che era stata una costruzione storica in fieri, temporale, esistenziale, piena di subbugli, di violento chiaroscuro, diviene un'idea metafisica, fuori del tempo: un riflesso sulla terra della Gerusalemme celeste, retto da un'impalcatura geometrica, dove ogni cosa è al suo posto preciso, dove non solo le forme, spersonalizzate, dei protagonisti, dell'Imperatore all'ultimo dei pognati, ma anche gli atti, i gesti, sono fissati, in un cerimoniale quasi incredibilmente meticoloso, cavilloso: perchè devono essere sottratti alla variabilità del tempo: debbono incarnare "idee" immutabili, eterne. Si riflette su quel che diviene il Cristianesimo, a Bisanzio. Se mai vi fu un messaggio "esistenziale", nella storia dell'umanità, fu quello del Cristo: non vi è in esso il minimo accenno ad una dottrina, ad una liturgia, ad un rito, ma tutto è soltanto vita in atto: Platone e Aristotele sono tutti in quel che dicono, nelle loro idee; Cristo è tutto e soltanto in quel che fa: anche le sue parole sono azione, vita. L'autentica rivoluzione cristiana, è anche metafisica perchè vuol far leva sul nucleo della stessa concreta, storica personalità del singolo: sulla realtà del suo tempo, con la sua vita e la sua morte, che sono soltanto sue. Nessuna geometrica, ideale impalcatura metafisica può sostituirsi alla puntuale decisione che io debbo prendere ad ogni istante della mia vita, ha quel coup de dás che jamais ne abolir le hasard, di fronte al quale sono io, solo col mio tempo; così come sono io, solo, di fronte al

La morte, che è la scadenza del tempo mio : non è un generico astratto tempo, nè il tempo di altri che finisce quando io muoio : è il tempo mio, e soltanto mio. E' per ciò che Cristo, più che teorizzando una dottrina, deve nascere, vivere, morire, in concreto; perchè il Suo tempo possa essere vissuto da tutti gli uomini.

La civiltà romana, invero, che è tutta versata nel "tempus", non ha prodotto metafisiche, ma solo norme di vita - giuridiche, per es. - e, soprattutto, ha concretamente agito, aveva al suo modo pratico risolto codesto assillante problema dell'esistere. Ma alla fine non era riuscita ad eliminare la tensione, l'angoscia esistenziale del singolo : perchè non soltanto non ebbe mai, a suo veramente radicato fondamento, il senso della continuità di un tempo indirizzato ad un fine (che fu caratteristica ebraica); ma, collette, nel tardo impero, all'illusione di un'astratta struttura gerarchica, la quale non poteva che lasciare disperatamente sola e annullare la personalità, il dasein. Il carattere sostanzialmente dialettico del pensiero greco in ben altro modo resistette alla conciliazione dell'antico dualismo tra eternità e tempo, cioè tra il tempo formato e chiuso nella sua integrità, in un ideale categorico, e il tempo vivo della persona umana nella sua emergenza, nel momento immediato dell'esistere: quella conciliazione miracolosamente raggiunta nella persona stessa di Cristo e che poteva essere attuata non già ragionando al modo greco : non facendo di Cristo una dottrina di idee, una dottrina cosmica; ma inverando Cristo nel suo tempo. Il pensiero cristiano orientale, di tradizione greca, posto di fronte a questa eterna dialettica tra essere ed esistere, scelse l'essere : scelse, cioè, di annientare il tempo come esistenza, in favore di un'ideale eternità - cioè di un tempo chiuso ed immoto, staccato dall'esperienza attuale dell'uomo. Quando poi il parusia cioè il ritorno temporale del Cristo sulla terra, ritardato dall'impazienza delle prime comunità cristiane, i greci non seppe resistere alla loro vecchia tentazione, e di nuovo, al modo platonico, dialettizzarono due termini di tempo - l'Evo presente (aión outos) e l'Evo da venire (aión mellòn) quasi fossero il contingente e l'eterno; e in tal modo, disciolsero ed annullarono la storia nella metafisica. Ancora una volta, insomma, come nell'antichità, i greci divenuti cristiani, fecero del tempo una dimensione puramente spaziale : e della stessa struttura religiosa una forma contemplata in un suo spazio fermo e chiuso. Le evasioni mistiche delle eresie orientali, le estasi apocalittiche, persino i movimenti anacoretici (quegli eremiti che si mettono fuori del tempo, che disprezzano i problemi e le miserie e le responsabilità del tempo, cose tutte che sorgono in Oriente, sono più greche che romane, e non altrettante forme che assume questa immobilizzazione, questa spazializzazione greca del tempo in termini di spazio. In Occidente invece, le estasi mistiche, le illuminazioni apocalittiche, le evasioni mistiche non solo non nacquero, ma, trasportatevi, vi ebbero poca fortuna. La chiesa romana le guardò con diffidenza sempre. Non che la chiesa romana non abbia anch'essa avuto presente il problema del tempo, che è il problema stesso della vita e della salvazione. Ma è significativo il modo come essa cercò di risolverlo. Almeno romana.

sua fase creativa, cioè per tutto il Medioevo, dalle origini fino al gotico, essa si guardò dal trasportare la tensione temporale tra il nostro presente ed il futuro intenzionato quale Regno di Dio, in una dialettica soltanto spaziale, appunto alla maniera greca; subito risolutiva, tra qui e là, tra l'èvo presente e l'eternità che lo sovrasta. Per la chiesa medievale d'Occidente erode di Roma invece il tempo diviene la storia stessa della chiesa. E' cioè la vita stessa degli uomini riuniti nella ecclesia, nella quale il tempo emergente dalle singole esistenze umane e il tempo eterno del Regno di Dio, attualmente coincidono. Ancora una volta, Roma così risolveva il problema del tempo non in una dimensione spaziale, alla greca, ma in un processo temporale: la storia.

E' questa differenza profonda che, secondo me, può spiegare i caratteri di immobilità secolare della cultura artistica bizantina. Le cui forme sono fissate una volta per sempre nella dimensione immutabile, non incrinata dalla continua variabilità del tempo e dei suoi eventi, dell'Olimpo cristiano di Bisanzio. Nel quale anche le singole figure si chiudono in limiti precisi e immutabili, e rapidamente si fissano in schemi iconografici, che rimangono sostanzialmente identici fino alla caduta dell'Impero. E si capisce come questi schemi siano stati, durante tutto il Medioevo, esemplari per l'inquieto Occidente, che ad essi guardò come a dei punti fermi, sottratti alle variazioni del tempo, ai quali ancorare la propria inquietudine. E si capisce anche come essi possano apparire, e siano apparsi, per es., al Longhi - fossilizzati, inmani. Abbandonando il tempo umano per chiudersi nella dimensione immutabile della Gerusalemme celeste, l'artista greco divenuto cristiano rinunciò alle innumerevoli articolazioni e variazioni e sfumature del tempo dell'esistenza dell'uomo - delle sue opere dei suoi giorni di quaggiù, dei suoi sentimenti vivi, delle sue passioni, delle sue umane virtù e dei suoi vizi - perciò l'arte bizantina, oltre che immobile e ieratica, fu anche invariabile nei suoi motivi fondamentali; e impassibile. Il Pantocratore bizantino che dalle cupole delle chiese d'Oriente si affaccia sul mondo degli uomini giù di sotto, ha lo sguardo immoto d'uno Zeus cristiano, che osserva, e giudica; giudica naturalmente (perchè non è più Zeus, ma l'eterno Padre dei cristiani) con infinita bontà, ma anche con incolmabile distacco: Egli può salvare le anime degli uomini, ma lo fa soltanto annullandone il tempo, trasportandole fuori della loro dimensione, che è storica, nella propria dimensione, che è quella dell'Eterno; e sono due dimensioni che, poichè sono in realtà di spazio e di tempo, non possono mai sovrapporsi e coincidere: il tempo di Dio per i Greci non può mai essere il tempo dell'uomo. Perciò anche, la cosa più difficile d'accettare dai Cristiani d'Oriente fu il mistero dell'Incarnazione, cioè questo passaggio dall'eternità al tempo, questo storicizzarsi di Dio nella persona umana di Cristo: e da questa difficoltà derivarono le infinite eresie "docetiche" che pullularono nella Cristianità orientale: la più grave di tutte, il monofisismo, che staccò addirittura dalla chiesa di Costantinopoli due tra le più importanti, tra le più civilizzate e fra le più religiosamente feconde

province : la Siria e l'Egitto. Da ciò anche il caratteristico mitanesimo figurativo che continuò pullulare nella chiesa Orientale, e che portò addirittura alla distruzione ed alla abolizione delle immagini sacre (la crisi più grave in quest'ordine fu quella dell'Iconoclastia) : e che si giustificava appunto con la difficoltà di sottoporre che si potesse dar forma umana, cioè storica, a ciò che per essi era al di fuori della storia del tempo. E anche quando l'Iconoclastia fu vinta, e a Costantinopoli ritornarono il culto, e la creazione delle immagini sacre, queste cercarono di ridurre al minimo ogni espressione di umanità nei personaggi divini.

Il valore (la "funzione storica") della civiltà bizantina è precisamente proprio in ciò : di aver perpetuato, attraverso le incertezze del Medioevo, l'esempio di un cosmo ideale, alla greca.

Tra tutte le grandi idee che il pensiero greco ha lasciato in eredità agli uomini, una delle più pregnanti mi sembra essere appunto quella di cosmos, cioè di una rappresentazione del mondo resa intelligibile a misura e grado del suo ordine razionale. L'arte cristiana di siffatta cosmicità fu fissata, esemplarmente per tutto il Medioevo, dai libri dello pseudo Dionigi l'Areopagita. Come la struttura del cosmo areopagitico appunto, che si fanno intelligibili nelle strutture formali dell'arte bizantina - a cominciare dall'architettura della grande Santa Sofia. Ma anche la pittura bizantina è un elemento di codesto cosmo areopagitico; la cui raison d'être, diciamo, raison d'être, essendo precisamente la cosmicità, cioè l'intelligibilità della forma, ogni sua parte; ogni parte non solo dell'edificio architettonico, ma anche della decorazione scultorea e pittorica, non può essere che sottratta alle variazioni irrazionali del tempo : ed è perciò che, per es. l'icona bizantina, non pure dal lato semantico, ma anche dal lato propriamente formale, si fissa in una struttura pressochè sempre identica, immutabile, fuori del cronos : in quei tipi, o exempla, o αὐτόμορφα che, per il loro carattere categoriale appunto, possono rimanere esemplari anche all'inquietudine, invece, storica del Medioevo dell'Occidente.

La prima a formarsi, in ordine di tempo, delle grandi culture artistiche del Medioevo, quella bizantina, segna, come tutta la civiltà bizantina, l'assestamento di una crisi : vale a dire, fissata in strutture obiettivamente determinate e mensurate, in una immobilità superstorica, i dati di una civiltà che pure era stata per secoli smisurata, perchè incalzata e sommosa dall'inquietudine esistenziale. La civiltà romana aveva avuto appunto questo carattere antimetafisico : e i tentativi disordinati e convulsi di strutturarsi, di pacificarsi in una forma stabile - sottratta all'inquietudine del tempo - degli ultimi due secoli dell'Impero, non avevano raggiunto, anzi avevano ribadito codesto carattere. Giova considerarlo un poco .

Anche al compianto amico e collega Concetto Marchesi non era sfuggito il senso evocativo d'un passo d'una lettera di Gustave Flaubert a madame Des Genettes : "les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc-Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été. Je ne trouve nulle parte

estte grandeur....".

Forse però questa grandezza della solitudine umana senza dei è già in Lucrezio : apostolo di Epicuro ; ma con in più, di sua, la spiritualità dolorosa dei romani, e il dono della poesia "requies hominum divomque voluptas". Epicuro aveva detto "simptoma simptomaton o Chronos" il tempo è l'accadere degli accadimenti; con ciò egli aveva posto nel tempo una relazione di serie, lo aveva quindi interpretato come durata : lo aveva obiettivato, spazializzato. E infatti, coerentemente, Epicuro, da bravo greco, aveva finito con l'affermare la realtà metafisica dell'eternità. Lucrezio invece pronuncia questa parola straordinaria : tempus per se non est : che vuol dire che il tempo è la stessa esperienza in atto dell'uomo : è vita, sentimento, che non sono generalizzabili, non sono riducibili a categorie, sono sempre di qualcuno, hic et nunc. Gli dei non ci sono più, come diceva Flaubert, e l'uomo è rimasto solo appunto per questo : perchè il suo tempo, la sua vita non sono garantiti da una struttura ideale esistente in sé. L'angoscia esistenziale non è una novità di Kirkegaard, di Sartre.

Anche per il cittadino dell'Impero romano, non solo le antiche sistemazioni della rappresentazione del mondo : spazio dilatato, ma irrimediabilmente contenuto nei limiti del perièchon, hanno perduto consistenza : anche il tempo "per sé" non è più, e l'uomo è rimasto solo con il "suo" tempo : la sua inquietudine, la sua sofferenza, la sua paura. Contro le quali, il greco Epicuro aveva navigato la beata riva della serenità senza turbamento. Ma la nave del poeta romano non può approdare a quell'isola. E' un battello fantasma, senza ormai più timone nè bussola.

Questo atteggiamento dunque, che si suol riconoscere proprio dell'epoca tardoantica, o almeno da Marco Aurelio in poi, è presente in Roma già prima della nascita di Cristo, in Lucrezio. Poco tardi, all'epoca di Nerone, lo ritroviamo in Seneca per es.: nelle cui tragedie ultimamente l'amico Paratore riconosceva, sotto la corteo spesso della straripante oratoria, un "senso profondo e tragico dell'umana desolazione, che sentiva il bisogno di esprimersi in quei toni esasperati e altisonanti, perchè lì avvertiva conformi alla disperata immensità della sua solitaria amarezza". La quale è propriamente, angoscia esistenziale : nota infatti giustamente Paratore che questo poeta e filosofo di Cordova "nonostante molte contrarie affermazioni, dubitava dell'aldilà.... in un celebre coro delle Troiane affermava la mortalità di ogni cosa e l'inesistenza degli Inferi" ecc. Egli fu "il filosofo delle desolate immanenze". La differenza fondamentale tra la sua tragedia e quella attica consiste "nel fatto che nelle sue tragedie il nodo non è più costituito dall'urto tra la persona umana e la legge divina, dalla necessità di ricostituire (Eschilo, Sofocle) un equilibrio tra cielo e terra o di profilare la sostanziale manchevolezza (Euripido) di essa, ma dallo scatenamento di una passione in urto con altre consimili o coi diritti primordiali dell'umana natura. In Seneca tutto nasce, si disperda e giunge corruscamente ad una tragica fine entro i limiti della vita e del destino degli uomini. La passione sorge non come una maledizione e una punizione degli dei, ma come un cieco i...

to del cuore umano, e si articola sempre nel quadro delle più marcate reazioni dell'umana psiche, che ormai all'indagine del moralista storico ed epicureo non serbava più alcun mistero. Seneca ha compiuto insomma il miracolo di trasferire la tragedia dal cielo sulla terra, dalla religiosa trascendenza all'immanenza del nudo dato patetico ecc. Vi è dunque in Seneca, se vogliamo scendere ad una critica meno descrittiva, un fondamentale atteggiamento espressionista; mentre (siamo ancora nel I° secolo), permane in lui molto dell'illusionismo naturalistico augusteo, per es. "nell'accensione commossa con cui, ogni volta che è possibile, egli si profonda negli spettacoli della natura, anche in quelli più vasti e più serenamente spaziosi. La stupenda "mattinata che inaugura il primo coro dell'Ercole furioso è ben degna del filosofo-poeta che colle "Naturales quaestiones" e nella Consolatio ad Helviam ha saputo esaltare la natura che rasserena e sublima lo spirito dell'uomo". Non ho bisogno di ricordare come questi due atteggiamenti trovino rispondenza nell'arte figurative. F. Wickhoff, nella sua introduzione alla Wiener Genesis, ha considerato quasi esclusivamente l'"illusionismo naturalistico" dell'arte figurativa romana, da Augusto ai Flavii: infatti questo ne è l'aspetto più appariscente e più divulgato. Vi è già anche l'altro accento, quello espressionistico: accenti ai paesaggi del IV stile, vi sono per es. - per indicare pitture scoperte in questi ultimi tempi, ma non sono le sole - le teste ormai famose del soffitto del triclinio di una casa di Colle Adriano, nell'antica Stabiae. Sono opere sulla cui datazione non possono sussistere dubbi: esse non possono essere che anteriori all'eruzione del Vesuvio, cioè al 79 e il processo di disgregazione della forma tattile della Grecia classica, è qui più che accennato, è decisamente iniziato. Paratore - nell'introduzione citata alle tragedie di Seneca - non ha protratto il suo esame alla loro struttura linguistica, (ma promette uno studio particolare in questo senso): si è limitato ad una diffusa e sottile analisi contenutistica. Da quanto io posso giudicare, tuttavia, mi sembra possibile ritrovare nella metrica di Seneca un disfaccimento formale: una frantumazione, una estrosa successione di ictus, e così via, che corrispondono a questa struttura pittorica. I metri, ben inteso, sono quelli greci, o assimilati ad essi così come al fondo di queste pitture vi è il criterio della forma come rappresentazione canonica di oggetti, di origine greca), ma il ritmo è profondamente scovolto e rinnovato; il trimetro giambico si unisce al saffico minore all'adonio, all'esametro dattilico, al dimetro e monometro anapestico, al gliconeo, all'asclepiadeo minore, dal che risulta una affettiva dissoluzione dell'organicità quantitativa, in favore dell'accentuazione. Così queste pitture di Stabiae non hanno più disegno e chiaroscuro "organici": sono pitture di macchia, dove è precisata la funzione prevalente della luce come variabile temporale nella costruzione della forma. Questa luce infatti non intride uniformemente l'immagine, ma investe lateralmente i volti, mentre le ombre si aggrumano in pennellate rapide, vibranti, sintetiche, in due o tre toni estrosi ma precisi: con un'esattezza di valori che si credeva scoperta solo della pittura moderna. Questa è pittura, dopo tanti secoli di scultura; o meglio è linguaggio

che si esprime col colore, dopo tanti secoli di linguaggio prova lentamente, se non esclusivamente, plastico. E infatti d'ora in poi a Roma, al contrario di quanto avviene nella Grecia classica, è la pittura che ha il passo nelle arti figurative, e anche la scultura si mette al seguito della pittura, o meglio si esprime sempre più coloristicamente.

In questi capelli scavati da colpi di pennello vi sono già effetti che la scultura otterrà, per es. col trapano, - ma alquanto più tardi; e lo si capisce, perchè il prestigio della forma greca è ovviamente più forte e più persistente in quell'arte che era stata tipica della Grecia, cioè nella scultura. Inoltre, ad attestare la coerenza di questo discorso pittorico, e la sua connessione con le altre sfere della cultura romana - colle tragedie di Seneca, ad es. - questi volti hanno accentuato il significato psicologico e i dati formali del carattere individuale e più, nel gesto, nello sguardo, rivelano una tensione allucinata: insomma, una carica espressionistica. E non sarà la vena dell'illusionismo naturalistico, ma questa vena espressionistica, quella che diventerà in seguito la corrente fondamentale dell'arte romana; e, almeno in Occidente, dominerà fino alla fine dell'Impero. Si può confrontare per es.: una testa di Stabiae, anteriore al 79; con la testa di Abramo, mosaico cristiano degli inizi del V secolo, nella navata di S. Maria Maggiore a Roma. Non è la stessa poetica, ma certo è la stessa lingua. Ed è la lingua che dopo Stabiae è rimasta in Occidente giù lungo il corso di più di tre secoli, fino a Diocleziano, fino a Costantino, fino a Teodosio. Altra volta ho seguito l'evolversi e l'articolarsi di questa lingua, ho cercato di tracciarne una storia compiuta; il che ormai si può fare, ormai, se per dire decennio per decennio, con la stessa concretezza critica con cui si disegna una storia del linguaggio pittorico moderno da Giorgione fino all'Ottocento. Qui, ora mi limiterò a riassumere le conclusioni di quel lavoro, che è stato oggetto di corsi pagati; ma poi è rimasto inedito. È un richiamo necessario; perchè non si capirà mai veramente l'arte del medioevo se non si partirà appunto da una considerazione criticamente concreta e storicizzata del tardoantico.

Spazio e tempo sono le dimensioni delle arti; ma non certo uno spazio ed un tempo generici e astratti. Lo spazio, a Roma, non poteva adattarsi a quel telaio geometrico, nel quale gli Elleni avevano inserito la "natura", in sé informe, per poterla ridurre a forma rappresentabile: cioè per renderla intelligibile nei termini della razionalità greca. Ma poi anche la validità dell'immediato esperiri - ch'era stata alla base del "naturalismo" od "illusionismo" dell'arte romana da Augusto ai Flavii - si scredita, a distanza di appena un secolo. Non soltanto l'idea vergiliana del saeculum ("tempo" ciclico), ma anche quella d'una impregiudicata serie temporale - quale aveva assicurato la calma obiettività di quella lunga cronaca, che è il fregio della colonna di Traiano - perdono valore. Questo "stile storico-narrativo-continuo", come l'ha definito Wickhoff, si esaurisce nei settant'anni che corrono tra la colonna di Traiano e quella di Marc'Aurelio. Poichè il tem

po in sè non esiste più, sulla seriazione dei fatti in un ordine temporale obiettivo prevale la compresenza del loro significato. Emergono punti assertivi di richiamo: s'accentua l'"espressionismo" romano. Malato di una malinconia immedicabile: quella che sembrava allo stesso Flaubert "plus profonde que celle des modernes, qui sous-entendent tous plus ou moins l'immortalité au delà du trou noir. Mais pour les anciens, ce trou noir était l'infini même: leur rêves se dessinent et passent sur un fond d'ébène invariable".

Nell'arte, ciò si fa evidente soprattutto nel periodo tra Marco Aurelio e Costantino. E' allora che l'espressionismo si impone decisamente; mentre si assiste ad una progressiva, crescente corrosione della forma e vanificazione della rappresentazione dello "spazio obiettivo" geometricamente razionalizzato, che l'avvolgeva in passato; quindi all'eliminazione dell'ambiente atmosferico e scenico e alla riduzione del campo al "fondo d'ebano immutabile". L'immagine affiora e si blocca in superficie, vi sono senza dubbio delle riprese neoclassiche, delle resistenze, delle rinascenze, come s'usa dire: ma quel che guida l'evoluzione linguistica è questo decadere progressivo della vecchia sintassi "organica" e, parallelamente, il costituirsi degli schemi fondamentali d'una nuova lingua.

La decorazione pittorica, frattanto, si fa sempre più "funzionale" vale a dire collabora sempre più strettamente con l'architettura, che definisce gli spazi interni col mezzo d'una parete materialmente traforata, ma di ragione artistica, cioè sul piano dell'immagine chiusa verso l'esterno - talmente chiusa, che le stesse finestre non sono più dei buchi, ma delle macchie di colore sulla superficie unita -. Il sistema decorativo s'innesta sulle forme dell'architettura e ne segue lo sviluppo: sottolinea le diagonali delle volte a crociera o le nervature convergenti delle calotte e padiglione ecc. Non c'è bisogno ch'io faccia presente quanto queste disposizioni, qui ancora schematiche, divengano poi fondamentali per l'arte paleocristiana e bizantina.

La riduzione dell'immagine alla superficie avrà conseguenze analoghe a quelle dell'arte dei nostri giorni prima della sparizione delle immagini, vale a dire: allineamento delle figure, loro frontalità (i tre-quarti, lo stesso profilo indicherebbero una profondità), disgregazione e spesso inversione della prospettiva euclidea dell'ambiente scenico (gli assi delle scatole sceniche si aprono a ventaglio e si dispongono in superficie); proporzionalità non più obiettiva, ma gerarchica (le figure che hanno maggiore significato divengono preminenti anche per le loro dimensioni); stilizzazione dei motivi, che sono ricomposti secondo principi non più organici e spaziali, ma ritmici (di equilibrio araldico, per es. o di "rapporto infinito", per usare una denominazione di Riegl).

Gli stessi colori si trasformano, diventano via via irrealistici. Si può dire, fatte le debite differenze, che tra i colori di una pittura romana del IV secolo e quelli d'un paesaggio in 4° stile pompeiano, vi sia una differenza analogica e quella che per

tra i colori di Monet, per es., e quelli di Braque. Un verde di Monet e un verde di Braque anche presi in sè, avulsi dal contesto linguistico differiscono sostanzialmente uno dall'altro, perchè il verde del pittore impressionista include la luce dell'ambiente, dello spazio - natura, mentre il verde del pittore cubista lo esclude. È in questo, una coerenza di struttura linguistica, che molti pittori non cubisti - per es. i futuristi italiani - non hanno compreso o non comprendono (e infatti conservano ancora residui tonali impressionistici in senso impressionista, nelle loro tinte), ma la luce fusa nel colore impressionista è profondità di spazio atmosferico, di variabilità di tempo, di naturalismo, è vicenda di luoghi, di ore, di giorni, di stagioni; laddove l'arte cubista astrae da questo spazio e da questo tempo: proietta l'immagine sulla superficie e ve la blocca: il suo linguaggio non sarebbe coerente, se togliesse allo stesso timbro dei colori ogni variazione di luce sferica, ogni contaminazione di ambiente - e dunque quei colori si chiudono in campiture uniformi, si fissano in un'opaca durezza. Fissiamo rapidamente e sommariamente le fasi di quest'evoluzione linguistica. Scendiamo a verso la fine del II secolo, e rivediamo il noto Silvano del Museo Laterano. Esso non è certo, dal punto di vista tecnico, una novità nell'arte romana, la quale, conosceva da tempo il mosaico parietale, e posto non già in riquadri isolati, emblematati; ma a decorare intere superfici anche curve, specie volte, nicchie ed esedre di edifici termali, ninfei, fontane (prestandosi probabilmente a sposarsi con l'acqua); e volte e, con ogni probabilità, cupole. - Questa tecnica pittorica è la più adatta ad innestarsi sulle pareti continue di un'architettura che, come quella romana, sempre più risolvendo l'immagine degli spazi interni su una superficie "ottica" di colore. Anzi è solo entro un'architettura siffatta - di pareti unite, a struttura cementizia - quindi di essere rivestite - di volte che la concludono senza interromperne l'unità, e che il mosaico parietale assume pienezza di significato; non è certo in una architettura di tipo "classico" a blocchi marmorei che valgono per sè, per il loro valore plastico, a forti aggetti di decorature, che frazionano la superficie; qui il mosaico deve limitarsi ai pavimenti, o ad isolati emblematati. E certo già in periodo pre-cristiano se ne intese anche il valore di esaltazione sacrale; di astrazione mistica. E, prima di presentarci le teofanie cristiane splendenti nelle grandi absidi delle basiliche, diede forma alle immagini sacre ai misteri nelle absidole in penombra dei piccoli templi e di mitrei. Lo attestano per es. i resti del Mitreo sotto S. Clemente a Roma e di quello di Capri; i ricordi della basilichetta privata del 3° sec., per il culto lupercale, scoperta a Roma nel sec. XVII e poi distrutta; la basilichetta neopitagorica di Porta Maggiore, ecc. Anche questo Silvano era l'immagine di culto nell'abside di un mitreo di Ostia. Osserviamola frattanto da questo lato, semantico, e notiamo la stretta coerenza del suo significato con la struttura linguistica. La resa del tutto pittorica del volto, unita a un appiattimento quasi lineare del corpo sono ormai cose ovvie nella pittura romana (e puntano sensibilmente verso il "linearismo" del tempo di Settimio Severo, dei primi anni del 2° secolo). Ma su questa superficie la figura si coagula per così dire

in una presenza di immagine di culto. Già il nimbo di cui si aurea questo dio dei misteri ha significato sacrale, e costituisce il centro di attenzione, cui doveva correre lo sguardo degli adepti della setta proprietaria del mitreo - come più tardi lo sguardo del fedele correrà alla figura di Cristo campeggiante nell'abside delle basiliche. Sicchè abbiamo qui un corrispondente pittorico, di prefigurazione almeno semantica, di quanto si ha in architettura per es. nella basilichetta neopitagorica di Porta Maggiore; ed ancora, nel sacello lupercale ricordato dianzi: una piccola basilica a tre navate, sboccanti, attraverso l'arco trionfale, nell'abside, dove campeggiava il mosaico con la lupa allattante; inoltre anche ai lati vi erano figure e il sottarco aveva un'immagine di testa, e l'arco trionfale altri mosaici con motivi di viticci e putti vendemmianti: già dunque alquanto dei motivi, specie dissociati, del repertorio paleocristiano, e usati con analoga distribuzione, e con significato affine.

E' da osservare la posizione centrale, assiale di questo Silvano; punto di convergenza degli sguardi. L'immagine poi, essendo situata nel cavo della nicchia, partecipa della conformazione generale concava della composizione: in tal maniera questa teofania tende ad afferrare la totalità del campo visivo (con un espediente che è stato in qualche modo ripreso dal più esistenziale dei linguaggi figurativi dei nostri giorni, il cinema col cinemascope), ad attirare idealmente lo spettatore nello spazio stesso dove si trova il dio: ed è noto quanto questo intento sarà coerentemente perseguito da ogni mosaico delle absidi basilicali paleocristiane e bizantine. Le evidenti sconessioni prospettiche, naturalmente sono, come si è detto "errori"; ma contribuiscono a questo scopo, pur esse preludono alle dissociazioni bizantine. E vi sono già dimostrati di nuvole delle absidi cristiane e vi è il cielo di un trionfo intenso, quale rivedremo per es. nel fondo del Patriarcato S. Aquilino a Milano. Su questo fondo sovranaturale, che cederà alla fine allo splendore neoplatonico e areopagitico dell'oro, l'artista non ha ancora inventato le interpunzioni ritmiche del colore, ma le tessere stesse sono disposte in un'interminata serie di archi, dal più ampio al margine esterno fino al glomerulo centrale che si rivolge su se stesso: un irraggiare di curve intorno al fuoco dell'aureola. Qui dunque abbiamo una pittura senza dubbio nella tradizione romana, quanto al puntuale lessico pittorico; ma dove il linguaggio va assumendo, non soltanto un significato, ma anche una struttura, che sono chiaramente precristiani e prebizantini.

Lasciando di considerare altri esempi - affreschi del triclinio sotto via di Cerchi, Filosofo di Ostia, ecc. - possiamo riassumere: il processo stilistico che porta alla crisi del 3° sec. è nella pittura - come nella scultura del resto - legato, articolato, precisabile decennio per decennio.

forma rappresentazione nell'arte, fu la chiesa primitiva.

in una presenza di immagine di culto. Già il nimbo di cui si aurea
la questo dio dei misteri ha significato sacrale, e costituisce il
centro di attenzione, cui doveva correre lo sguardo degli adepti
della setta proprietaria del mitreo - come più tardi lo sguardo
pito dei fedeli correrà alla figura di Cristo campeggiante nell'
side delle basiliche. Sicchè abbiamo qui un corrispondente pittor-
co, di prefigurazione almeno semantica, di quanto si ha in archi-
tura per es. nella basilichetta neopitagorica di Porta Maggiore;
più ancora, nel sacello lupercale ricordato dianzi: una piccola
basilica a tre navate, sboccanti, attraverso l'arco trionfale, nel
l'abside, dove campeggiava il mosaico con la lupa allattante; in-
tre anche ai lati vi erano figure e il sottarco aveva un'immagine
pesta, e l'arco trionfale altri mosaici con motivi di viticci e
putti vendemmianti: già dunque alquanto dei motivi, specie dion-
siaci, del repertorio paleocristiano, e usati con analoga distri-
zione, e con significato affine.

E' da osservare la posizione centrale, assiale di questo Sil-
no; punto di convergenza degli sguardi. L'immagine poi, essendo
situata nel cavo della nicchia, partecipa della conformazione gen-
rale concava della composizione: in tal maniera questa teofania
tende ad afferrare la totalità del campo visivo (con un espedien-
che è stato in qualche modo ripreso dal più esistenziale dei lin-
guaggi figurativi dei nostri giorni, il cinema col cinemascope),
ad attirare idealmente lo spettatore nello spazio stesso dove si
trova il dio: ed è noto quanto questo intento sarà coerentemente
perseguito da ogni mosaico delle absidi basilicali paleocristiane
e bizantine. Le evidenti sconessioni prospettiche, naturalmente
sono, come si è detto "errori"; ma contribuiscono a questo scopo,
pur esse preludono alle dissociazioni bizantine. E vi sono già
strati di nuvole delle absidi cristiane e vi è il cielo di un tr-
chino intenso, quale rivedremo per es. nel fondo dei Patriarchi
C. Aquilino a Milano. Su questo fondo sovranaturale, che cederà
la fine allo splendore neoplatonico e areopagitico dell'oro, l'ar-
tista non ha ancora inventato le interpunzioni ritmiche del colore
ma le tessere stesse sono disposte in un'interminata serie di ar-
chi, dal più ampio al margine esterno fino al glomerulo centrale
che si rivolge su se stesso: un irraggiare di curve intorno al
fuoco dell'aureola. Qui dunque abbiamo una pittura senza dubbio
nella tradizione romana, quanto al puntuale lessico pittorico; ma
dove il linguaggio va assumendo, non soltanto un significato, ma
anche una struttura, che sono chiaramente precristiani e prebiza-
tini.

Lasciando di considerare altri esempi - affreschi del triclinio
sotto via di Cerchi, Filosofo di Ostia, ecc. - possiamo riassumere:
il processo stilistico che porta alla crisi del 3° sec. è nella
pittura - come nella scultura del resto - legato, articolato, pro-
cisabile decennio per decennio.

3

... veramente
l'ultimo limite, cui giunge la dissoluzione della plasticità antica.
Ma, fino a qui, non possiamo dire vi sia, parallela a questa dissoluzi-
one del linguaggio plastico, l'affermazione di una nuova sintassi
- quella del colore. -

Negli anni tra il 305 e il 315 vediamo soltanto, anche in pittura,
il persistere e il lento addolcirsi di questo "cubismo" tetrarchico,
fino ad espressioni che sono l'esatto parallelo pittorico delle scul-
ture dell'arco di Costantino.

Questo è forse il punto di massimo disfaccimento della forma pla-
stica cui arriva l'arte antica: le cui analogie con le vicende
dell'arte contemporanea si fermano qui. L'arte antica, voglio dire,
non giunge a quel completo annullamento della rappresentazione fi-
gurativa, cui siamo arrivati noi oggi con l'arte astrattista. Ciò
si può spiegare del resto, abbastanza facilmente con la diversa con-
dizione storica e spirituale, che caratterizza questi due momenti
critici della civiltà: il tardoantico e il contemporaneo. Oggi,
noi non abbiamo nulla cui aggrapparci: non troviamo più alcuna giu-
stificazione per mantenere l'uomo al centro della terra, padrone
del suo regno del tempo e dello spazio. Dopo il fallimento filosofico
(e politico) della mediazione di Hegel, la nuova tensione, con
la quale si era cercato ancora una volta di dialettizzare la distan-
za platonica tra l'eternità e il tempo, è finito col proiettare l'uo-
mo fino ai limiti di questo, per poi abbandonarlo spaventosamente
solo, nell'angoscia metafisica il tutto di Kierkegaard, o il nulla
degli esistenzialisti.

Anche nell'epoca tardoromana, si è visto, s'ebbe una rottura del
tempo: l'arte del III secolo ci mostra forme perdute in uno spazio
senza possibilità di misura, inconsistente, e in un tempo infranto,
puntualizzato in attimi di angoscia. E persino il cristianesimo pri-
mitivo giunse fino alle soglie dell'annientamento del tempo con mol-
te delle eresie che pullularono, specie tra il III e il V secolo. Ma
ciò che salvò la consistenza del tempo come durata, e quindi della
forma rappresentazione nell'arte, fu la chiesa primitiva.

Il Cristianesimo, in quel suo momento di formazione, fu tanto più concreto, quanto più tenne fede alle fondamentali premesse del Giudaismo dal quale usciva, e quanto più seppe inverare queste premesse entro la realtà storica, sociale, dell'Impero Romano. A differenza della filosofia delle religioni greche, che ci portano in un mondo di idee fuori del tempo, il Giudaismo, come ha ben visto sopra tutti il Laberthonnière, è storico, è tutto calato nel tempo: la Bibbia risolve immediatamente la dialettica tra l'eternità e il tempo, che resta invece insoluta nell'idealismo platonico: già la Genesi è una cerniera che aggancia la terra, con i suoi orizzonti e le sue ombre notturne, con la faticosa vita dell'uomo, all'Eterno. E' tutta la Bibbia una storia, non una dottrina di idee. La stessa figura di Cristo non è quella di un Dio dell'Olimpo, di un Dio senza storia: ma è la figura di un uomo storico, che è nato, è vissuto, ha patito, è morto in un luogo determinato del mondo, in un tempo ben definito degli Evi, ha risolto in sé, non con una dottrina metafisica di idee astratte, ma nella sua sostanza di uomo vivo la contraddizione tra l'eternità e il tempo. Per ciò S. Paolo lo ripete due volte, nella lettera degli Efesini e in quella ad i Corinzi, quell'esortazione apparentemente oscura, ma densa di significato: riscattate il tempo! Cioè, in parole povere, non perdetevi nelle metafisiche, o nell'immobilità del misticismo, ma ri-
tate conseguentemente il tempo come l'ha vissuto Cristo. Perciò anche il Cristianesimo assume la sua piena concretezza a Roma: perchè la civiltà romana, lo abbiamo visto tante volte, è storica, non idealizzante come quella greca, e quindi è a Roma che l'essenziale carattere di "storicità" del Giudaismo, passato nel Cristianesimo, può realizzarsi concretamente e socialmente nell'Ecclesia. A riprova: tutti i movimenti volti a "spersonalizzare" Cristo, le eresie del docetismo, le impazienze apocalittiche del montanismo, ecc. sorsero in Oriente, in ambienti di cultura ellenistica: appunto perchè i greci, anche quando divennero cristiani, non seppe resistere alla tentazione di dialettizzare, al modo platonizzante, in due termini fissi, localizzati in uno spazio definito e concluso, il tempo; e ricostituirono l'opposizione tra una postulata contingenza del presente e un'astratta immobilità dell'Eterno, e in questo modo disciolsero o annullarono la storia nella metafisica. La chiesa romana, invece, finchè tenne fede a se stessa, volle costantemente rimanere storica: tutta la sua lotta contro le eresie primitive ebbe in realtà questo scopo: di sbarazzare la storia della salvezza degli uomini da ogni avvolgimento metafisico ellenizzante.

Ma per tornare all'arte: si può capire come la vittoria del cristianesimo, a Roma, abbia frenato quel processo di dissoluzione della forma rappresentata che abbiamo visto accentuarsi durante il III secolo. Questa vittoria portava ad una conciliazione dei Cristiani con la società romana, di cui essi accettavano la struttura.

Cristo ha vinto il mondo, e quindi il mondo non è più spreggevole, perchè è il luogo della sua vittoria terrestre: lo Stato non è più il nemico, ma il sostegno provvidenziale e la difesa della Chiesa; l'Imperatore non è più l'anticristo, ma il riflesso dell'

autorità divina sulla terra. Anche le forme dell'arte antica, che in quello Stato e in quell'Impero aveva avuto, e aveva tuttora, il suo storico appoggio, possono essere nuovamente amate. Quindi irrompe, nell'arte tardoromana divenuta cristiana, i motivi della cultura antica ormai conciliati alla nuova fede e, per così dire, esorcizzati. Sono anzitutto del culto monarchico romano quelle forme che in tutte le arti, dall'architettura alle arti minori, erano state accolte e sviluppate da Roma, per creare una cornice di glorificazione al sovrano divinizzato. Il nuovo tempio del Cristianesimo che è tempio e teatro insieme traduce in termini cristiani la basilica per cerimonie auliche, la quale, dalle sue lontane origini orientali passata attraverso gli anaktora ellenistici, s'era infine maturata nei tribunalia, i praetoria, i palatia.

Sotto il grande arco sacrale - l'arco di trionfo - contro lo sfondo dell'abside, che avevan già messo in valore i troni, o le effigie imperiali, o i vexilla, vi è ora l'altare, trono di Dio; e al posto del balcone dell'apparizione del sovrano, a separare il "consistorium alicum" di Dio dalla sala di riunione dei fedeli, vi sono i cancelli, o la pergula, o templon, che conservano spesso la forma dell'antico triphorium del tribunal.

Questi elementi di "architettura glorificante" (e non soltanto di architettura) perchè quest'intendimento investe tutte le arti, particolarmente, una zona di esse, che si viene tuttavia indagando: per es. quella in scultura e pittura costituisce la "grande tradizione imperiale" (Cfr. per es. P.G. HAMBERG, Studies in Roman imperial art, Uppsala 1945), si maturano a Roma dove accompagnano l'evolversi del culto dell'imperatore come deus praesens evoluzione di cui è stato dimostrato, dall'ALFOLDI soprattutto, il carattere sostanzialmente originale romano, contro le teorie che ne postulavano l'immediata e massiccia derivazione orientale (servitus persica).

Generalmente, vediamo che a Roma l'arco o la nicchia incorniciavano la immagine culturale nei templi, nei lararia, nei caesarea; nei tribunalia, l'effigie dell'imperatore o i vexilla si trovano sotto un arco, contro il fondo d'una nicchia e d'un'abside; l'imperatore stesso, quando si presenta quale deus praesens ai soggetti, si mostra sotto un arco, nel "balcone dell'apparizione" (es. il missorium di Teodosio a Madrid). E già gli archi di trionfo, così caratteristici dell'arte romana, hanno questo significato glorificante: quando l'imperator passava, durante la cerimonia del trionfo, sotto il grande fornice centrale, la sua figura veniva per ciò stesso esaltata, quasi divinizzata.

In questo momento, il "tempo" storico, umano, che regge lo svolgersi della cerimonia, si ferma: la figura dell'imperator appare immobile e frontale cioè senza rapporti con la terza dimensione, che è quella della natura e della storia umana; - ed appare incorniciata, nimбата dall'arco - cioè messa in rapporto, non con questa fluida dimensione "terrestre", ma con la dimensione ferma e contemplata dell'infinito e dell'eterno. Abbiamo dunque già qui, entro la storica continuità dello spazio-tempo della cerimonia (che è pur essa una "forma"), un "punto di coagulazione metastorica" che chiude

Lo spazio e ferma il tempo : uno di quei nuclei, che saranno determinanti per le strutture dell'arte bizantina.

L'intenzione glorificante romana, nell'ambito del culto monarchico, che sviluppa i riti del processo consolare e dei trionfi, ha poi una particolare e matura espressione architettonica nei trionfali dei tardi palazzi imperiali, con la loro "basilica ipetrale per cerimonie auliche" quale appare formata, sebbene in grado diverso di sviluppo, nel palazzo di Diocleziano a Spalato e in quello di Teodorico a Ravenna (Cfr. Ej. DYGGVE, *Ravennatum Palatium Sacrum*, Copenhagen 1941). Essa, dopo i suoi primi spunti ellenistici, o anche preellenistici, aveva avuto la sua evoluzione nell'ambito dell'architettura palatina e castrense (praetoria) romana (Cfr. C.A. II, Precedenti delle basiliche ipetrali nei palazzi imperiali tardo-romani, "Atti e Memorie della Società Istriana d'Archeol. e Storia Patria, vol. I, n.s.") : e la sua forma più matura era venuta ad avvicinarsi singolarmente a quella d'una basilica paleocristiana. Parallelamente, in ambito funerario, dalle semplici memorie absidate s'era passati alle cellae e infine alle vere e proprie basiliche, come quelle di Giulio Pisone (es. soprattutto a Salona). E dalle elementari trichiae per i refrigeria (es. ad Catacumbas) s'erano venute sviluppando le basiliche discoperte, del tipo della Basilica Apostolorum sull'Appia o della basilica Anastasis a Gerusalemme. Sono queste le forme di "architettura glorificante" che si portano immediatamente alla soglia della basilica tipica, quale si viene costituendo dopo la pace della chiesa : ed è appunto l'espressione più coerente, in architettura di questa vittoria e di questa pacificazione del Cristianesimo, il quale assume ormai i motivi della tradizione imperiale, ma li trasfigura in una struttura che risponde al suo senso. Infatti, nella basilica cristiana il luogo sacro, che contiene l'altare, e nel quale si svolge la liturgia, il presbiterio, è evidentemente un'assunzione cristiana dell'arte di glorificazione : tutto, dalle forme architettoniche, ai cancelli o templa del presbiterio, ai mosaici del catino absidale, vi ha questo significato. L'altare è sotto una volta, talora sotto una cupola o in mancanza di queste, sotto un baldacchino voltato; ed è incorniciato da un lato dall'arco di trionfo, dall'altro dall'abside ; marmi mosaici intridono lo spazio così formato d'un colore denso e ricco, esaltato dalla luce diffusa e filtrata dalle grandi finestre absidali : le quali sono schermate da vetri e da alabastrini perchè la loro apertura non "faccia buco" nella parete (introducendo un accento, che sarebbe incongruo, di profondità prospettica), ma si inserisca nella superficie, saldandone l'unità cromatica.

Questa parte della chiesa è dunque una tipica forma di architettura (anzi di arte, poichè tutte le arti qui concorrono inscindibilmente nella totalità dell'immagine) glorificante tardo romana : e ciò spiega le analogie coi monumenti che avevano lo stesso senso in ambito pagano.

E' facile notare, che lo spazio di questa parte della basilica, definito romanamente dalla continuità delle pareti e delle volte, è uno spazio ancora "rappresentato" : cioè concluso, modellato nelle sue compatte e curve masse atmosferiche dell'abside, dalle

volte della cupola.

E' uno spazio in qualche modo fermo : perchè in questa parte della chiesa, che è la sede del divino, il tempo stesso si fissa nella dimensione dell'eterno ; ed anche il "tempo personale" del fedele che assiste alla liturgia si stacca qui dal suo emergere esistenziale e dal suo fluire storico per immobilizzarsi nella contemplazione e nell'adorazione della divinità, dell'"essere". Questa parte più sacra ed arcana della basilica paleocristiana presenta dunque, nella sua struttura, una "coagulazione" della continuità spazio-temporale: è paragonabile alla figura immobile ieratica, frontale, dell'imperatore sui dittici eburnei, o a quella di Cristo in maestà nei mosaici e nelle icone dell'epoca.

Il tempo del romano divenuto cristiano, nel IV secolo, non è infatti - è ovvio osservarlo - il tempo storico e naturalistico dell'epoca di Augusto : il meraviglioso tempo di Vergilio (la cui grandezza poetica non ha paragoni nelle arti figurative contemporanee), pregno dei succhi di nutrimento terrestre, variato dal volgere dei dolci luci diurne e di profonde oscurità notturne, e dal ritorno delle stagioni possedute dall'uomo, e dalla storia di una sede di civiltà terrena conquistata passo per passo dall'uomo - nè il tempo storico-religioso, così vivo di "illusionismo", di Orazio nel *Saturnale*. - Quel tempo, soprattutto dal critico III secolo in poi, si è, con l'impero universale di Roma e con la cittadinanza stessa romana, dilatato fino ai limiti dell'orizzonte e dei secoli: così perdute ogni vivo legame col "tempo personale" dell'uomo, così si è ritrovato abbandonato e solo, in una disperata angoscia. Il Cristianesimo lo riscatta, codesto tempo, facendo leva sulla personalità concreta dell'uomo vivo (non su astratte categorie ideali), con il quale ricostituisce il nucleo unitario. Ecco perchè l'Occidente romano divenuto cristiano rimane fedele alla basilica ; mentre, come vedremo, il neoplatonismo del cristianesimo greco abbandonerà, restringendosi a quella sola sua parte accettata e cupolata, dove il "spazio" si chiude nella contemplata theoria ed il tempo si ferma; appunto perchè, come ho detto, il Cristianesimo greco annullò il "tempo esistenziale", umano, in una dimensione metafisica. -

A Roma e in Occidente, invece, prevalse, romanamente appunto, il senso esistenziale del tempo : la basilica cristiana romana conservò la sua struttura basilicale : nella quale alla forma "metodica" del presbiterio si salda coerentemente lo sviluppo della navata longitudinale.

Questa non è sede divina, ma è il luogo "terrestre e secolare" della riunione dei fedeli, dove il loro tempo umano concretamente pulsa e respira, ha una struttura nettamente diversa da quella del presbiterio. Non vi sono volte, e nemmeno, in fondo pareti che chiudano e fermino lo spazio. La navata è coperta da un tetto a capriate, è una sorta di tettoia assai semplice, che vivamente contrasta, dal punto di vista costruttivo, col presbiterio. Il contrasto è così palpabile, che si è cercato di giustificarlo con la fretta, o la mancanza di mezzi, delle comunità cristiane del IV secolo. Il che è assurdo. Basti riflettere, che queste basiliche erano spesso fonda-

nioni imperiali (certo le prime e le maggiori ed "esemplari") donate largamente dai sovrani (ciò è documentato), ricchissime per i pavimenti, le decorazioni, le suppellettili; costruite dagli stessi architetti aulici, che nel medesimo tempo innalzavano edifici di una grandiosità monumentale e di una coerenza strutturale quali quelle per es. della basilica di Massenzio o delle terme di Costantino a Roma etc.

C'è invece una ragione meno materialistica - che già Riegl aveva intraveduto nel suo *Spätromische Kunstindustrie*. I Cristiani primitivi, osservava, "non vollero creare, con la navata di mezzo nessuno spazio interno chiuso, e perciò nessuna sezione di spazio prospettico, quale invece solo un osservatore moderno crede di trovarvi..... Noi distinguiamo un muro sopra le colonne, sul muro di questo piano, senza che appaia, tra queste singole parti, un legame coerente. L'inserzione del muro tra le colonne e il tetto porta per sé ad una frattura nel rapporto necessario tra la copertura e i suoi sostegni; con netta differenza da quel che è un edificio greco a colonne E' come se s'avesse voluto deliberatamente eliminare ogni materializzazione del rapporto complessivo causale tra le parti". - Di queste, e di altre numerose, constatazioni strutturali di Riegl, molto pertinenti e precorritrici, noi possiamo, oggi, ricercare più a fondo, e forse ritrovare le "ragioni". Fare a me ch'esse abbiano la loro radice nella "temporalità", di cui dicemmo più volte, dell'arte romana, e nella distruzione della rappresentazione prospettica dello spazio tridimensionale che avviene nell'arte tardoromana e paleocristiana precisamente sotto la sollecitazione di tale temporalità.

La visione dello spazio alla fine dell'antichità non è, s'è già detto, una visione prospettica. Ciò è evidente per tutti nelle opere di arte figurativa; meno facile a cogliere forse nell'architettura, perchè in un edificio noi siamo immersi in uno spazio che è, simultaneamente, il luogo della nostra attività pratica e la forma dell'immagine artistica. Ma anche la basilica cristiana in quanto opera d'arte, non è una rappresentazione di spazio tridimensionale. I suoi spazi realizzano una immagine a due dimensioni, o, per dir meglio, un'immagine che non è estensiva, dove, ciò che domina, è il tempo. Del che noi abbiamo del resto delle riprove alquanto facili, in vecchie riproduzioni contemporanee di edifici, basilicali o di altro genere; resi con una "proiezione appiattita".

Un esempio tipico, in ambito pagano, è offerto da rilievi dell'arco di Costantino, secondo l'acuta interpretazione di L'ORANGE. Ma l'esempio più significativo è forse la rappresentazione della "Basilica ipetrale per cerimonie auliche" del Palazzo di Teodorico a Ravenna, quale appare nel mosaico di Sant'Apollinare Nuovo.

Ej. DYGGVE, cui si deve l'interpretazione, ha ricostruito questo tribunale secondo la visione "classica", cioè secondo una visione prospettica dello spazio: ne è uscita una forma architettonica assai simile a quella di una basilica cristiana (salvo che la "navata centrale" non è coperta da tetto). Ma tutti rammentano com'essa è raffigurata nel mosaico di Sant'Apollinare. Qui la sua immagine è ritratta

alla superficie non prospetticamente, ma divaricando, per così dire, le sue ali : queste s'aprono a ventaglio e si portano sul piano : l'immagine che ne risulta rinuncia a rappresentare la terza dimensione . Anche la basilica paleocristiana, la cui forma è così simile (salvo che la sua navata centrale è coperta da un tetto a capriate) : se noi, beninteso, la consideriamo, non come un fatto d'esperienza fisica, ma come opera d'arte, vale a dire, come immagine, è bidimensionale, è un'immagine di superficie. Si può darne facilmente (e si dà infatti in opere figurative del tempo) una riproduzione appiattita, che risulta straordinariamente simile a quella del mosaico di Ravenna.

E', credo, evidente, che questa riproduzione dell'immagine della basilica cristiana è possibile, precisamente in ragione delle "incoerenze" struttive, che sono state osservate tante volte in questo tipo di edificio. Sarebbe ben difficile dare una riproduzione siffatta della basilica di Massenzio, per es. : dove la presenza di enormi volte, la forza e la sostanza delle mura, la logica, la connessione dei rapporti di equilibrio danno il senso d'una realtà di spazio definita : il tetto a capriate, che sembra essere stato aggiunto "a cose fatte", non ha la minima funzione di condurre allo spazio. Le parti sono leggere, sono semplici, esili e frammenti senza sostanza : i sostegni sono fragili, e così slegati che si direbbe che l'insieme minacci di scomporsi. E tutto : i tetti coperti di lastre di marmi policromi, colonne senza plasticità, capitelli ridotti a trafori, e infine mosaici, e le stesse finestre : tutto è colore. - Tutto questo è negativo dal punto di vista d'una rappresentazione prospettica, ma perciò stesso evidentemente favorisce la soluzione dell'immagine architettonica sul piano. Lo spazio della navata della basilica paleocristiana appare dunque liberato da ogni sostanzialità classica. Esso non è formato, non è nemmeno misurato : o meglio, le sue misure non sono nell'ordine dello spazio, ma del tempo. V'è il ritmo rettilineo dei colonnati - un ritmo monotono, un tempo di salmodia dove si incontra il tempo vivente del fedele. I colonnati paralleli della navata procedono processionalmente e lo accompagnano nel suo movimento verso l'altare. Vi è, soprattutto, il superamento di ogni realtà plastica, "tattile", e la soluzione totalmente cromatica - e temporale - dell'immagine.

Ed è proprio perchè sono liberate dal significato struttivo statico, quasi sganciate dalla copertura e dal rapporto "classico" tra pesi e resistenze (significativa è l'inserzione del pulvinato tra il capitello e la caduta degli archi) che queste colonne possono essere disciolte, per così dire, in tempo. Qui, ancora, possiamo riconoscere una analogia con la nostra, attuale atteggiamento spirituale. Heidegger, per es. - come nota G.C. Argan a proposito di Gropius - definisce lo spazio, in rapporto al nostro in "Welt sein, in ciò che è simultaneamente distanza da superare (Entfernung), e disposizione delle cose in un ordine determinato (Anordnung). E' dunque la nostra azione, è l'impiego del nostro tempo, quel che diviene la condizione di ogni designazione di spazio.

La stessa cosa, senza dubbio, s'afferma anche nell'arte paleocristiana, in particolare nella basilica.

Ma bisogna anche dire che le analogie non vanno più in là di questo punto. Per noi, oggi, la nostra azione può essere determinata da un'infinità di ragioni, o meglio, da un'infinità di problemi, che non possiamo più ancorare alla stabilità immobile d'una realtà metafisica, cioè extratemporale, del mondo. Per il cristiano primitivo, invece, l'azione si costituisce in una designazione di concretezza, che ha valore solo per il rapporto con Dio. Per il cristiano primitivo, come per noi, non vi è più posto per un'arte della terza dimensione, vale a dire dello spazio come profondità: questo spazio è evidentemente quello di ciò che nell'Ottocento si diceva la "forma" e dell'illusione umana. È dunque nella basilica cristiana come nell'architettura dei nostri giorni una "dissoluzione dello spazio plastico".

Ma vi è anche una "formazione" nuova, stabilita appunto sul rapporto tra il fedele, l'uomo (dimensione dell'"esistere") e Dio (dimensione dell'"essere"): di ragione artistica, sul rapporto tra la temporalità in atto (lo spazio smaterializzato, disciolto e ricompattato in ritmo della navata) e la spazialità contemplata (forma di spazio definito sottratto alle variazioni del tempo, del presbiterio e del coro contiene l'altare).

Giova soprattutto osservare, anche ai fini di una minuta analisi, e del riconoscimento delle caratteristiche formali peculiari di linguaggi artistici delle due grandi zone, l'occidentale e l'orientale, del mondo cristiano primitivo che questo rapporto, nella basilica cristiana occidentale, non è un rapporto di opposizione metafisica; ma di unificazione storicamente concreta, vi è un centro "fisso", uno spazio fermo: esso è, come s'è visto, il luogo entro cui si svolge l'azione dell'altare, inquadrato dall'arcosolio, concluso dall'abside: lo spazio "plasticamente" formato e rappresentato, quindi contemplato; ma esso non si oppone allo spazio della navata, allo spazio temporalmente vissuto dagli uomini; anzi ne riassume e ne condensa il tempo. I colonnati della navata, privati di plasticità, si dissolvono in tempo: questo tuttavia è misurato in ritmo, ed è un ritmo processionale, che rinnova il tempo del fedele, gli dà una "forma" ed una direzione precise: esso infatti guida e accompagna verso l'altare. Cui, nel presbiterio, arcosolio ed abside ricompaiono e "fermano" cotesto tempo: legano in un nodo centrale le due schiere simmetriche; e perciò questo spazio; sebbene "divino", non è il simbolo di un'idea metafisica, ma il punto terminale, conclusivo, di un'esperienza in atto: l'esperienza della ecclesia cristiana, della comunità degli spiriti. Così il romano divenuto cristiano ha ordinato l'immagine della sua chiesa, cui s'adeguava a battere del suo tempo: entro la quale egli non si annulla in un'esperienza mistica o in inerte contemplazione metafisica; ma attualmente vive, "riscatta", il tempo, entro una struttura che lo protegge e lo salva.

E' ora pieno di significato osservare il fatto che, mentre in Occidente si impone la basilica longitudinale latina, la Cristianità greca, a Bisanzio finirà con l'adottare, almeno dal VI secolo, come "tipo" di edificio per le adunanze eucaristiche, quello dell'edificio accentrato, cruciforme, coperto da volte e da cupole: cioè un organismo che usciva da una tradizione architettonica, costruttiva, e persino tecnica, che era quanto di più romano, e almeno greco, fosse possibile immaginare. Il che può sembrare paradossale specialmente a coloro che sono ancora legati, nell'esame delle opere d'arte, a pregiudizi deterministici, e non hanno bene inteso la lezione del Riegl: cioè è sempre il Kunstwollen a determinare la creazione, o l'adozione, di forme artistiche; a costoro persino di smentire una tradizione secolare.

Ma questo "paradosso" è così vistoso, che richiede qualche parola in più, e qualche condiscendenza alla "archeologia".

Uno dei risultati più notevoli dell'archeologia tardoantica e paleocristiana, non legata a schemi antistorici, di questi ultimi decenni, è stata la constatazione della quasi inesistenza della copertura a cupola (cupola vera, in muratura) nell'architettura delle provincie orientali dell'Impero romano: persino su quegli edifici che, per la loro planimetria accentrata, pareva dovessero richiederlo, come il più ovvio, codesto tipo di copertura. Si è constatato che quei monumenti, che s'erano ritenuti correntemente cupolati, in realtà non eran tali: Marneion di Gaza, Anastasis di Gerusalemme, l'Ottagono di Costantino ad Antiochia, cattedrale di Bosra, San Simeone di Ezra, prime chiese armene, ecc. Sicchè io mi credetti autorizzato, in un mio vecchio libro, a concludere, che prima del periodo giustiniano, a Costantinopoli, e di riflesso nelle provincie dell'Oriente cristiano il tipo di copertura indigeno, usato anche su piante accentrate, non fu la vera cupola in muratura, ma la $\xi\upsilon\lambda\acute{o}\tau\rho\upsilon\lambda[\lambda]\omicron\varsigma$ la tradizionale copertura ellenistica su strutture di legno, a spioventi, o a profilo piramidale. Affermazione impegnativa, ma non avventata. Era infatti facile prevedere che essa avrebbe urtato contro una communis opinio archeologica.

Fu appunto per questo che credetti necessario sorreggerla con quella che il Ward-Perkins amabilmente chiamò una "documentazione" enciclopedica. Non è affatto tale, naturalmente; ma non può essere demolita per mezzo delle "due recenti scoperte in Siria", che "l'avrebbero una migliore soluzione al problema". Una di esse, infatti (San Simone Stilite) porta semmai un'ulteriore prova al mio asserito, giacchè lo stesso Ward-Perkins consente che "it was roofed with a double wooden cupola", cioè precisamente con uno $\xi\upsilon\lambda\acute{o}\tau\rho\upsilon\lambda[\lambda]\omicron\varsigma$.

L'altra è davvero troppo tenue. Si sono trovate nel 1932, secondo certe Terme ad Antiochia, le fondazioni d'un ambiente a pianta poligonale con nicchie agli angoli, forma del tutto ovvia in tali complesse costruzioni. E' possibile che quest'ambiente, di tradizione romana, fosse coperto da cupola: ma non si vede come ciò possa spostare i termini del problema, e infine come una così remota e inverificabile possibilità abbia maggior valore di innumerevoli fatti storicamente accertati. Ancora più irrilevante appare l'osservazione a proposito dell'ottagono di Costantino ad Antiochia. Contra-

L'opinione di Creswell è mia - sorretta da induzioni piuttosto per tanti, e comunque non discusse - Ward-Perkins afferma che : "it is surely wrong-headed to argue a priori that he must have meant, not a dome, but a conical timber roof", e ciò in base alla "esplicita fraseologia di Evagrio". Questa esplicita fraseologia si riduce al fatto, che Evagrio indica la copertura della chiesa col termine ἡμισφαίριον.

J.B. Ward Perkins "The Italian element in late roman and medieval architecture, "Proceedings of the Brit. Acad." vol. XXXIII (Annual ital. lecture of the Brit. Acad., 1947), pag. 15.

L'opinione risale al KRENCHER (War das Oktogon der Wallfahrtskirche des Simon Stylites in Kala'at Sim'an überdeckt? in "Jahrb. Deutsch. Archäol. Inst.", 49, 1934, pgg. 62-89). E (a fortiori) pur essa per reggersi ha bisogno di trascurare, o di sottoporre ad un'interpretazione di comodo, l'espressione - qui veramente esplicita - di Evagrio (I, 14), che chiama l'ottagono di S. Simeone Stilite οὐλὴ ὑπαίθριος. Cfr. S. GUYOT, Zur Kunstgeschichtliche Stellung der Wallfahrtskirche von Kal'at Sim'an, in "Jahrb. des Deutsch. Archäol. Inst.", 49, 1934, pgg. 90-96). E' da decidere se l'edificio fosse ipetro o coperto da tettoia : ma in nessun caso vi poteva essere cupola. Ch'io sappia, non un solo esempio di cupola orientale, per il periodo che qui interessa, è stato frattanto scoperto : si sono invece accresciuti gli esempi di mancanza di cupola. Ai monumenti già raccolti si possono aggiungere : S. Stefano e S. Sergio a Gaza, la chiesa della Stoà di Adriano ad Atene (Cfr. M.A. Sisson, The Stoa of Hadrian at Athens, Papers of the Brit. School at Rome" K. London 1929 pagg. 50 egg.), il martyrium di Selucia Pieria (W.A. Campbell, A martyrium of the Vth cent. in Seleucia Pieria, "Wellesley College" la chiesa di Apamea scavata dalla missione belga ; con ogni probabilità, data la planimetria pressochè identica a quella della cattedrale di Bosra, la cattedrale di Aleppo poi trasformata in mandrasa Hallâwiya (H. Ecochard, Note sur un édifice chrétien d'Alep, in "Syria", XXVII, 1950, pgg. 270 egg.). Si vedano soprattutto, per le conclusioni sull'occidentalità della cupola : A. Grabar, Martyrium, Paris 1946 ; Lo stesso in "Cahiers Archéologiques".

Per la scarsa importanza del problema della cupola, e persino della volta e degli archi, nell'architettura cristiana siriana, vedi anche J. Lassus, Sanctuaires chrétiens de Syrie, Paris 1947. Anche E. Baldwin Smith, The Dome, cit., si vede soltanto xylotruli fino all'epoca giustiniana : le prove materiali e letterarie trovano poi appoggio nella persistenza della copertura lignea nell'architettura islamica : vedi qui anche la recensione di E. Will, in "Syria", 1951, XXVIII, pgg. 300 egg., ecc. . Facciare di "tendenza romanistica" queste ormai ovvie constatazioni, sembra dunque ingiustificato; e non sembra troppo serio nemmeno l'atteggiamento amletico di chi, per non far torto a nessuno, non si decide ad avere un'opinione propria. I'

il quale, però, purtroppo, è tutt'altro che esplicito. E in generale, non si raccomanderà mai abbastanza agli archeologi di porre la massima attenzione nell'interpretare in modo legittimo i termini architettonici protobizantini. Questa necessità era sotto lineata recentemente anche dal Downey, che per parte sua iniziava un lavoro assai benemerito di revisione, che speriamo sarà portato innanzi (1). "Certain problems in Byzantine architectural terminology (e.g. the use of both σφαιρίον and ἡμισφαιρίον to mean a dome) must now be restudied, ecc." (2). Per rimanere, per es., nell'esame del termine usato da Evagrio, se esso fosse davvero così esplicito dovremmo credere che anche il Martyrium costantiniano del Santo Sepolcro - una tipica basilica a capriate : nessuno l'ha mai messo in dubbio, nè è possibile dubitarne, di fronte alle numerose e davvero esplicite testimonianze - era invece coperto da cupola, giacchè Eusebio, o chiunque sia l'autore della Vita di Costantino, parla, a proposito di esso, di ἡμισφαιρίον. Ma in questo caso l'evidente impossibilità di interpretare il termine in questo modo ha fatto fiorire varie ipotesi : Heisenberg, Baumstrark, Vincent han pensato che ἡμισφαιρίον stesse qua a designare l'abside dell'ecclesia major del Golgota; altri hanno pensato ad un ciborio; infine il Pignaniol (3) ha presentato una nuova ipotesi : che con ἡμισφαιρίον s'indicasse un omphalos situato nell'abside, del tipo dell'omphalos che si trovava a Delfi, nel Sancta Sanctorum. Non ad ogni modo una cupola (4). Persino il termine τρούλλος o τρούλλα è ben lontano dall'avere, nei primi tempi bizantini, l'ovvio significato di cupola che esso ha poi.

-
- (1) G. Downey. On some post-classical greek architectural terms, "Trans. of the Amer. Philologic. Assoc." LXXVII (1946), pgg. 21-34 del medesimo Autore ved. anche : Imperial Building Records in Maladas, "Byzant. Zeitsch." XXXVIII, 1936, pgg. 1-15 e 270-311 ; Procopius, de Aedificiis, 1, 4, 3, Class. Philology, 43, 1940, pp. 44-45, Pappus of Alexandria on architectural studies, "Isis", XXXVII, 1948, pp. 197-200.
- (2) G. Downey, in "Byzantion", XVIII, 1948, pp. 99-118
- (3) in "Cahiers Archéologiques", I, 1945, pgg. 14.
- (4) Anche per la Domus aurea di Antiochia e per il S. Stefano di Gaza, che era sicuramente coperto di ξυλότρουλος i testi parlano di ἡμισφαιρίον.

E' superfluo continuare , ed anche, ritengo avvertire che, se pur si trovasse in Oriente qualche esempio indubitabile di cupola vera in muratura dopo la conquista romana di quelle terre, ciò non sposterebbe i termini del problema. Rimarrebbe innegabile, che la copertura voltata, soprattutto concreta, è affatto eccezionale nell'Oriente cristiano prima dell'affermarsi della cultura bizantina; ed anche in questa, anche a Costantinopoli voglio dire, si tenne nei primi secoli cristiani sostanzialmente fede alla basilica paleocristiana romana, ed al suo significato, che abbiamo cercato di chiarire. Il primo monumento grande e coerente, e di struttura "esemplare" di basilica cupolata orientale, fu con ogni probabilità quello della ricostruzione giustiniana della grande Santa Sofia di Costantinopoli : gli antecedenti dell'Asia Minore, hanno un evidente carattere sperimentale, di scarsa coerenza; e del resto si pongono in epoca così avanzata, da confermare, più che smentire, la loro derivazione occidentale. E in ogni caso, è tutto l'organismo dell'edificio a cupola, nella sua piena connessione costruttiva, con tutti i suoi problemi di equilibrio e tecnici, che si pone alla base del modulo, che diverrà poi sostanzialmente immutabile, del santuario eucaristico bizantino, e in primo luogo di Santa Sofia. Dobbiamo dunque pensare che, quando Antemio di Tralle e Isidoro da Mileto per progettare e costruire la Grande Chiesa per ordine di Giustiniano, assunsero a nucleo fondamentale di essa un tipo di edificio accentrato, voltato e cupolato, che era sorto e si era elaborato entro la più schietta e la più legata tradizione costruttiva e architettonica romana occidentale, per far questo dovettero in certo modo opporsi alle abitudini costruttive e di gusto della tradizione locale, e quindi lo fecero per una ragione ben precisa.

Tanto più, che quel modulo architettonico s'era venuto costituendo e articolando, non in relazione ad edifici con funzione di accogliere una comunità (quale la basilica occidentale); ma quale edificio funerario : mausoleo pagano, che poi divenne martyrion cristiano. Di esso possiamo seguire l'evoluzione punto per punto, entro la tradizione romana. E' in questo infatti - e dovrebbe non essere necessario rammentarlo - che non soltanto l'uso, e lo sviluppo del sistema di coperture a volte e a cupole hanno una elaborazione legatissima, e del tutto coerente con le esigenze romane di dar forma a particolari immagini spaziali, da un lato, e con il maturarsi ed articolarsi delle tecniche costruttive nelle stesse strutture (opus caementicium), dall'altro; ma v'è una linea particolarmente coerente e continua proprio nella "classe" di edifici mausolei-martyria. La possiamo vedere chiaramente correre questa linea, senza soluzioni di continuità, dalle tombe a tumulo repubblicane, ai mausolei imperiali, al Pantheon, a Santa Costanza, a San Lorenzo di Milano e infine al San Vitale di Ravenna.

La tomba accentrata non manca certamente all'architettura greca ed ellenistica; ma a chiunque rifletta senza pregiudizi, appare evidente che un tipo di edificio come cotesto - a cominciare dalla stessa planimetria - non poteva elaborarsi, nemmeno dal punto di vista costruttivo, in una cultura architettonica che escludeva l'impiego delle volte e della cupola, : insomma, al di fuori della

cultura romana. E' chiaro, che una tettoia di legno sovrapposta ad un perimetro murario circolare o poligonale non presenta un problema di statica costruttiva più complesso o diverso da quello dell'elementare rapporto trilitico. La tettoia non spinge all'esterno: pesa verticalmente, e un semplice muro, purchè abbastanza robusto, basta a reggerla (e infatti gli herosa ellenistici in tal modo coperti non hanno murature articolate). E' il peso assai più grave delle volte concrete, e soprattutto la spinta ch'esse esercitano verso l'esterno, che pone il problema del contraffortamento del piedritto. Le soluzioni attuate dai costruttori romani furono, come è ben noto (soprattutto dagli studi di Rivoira, Giovannoni, De Angelis d'Ossat, ecc.) numerose e varie: dalle semplici lesene ai contrafforti interni ed esterni, alle nicchie, alle esedre, alle concamerazioni laterali e infine agli ambulacri continui intorno al vano centrale.

Ne sorsero organismi articolatissimi, nei quali ogni elemento ha la sua ragione costruttiva. Il loro sistema di equilibrio (che non si limita ad essi, ma hanno in comune con ogni altra grande costruzione romana, anche diverse per sviluppo planimetrico: es. terme di Diocleziano o di Costantino, basilica di Massenzio, ecc.), è fondato sul principio dell'eliminazione delle spinte per mezzo del mutuo contrasto delle murature, che si sviluppa infine nel trasferimento del peso delle coperture al di fuori del vano centrale, sui muri d'ambito o su pilastrate che contrapportano questi dall'esterno. Ne consegue, che le pareti del vano centrale - dove si raccoglie il valore essenziale dell'immagine architettonica - poichè la loro funzione reggente è ridotta al minimo, possono essere smaterialiate: divengono trafori, graticci, si trasformano in chiaroscuro, in colore: e per tal via la "forma" degli spazi in cotesti edifici tardoromani può divenire non più plastica, ma totalmente cromatica: che è uno dei risultati più sorprendenti dell'architettura dell'Antichità al suo tramonto. V'è dunque una connessione strettissima, inscindibile, qui, tra soluzioni costruttive e risultato estetico.

Quando le coperture non sono imbotti o crociere come nella basilica di Massenzio, ma cupole, la loro spinta si esercita in direzione centrifuga, e quindi i muri di sostegno (e infine la stessa planimetria) si modulano e si dispongono torno torno secondo schemi raggiati, stellari. Cominciano le cupole stesse ad articolarsi con nervature (esempi già a Villa Adriana) le quali hanno lo scopo di dividere la massa e di convogliarne il peso in nodi distinti, cui nel piedritto corrispondono puntualmente i sostegni. Questi, a tale scopo, vengono conformandosi e contraffortandosi in vari modi - quali pilastrici polistili reggenti nervature interne; come nel tempio di Portunus a Porto; o contrafforti esterni legati tra loro da nicchie, come nel sepolcro dei Calventii sull'Appia, ecc.; mentre anche il sistema di illuminazione scende dal lucernario centrale alle finestre nel corpo della cupola (es. sala termale di Pisa, ecc.) e infine nel tamburo (Ninfeo degli Horti Liciniani); e nasce il principio del "tribunario", cioè del tetto supplementare sovrapposto all'estradosso della cupola (es. "Tempio di Siepe" in campo Marzio, ecc.), il quale è connesso anche con lo svilupparsi della tecnica di costruire le volte con materiali leggeri: naturali (lave bollose) o artificiali (vasi

fittili). Si giunge così, con una progressione tecnicamente, costruttivamente, esteticamente coerentissima, agli edifici dal IV al VI sec. quali il Ninfeo degli Horti Liciniani, Santa Costanza, il Battistero Lateranense nella sua prima forma, ecc.; donde il passaggio al San Lorenzo di Milano, ai battisteri ravennati, e in fine a San Vitale, non segna che l'ultimo grado di maturazione e di sviluppo di una forma spaziale, e di una maniera di realizzarla, che sono già sostanzialmente in atto nell'architettura romana almeno dal periodo adrianeo (1).

Va soprattutto sottolineato che la disposizione, lo stesso profilo dei muri e dei sostegni d'un edificio come San Vitale, si configurano costruttivamente in rapporto alla copertura. Possiamo dire, che alla presenza ed alla forma d'un'abside, di un'edra, d'un ambulacro, di un contrafforte in pianta, corrispondono necessariamente una determinata soluzione ed una determinata ampiezza delle volte che coronano l'edificio. E' quindi, mi sembra ovvio, che un edificio siffatto è coerente, costruttivamente ed architettonicamente, se è coperto da volte e da cupola: mentre, se queste non vi sono, manca una vera ragione, costruttiva ed architettonica, anche per i singoli elementi. Perciò, se noi troviamo qualche edificio in Oriente, che mostri una disposizione di spazi analoga a quella di San Lorenzo o di San Vitale - come per es. il San Giorgio di Ezra o il martyrium di Seleucia Pieria - ma troviamo anche che questa disposizione in sé, anzitutto, è assai più elementare e sconnessa; che in quelle terre non esiste, come a Roma, una tradizione secolare di architettura a volte; che la stessa tecnica ignora o riduce al minimo l'uso del cemento, rimanendo nel più dei casi all'opus quadratum che limita le possibilità di complesse trasmissioni dei pesi; che quei monumenti, pur essendo posteriori, talora anche di secoli, almeno a forme maturissime occidentali come il Ninfeo degli Horti Liciniani, Santa Costanza, San Lorenzo (2) e nel più dei casi anche San Vitale, non sono tuttavia coperti da cupole

(1) Ved. la simile opinione "in partibus" di N. MAVRODINOV, L'origine de la construction et du plan de Sainte Sophie à Costantinople, in "Actes du VI Congrès international d'Etudes byzantines", II, Paris, 1951, pgg. 278-300.

(2.) La prova persino materiale, che il San Lorenzo di Milano non può essere in ogni caso opera posteriore al V sec. è stata raggiunta e dichiarata da CHIERICI e CECCHELLI. V'era stata (p.e. MONNET DE VILLARD, Antiochia e Milano nel VI sec. "Orientalia Christiana Periodica", 12, 1946, pgg. 374-380) l'opinione che S. Lorenzo fosse un edificio del VI sec., costruito ad imitazione d'un monumento orientale probabilmente del martyrium di Seleucia Pieria: e ciò per la "ragione" che a Milano erano penetrati culti anticheni. Ma le forme architettoniche non sono necessariamente legate all'accoglimento della venerazione d'uno o più santi orientali o no. Ed un edificio così complesso, organico, coperto da volte e probabilmente da cupola, come S. Lorenzo, non può, ovviamente, derivare da costruzioni più semplici, disorganiche, prive

Ma da tettoie lignee, che infine la stessa immagine dei loro spazi interni è ancora intorpidata da fortissimi residui plastici, non si risulta del tutto in colore : rimane cioè "indietro" rispetto al grado di smateriazione spaziale raggiunta in Occidente, non possiamo concludere che in una maniera; e cioè : che quei monumenti della pars orientalis sono riflessi provinciali, spesso malintesi dal lato costruttivo come da quello estetico, di forme, che sono nate e si sono coerentemente sviluppate entro la tradizione costruttiva romana, e che l'"Oriente" ha accolto con ritardo e senza entusiasmo, cercando, per quanto possibile di tradurli in una struttura che non era quella del cemento ma della pietra concia; in una sintassi che non era quella degli archi, delle volte e delle cupole, ma quella del nesso rettilineo architrave-colonna ; in una lingua, che definiva gli spazi non per mezzo del continuum di pareti risolte in colore, ma della scacchiera di singoli elementi isolati e plasticamente accostati : in una parola, cercando di tradurre forme romane in linguaggio ellenistico.

Ma, dopo queste constatazioni, il "paradosso" di cui si diceva appare ancor più inspiegabile, perchè è un fatto, quello dell'effettiva adozione e diffusione della copertura a cupole a Costantinopoli e nelle provincie d'Oriente, da un'epoca che possiamo fissare intorno al VI secolo in poi ; è un fatto notorio, che nell'architettura bizantina e in genere dell'oriente cristiano, il tipo di chiesa a schema accentrato e coperto da cupola diviene, dopo Giustiniano, predominante, quasi esclusivo : così da soppiantare, nel medio evo, lo schema basilicale anche per i templi del normale culto eucaristico ; mentre questo schema rimane prevalente nell'architettura medievale dell'Occidente. Queste due decise preferenze sembrerebbero in netto contrasto con quanto si è riassunto qui sopra : e forse esse hanno contribuito all'accreditarsi dell'ipotesi di un'origine "orientale"

di cupola e per di più posteriori, come il martyrium di Seleucia e monumenti affini della pars orientalis.

Ma infine i recenti lavori di restauro agli edifici laurenziani (cfr. CALDERINI-CHIERICI-CECCELLI, la basilica di San Lorenzo maggiore in Milano, 1951) hanno stabilito, senza possibilità di equivoci, che la Cappella di San Sisto è del tutto stata in fondazione e in alzato, dalle strutture della basilica laurenziana, sulle quali si appoggia : San Sisto dunque fu costruita dopo San Lorenzo. E poichè San Sisto fu sicuramente eretta dal vescovo Lorenzo Morto nel 489, rimane indubbio che il complesso laurenziano sorse tutto prima del 489 : è quindi opera che, nel suo insieme, non supera il secolo V. Io penso poi, per altre numerose ragioni che non importa dichiarare qui, che la basilica vera e propria di San Lorenzo sia di poco meno che un secolo anteriore al San Sisto, che si debba porre sulla fine del IV. In ogni caso, anche a lasciare le pur fondate ipotesi, è accertato che San Lorenzo è anteriore, non solo a San Vitale, a San Sergio e Bacco, a S.ta Sofia, ma anche, e più, a tutti gli altri monumenti orientali dai quali s'è voluto farla derivare.

tale", o almeno bizantina, della cupola.

La spiegazione del paradosso ci è stata offerta dallo studio della cattedrale di Santa Sofia di Edessa, fondata nel 313, distrutta da un'inondazione nel 524-25, ricostruita al tempo di Giustiniano, dal vescovo edesseno Amidonio insieme con certi Asaph e Addai considerati generalmente come gli architetti del tempio. Della chiesa non esiste più nulla ; ma ce n'è stata tramandata la descrizione in una sugitha siriana, conservata nel Cod. Vat. Syr.95 (XIII sec.) fol. 49,50, e scritta intorno alla metà del sec. VII. Traiamo da essa che la chiesa, costruita completamente in pietra, era composta da un blocco cubico con abside sporgente ad est e coperto da cupola su trombe d'angolo. La cupola, che dobbiamo credere piuttosto massiccia, era estradossata e coperta di piombo all'esterno : all'interno poggiava non su colonne, ma con ogni probabilità sui tratti di muro intercorrenti tra le quattro grandi arcate a foggia di arcosoli aperti nelle pareti in modo da disegnare una pianta a croce poco sviluppata : forma simile a quella di sacelli paleocristiani quali il San Prodocimo a Padova o la Santa Maria Materdomini a Vicenza. La cupola - di foggia evidentemente piuttosto immatura - era priva di finestre alla base. L'edificio era piccolo, ma splendidamente decorato di marmi - fino alla radice delle volte - e di mosaici, all'interno. Tornano a mente la chiesa ambrosiana di San Nazaro, e la sua imitazione ravennate : il mausoleo di Galla Placidia ; ma si faccia attenzione alla cronologia. Anche la chiesa edessena, infatti, non aveva ambulacri, nè altri locali periferici. E ce la possiamo immaginare, nella sua forma rattappita e massiccia, ricordando certe chiesette a cupola della Mesopotamia settentrionale e dell'Armenia - che son le più antiche della regione, pur essendo di qualche tempo posteriori a questa, famosissima all'epoca sua, di Edessa, che fu probabilmente il loro modello : San Giacomo di Nisibis (dove la cupola cade direttamente sui quattro muri esterni dell'edificio cubico), la chiesa della Vergine a Khakh (a pianta trifogliata all'interno, ma cubica all'esterno), o anche i tetraconchi del tipo di Mastara o di Artik, o le chiese a croce inscritta di S.Croce a Mzchet e di S.Ripsima a Vagarsciapat in Transcaucasia.

La descrizione della sugitha dà anzitutto l'impressione, che la struttura della chiesa edessena, e particolarmente le sue volte e la sua cupola, fossero una novità per la Mesopotamia : il poeta insiste nell'esaltare il fatto mirabile che l'edificio era coperto da volte e, soprattutto, da una cupola (impiegando in ciò cinque strofe sulle dieci che dedica alla descrizione dell'architettura del monumento) e nel sottolineare che "non c'è nemmeno un po' di legno nella sua copertura, che è tutta intera come colata (sebbene sia) di pietra" (X,2). L'archeologia, del resto, s'è visto, conferma cotesta "novità" : sicchè al proposito anche A. Grabar osservava : "a seguito di Strzygowski e di Geltrude Bell, molti storici dell'arte attribuiscono alla Mesopotamia del nord una parte di primo piano nell'elaborazione dell'architettura cristiana, e in particolare nella formazione della chiesa voltata. Ora, quale che sia il valore di questa ipotesi, il numero dei monumenti di questo paese, anteriori

alla conquista mussulmana, è infimo, e le loro volte, specialmente, sono sempre rifatte. Salvo errore, non rimane più nella Mesopotamia del nord nessun esempio di cupola cristiana preislamica". Non sembra dunque temerario ritenere che la Santa Sofia di Edessa sia stata il primo monumento di questo tipo in quei luoghi: "Il santuario descritto nella sugitha è anteriore di circa un secolo a tutti i monumenti anatolici e transcaucasici che gli sono apparentati. La sua arte doveva essere molto avanzata per l'epoca, e ci fa intravedere l'origine degli antecedenti immediati dell'architettura armena". E giova ancora una rapida ricognizione di cronologia comparata con monumenti occidentali.

Di edifici cristiani anteriori, a Edessa, di cui conosciamo la forma architettonica, non ve n'è che uno: la chiesa dove nel 394 fu deposto il corpo dell'apostolo Tommaso. Era una normale basilica a tre navate (). Santa Sofia, nella sua prima forma (iniziata nel 313, ingrandita nel 327,28), doveva pur essere una basilica normale. Sicchè è da credere che la sua ricostruzione in foggia di edificio accentrato e cupolato dopo l'inondazione del 524, da parte del vescovo Amidonio, sia avvenuta sotto l'influsso della "nuova" architettura costantinopolitana del tempo di Giustiniano: quest'imperatore infatti diede ad Amidonio i fondi per i lavori, ed anche in seguito una cronaca attesta il contributo di altri imperatori di Bisanzio per la sua decorazione. Pare lecito concludere, che la cupola compare nell'architettura cristiana della Mesopotamia per la prima volta nel VI sec. in Santa Sofia di Edessa, per influsso diretto di Costantinopoli.

S'è visto tuttavia che anche per Costantinopoli le chiese cupolate sono una "novità" del VI sec. . Ed è la sugitha, che ci offre la spiegazione dell'adozione d'un tale tipo di chiesa, non solo ad Edessa, ma nella stessa Bisanzio.

Ciò che indusse i costruttori orientali ad accettare, dal VI sec. in poi, un sistema di copertura romano rimasto finallora sostanzialmente estraneo alle loro abitudini costruttive, è insito nel significato simbolico, che da allora viene attribuito alla cupola e a tutto l'edificio del tempio in relazione ad essa.

La sugitha ci attesta esplicitamente e con tutta chiarezza che la chiesa, nel suo insieme ed in ogni sua parte, ha un preciso significato simbolico. L'edificio vuol essere l'immagine del Cosmo: riproduce la forma dell'Universo com'è raffigurato dalla scienza del tempo, come si può vedere per es. in una miniatura della Topografia di Cosma Indicopleuste: un solido a quattro facce sormontato da una volta. Quest'ultima figura il cielo, anzi il cielo dei cieli" (sugitha, V, VI): poichè la chiesa, ispirata da Dio (I,II) è immagine dell'Universo, ma in quanto questo è forma dei misteri divini ("chiaramente vi sono rappresentati i Misteri, sia della Tua essenza che della Tua volontà": III; "sublimi sono i Misteri di questo tempio i quali riguardano i cieli e la terra: in esso è rappresentata tipicamente la divina Trinità, ed anche il Piano del nostro Salvatore", XX, ecc.). E' appunto per questo, che il sacro edificio deve avere quella forma cubica ("simile al vasto Mondo; non per le sue dimensioni

ma per il tipo", IV); deve avere tre facciate uguali ("unico è il tipo delle tre facciate" perchè è il "tipo della Trinità", XII, XIII); soprattutto, deve essere coperto da cupola ("il suo tetto è teso come i cieli : senza colonne, voltato e chiuso ; e inoltre ornato di mosaici d'oro, e come il firmamento di stelle brillanti" V), perchè "la sua alta cupola..... è paragonabile al cielo dei cieli" (VI). La cupola poi dev'essere spalleggiata da quattro arconi perchè "i suoi arconi, vasti e splendidi, rappresentano i quattro lati del Mondo, ecc." (VII). Altri numerosi particolari descrittivi e interpretativi della sugitha () confermano che le "preoccupazioni simboliche risalgono agli architetti della chiesa, e questa constatazione merita di essere sottolineata, perchè ci mette in guardia contro la tendenza attuale a considerare tutte le spiegazioni simboliche degli edifici di culto alla stregua di commentarii applicati post factum a monumenti innalzati senza intenzioni di questo genere" (). L'intenzione simbolica degli architetti di S.ta Sofia appare invece ben precisa e deliberata.

Si riconosce senza fatica la dottrina che ha ispirato cotesto simbolismo architettonico : "essa risale agli Areopagiti, che appunto avevano appena conquistato il mondo cristiano greco-orientale nel tempo in cui si innalzava la chiesa magnificata dalla sugitha. La loro influenza fu grande sui teologi di lingua siriana, nel VI secolo" ().

Non v'è dubbio, che tanto i costruttori della chiesa di Edessa, quanto l'autore della sugitha fossero impregnati dal simbolismo della teologia dello pseudo Dionigi. Ambedue, chiesa ed inno, rispondono a due simboli generali : la raffigurazione di Dio e del Cosmo : simboli che corrispondono esattamente alle idee della Mystagogia di San Massimo Confessore : al celebre trattato (dove per la prima volta vediamo il pensiero mistico dello pseudo Dionigi l'Areopagita applicato all'interpretazione simbolica dell'edificio di culto cristiano), sulla cui importanza per la determinazione della forma architettonica e dell'apparato decorativo delle chiese bizantine del Medioevo, non è certo necessario insistere (basti pensare all'importanza ch'esso ebbe anche per l'idea delle prime cattedrali gotiche quella di S.Denis dell'abate Sigieri). Poichè san Massimo muore nel 662-63, nella chiesa di Edessa vediamo una delle più precoci applicazioni delle dottrine areopagitiche ad un edificio di culto determinato : applicazione concreta, che dovette ispirare insieme la Mystagogia e la sugitha edessena.

Riman da chiedersi: la Santa Sofia di Edessa, sorta in ambiente "provinciale" fu la prima chiesa "areopagitica" . nella quale si sia voluto dar forma al tipo dell'Universo (cubo sormontato da cupola), quale espressione dell'essenza e della volontà di Dio ? Credo che la risposta lasci pochi dubbi : se vogliamo riconoscere una iniziativa, conviene ci riferiamo ad un'altra chiesa, assai più grande, ricca, famosa ed "esemplare", messa sotto il vocabolo (pur esso di chiaro significato "areopagitico") della divina saggezza : Santa Sofia di Costantinopoli. Intendo, naturalmente, nella forma definitiva che le diede l'imperatore Giustiniano : la quale fu ben

diversa da quella ch'essa aveva avuto, a cominciare dal IV secolo, epoca della sua prima fondazione.

Riassumiamo brevemente queste vicende. Come è noto la prima Megali Ecclesia (la Grande Chiesa per antonomasia) di Costantinopoli, nota sotto il vocabolo di Aghja Sofia, non fu costruita da Costantino. Questi scelse il luogo, determinò l'orientamento, diè forse inizio alla costruzione, ma legò a suo figlio Costanzo l'onore di completarla. Socrate Scolastico (II^o, 16) scrive: "in questo tempo l'imperatore (Costanzo) costruiva la Grande Chiesa, oggi chiamata Sofia". E Cedreno conferma ch'essa era chiamata "Santa Grande Chiesa di Dio".

Non sono inutili queste piccole precisazioni, non è inutile sottolineare che la chiesa fu dapprima dedicata al Salvatore, e inaugurata il giorno di una grande festa teofanica, che tuttavia era un natalizio, commemorava una data storica: il 24 dicembre. Anche Santa Sofia infatti nasce con un significato tipicamente romano. Situata ai piedi dell'Acropoli di Bisanzio, collegata al Palazzo imperiale, essa faceva parte del vasto "complesso glorificante" di Costantinopoli che seguiva la tradizione tardoromana dei palatia di Antiochia, di Spalato, di Salonicco, ecc.: espressione non solo architettonica, ma urbanistica, del culto monarchico dell'Impero di Roma; nel quale soltanto, alla glorificazione della persona storica dell'Imperatore, divinizzato come deus praesens, si era affiancata la persona (storica tuttavia anch'essa) di Cristo Salvatore degli uomini.

In accordo con questa tradizione ancora tardoromana, la Grande Chiesa nacque senza dubbio come basilica di tipo latino, con tetto a capriate; e tale tipo mantenne fino alla sua completa ricostruzione ad opera di Giustiniano, pur attraverso le vicende delle numerose rovine, dei restauri, dei rifacimenti susseguitisi tra il IV e il VI secolo. E' opportuno precisare anche questo: giacchè il lavoro di esplorazione in corso ne dà piena conferma: con qualche meraviglia degli archeologi. Che appare tuttavia ora del tutto giustificata, quando si abbiano presenti quelle vicende, attestate ci dagli storici. I quali dicono anzitutto che il rifacimento di Giustiniano, almeno per ciò che riguarda la chiesa vera e propria, si attuò sopra una completa tabula rasa degli edifici preesistenti. Non può dunque meravigliare che, di cotesti, non si siano rintracciati vestigi. Ogni nostra conoscenza su quei precedenti si fonda soltanto sulla tradizione scritta; la quale naturalmente non è priva di incertezze. Accennerò solo alle più gravi. Per esempio, a cedere a Cedreno (ediz. Bonn, 531, 14) la prima Megali Ecclesia sarebbe stata dedicata da Eusebio, quindi probabilmente nel 339. Ma vi è anche notizia di una dedizione di Eudossio, il 13 febbraio 360 (Sozomeno, IV, 26; Socrate, 11, 43, col. 355-356). Spiega Cedreno "Eudossio fece una seconda dedizione della Grande Chiesa perchè, essendo stata una prima volta terminata e dedicata da Eusebio, si dovette rifare: essa crollò di nuovo e fu ricostruita dallo stesso Costanzo". Poi Cedreno aggiunse: "Nel 361, al tempo della proclamazione di Giuliano in Gallia, improvvisamente ἡ τροῦλλα della San

crede di trovare dei "precedenti" orientali : senza rendersi conto, pare, che si tratta di precedenti soltanto figurativi, non costruttivi. Il motivo, in sè, dell'esedra, può essere ritrovato dove si voglia : l'importante è stabilire quale funzione esso abbia nella sintassi costruttiva dell'edificio. Che vi possan essere esedre a decorare un vano coperto da xylotrulos non significa nulla : a Santa Sofia di Costantinopoli sono mezzi di contraffortamento della cupola. Ed è proprio l'uso delle esedre in questo senso, che è romano : gli esempi che si potrebbero addurre, fin dal periodo adrianeo, sono numerosi (n. Cfr. N. Marodinov, "l'origine de la construction et du plan de Sainte-Sophie à Constantinople", "Actes du VI Congrès Intern. d'Etudes byzantines", II, paris, 1951, pgg. 279-300). Secondo questo Autore, la "combinaison d'une construction centrale avec des exèdres ayant la même largeur que cette construction" si troverebbe per la prima volta nella villa Adriana di Tivoli. Due mezze cupole ad affiancare una cupola centrale s'incontrerebbero, in epoca costantiniana, nel cosiddetto Tempio di Minerva Medica. Infine in San Lorenzo di Milano abbiamo un edificio accentrato, coperto di cupola, spalleggiato da quattro conche. Vi son dunque già tutti gli elementi del lessico di Santa Sofia ; e sarebbe facile rintracciare numerosi altri precedenti. - Per quel che riguarda la forma ovale data allo spazio, è particolarmente significativo il precedente della Chiesa di San Gereone a Colonia (cfr. A.V von Gerkan "Der Urban der Kirche St. Gereon zu Köln", "Forsch. zur Kunstgesch., u. christl. Archäol. Neue Beiträge zur Kunstgesch. des I. Jahrtaus. O. Halband, Spätantike und Byzanz, Baden Baden, 1942, pgg. 91 e sgg.);

Ma più importante, almeno al nostro scopo presente, è rilevare che gli architetti di Santa Sofia accolsero le quattro esedre precisamente allo scopo di portare un complesso architettonico di evidente origine "termale-martiriale" sotto il significato "areopagitico" (gli archi rappresentano le quattro parti del Mondo; e inoltre assomigliano per la varietà dei colori, all'arco glorioso, quello delle nubi....." (sugitha, VII). (n. Sul "simbolismo cosmico" di S.ta Sofia di Costantinopoli) è tornato recentemente A. GRABAR (in "Symbolisme cosmique, etc. , pgg. 65 e sgg. : "Si jamais une église avait des raisons de symboliser le Cosmos c'était Sainte-Sophie de Byzance, puisque, sanctuaire principal de l'Empire chrétien universel, elle se rattachait au palais du chef de cet Etat théocratique, lieutenant du Cosmocrator céleste....". Alla possibile precedenza della Santa Sofia di Bisanzio sulle altre dedicate alla Divina Saggiezza (Edessa, Salonicco, etc.) avevo accennato in "La critica d'arte", III s. A. VIII, n. 2 fase. XXVIII (luglio 1949) pgg. 155 sgg.).

Fu dunque, con ogni probabilità, nell'ambito della raffinata e cavillosa cultura teologica della corte e del patriarcato di Costantinopoli, che sorse l'idea di concretare in una chiesa, dedicata alla Saggiezza Divina, l'immagine areopagitica del Cosmo. Per la quale era essenziale la presenza delle volte e della cupola ("tesa come i cieli dei cieli", "simile a un casco", V,VI). Nè meraviglia che, consigliato dai suoi teologi e venuto in queste idee, Giustiniano si sia valso di uomini come Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto.

Antemio, infatti scrive Procopio (De Aed. I, 1, 2), era "l'uomo più insigne per il magistero della μηχανική, non soltanto di tutti quelli del suo tempo, ma anche di quanti erano vissuti assai tempo prima di lui: interpretava l'entusiasmo dell'imperatore, regolando nel dovuto modo i compiti dei vari artefici, ed approntando prima i disegni della futura costruzione; e con lui era un altro μηχανοποιός di nome Isidoro, di nascita Milesio, uomo di grande intelligenza e degno di assistere l'imperatore Giustiniano". Agathias (ca. 536-582): Antemio "κατόχως μὲν αὐτῷ ὑπῆρχεν αἱ τράλλεις ἢ πόλις, τέχνη δὲ τὰ τῶν μηχανοποιῶν εὐρηματα.

Antemio apparteneva ad una famiglia notevole (figlio di un medico insigne, Stefano, ebbe un fratello, Alessandro, che fu uno dei medici più famosi dell'età sua; un altro fratello, Olimpio era un celebre avvocato ed un terzo, Metrodoro, un rinomato professore di letteratura). Scrisse trattati: ci rimangono Περὶ παραδόξων μηχανομάτων ed un frammento del suo trattato sugli Specchi parabolici. Non era, voglio dire, soltanto un costruttore: era anche un teorico, e un uomo di vasti interessi e di profonda cultura; certamente aggiornato su tutto le possibilità, ellenistiche e romane, orientali ed occidentali, dell'arte di costruire, e in grado di servirsene. Isidoro era pure un maestro di geometria. Nel commentario di Eustochio su Archimede si ricorda ὁ Μιλῆσιος μηχανικός Ἰσίδωρος ἡμέτερος. Isidoro infatti aveva riveduto l'edizione di Archimede usata a Eustochio. Egli è citato anche nel secondo dei due libri che furono aggiunti ai Libri di Euclide. Notava recentemente il Downey che il libro XV, scritto da uno scolaro di Isidoro, mostra come inscrivere certi solidi regolari in certi altri (un tetraedo in un cubo, un cubo in un ottagono, un dodecaedro in un icosaedro, ecc.) ed altri metodi attribuiti ad Isidoro, che è chiamato "il gran maestro". Scrisse anche un commento al trattato Κατακτά di Herone, descrivendo uno speciale compasso che egli aveva inventato per disegnare le parabole. Si trattava dunque, di persone che, al di fuori di una tradizione architettonica e costruttiva tramandata, erano in grado di impadronirsi dell'idea di Giustiniano e dei suoi consigli teologici e di realizzarla nella sua traduzione "geometrica". Per dar forma al simbolo "areopagitico" del Cosmo in un immenso edificio, almeno in disegno, la preparazione dei due famosi μηχανομαθῶν era certo la più adatta. E, quanto a tecnica costruttiva e a distribuzione di spazi, essi potevano attingere agli esempi dell'architettura tardoromana: più che a quella cristiana (che localmente non poteva offrir loro che basiliche, o martyria o battisteri coperti da xylotruli), a quella, come pensa Sas-Zaloziecky, degli edifici civili (Grande Palazzo, Terme, ecc.). Se riflettiamo al modo di fondazione della Nuova Roma, ed al tempo in cui questa divenne capitale e fu costruita quasi interamente ex novo, possiamo facilmente immaginarci quella fosse il carattere generale delle sue fabbriche civili esso doveva dipendere da quella fase veramente grandissima dell'architettura romana che si svolse a cavallo del secolo (Terme di Diocleziano, basilica di Massenzio, Ninfeo degli Horti Liciniani, Santa Costanza, ecc.). Al momento costantiniano di cotesta fase dovette appartenere anche la prima architettura civile di Costantino

poli ed in Oriente, una lunghissima fortuna : la quale si spiega senza difficoltà, sia col carattere strettamente conservatore della civiltà bizantina, sia col fatto che sempre poi nei secoli successivi la cristianità greca vide nell'edificio nella forma e nella decorazione della chiesa il simbolo della saggezza di Dio e della sua opera di salvezza nel mondo.

L'assunzione si tradisce del resto per alcuni caratteri, evidenti in Santa Sofia e in tutta l'architettura bizantina del VI secolo, nella quale rimangono, bene avvertibili, residui di spazialità "tattile", di senso ancora plastico nelle membrature etc. che vedremo meglio tra poco.

Riassumendo, dunque :

S. Sofia di Costantinopoli dovette essere la prima, ed esemplare, chiesa "areopagitica". Sarebbe difficile supporre che un edificio di così preciso significato e di valore così determinato prendesse forma prima di Costantinopoli che era la vera capitale, non solo politica, ma anche "teologica" dell'Impero romano d'Oriente : le prescrizioni ecclesiastiche ed auliche, precisate fino agli ultimi particolari, nella forma delle chiese, nell'ordinamento iconografico, ecc. vi ebbero sempre valore determinante.

Vi fu dunque un ricorso alla cultura architettonica propriamente romana occidentale, da parte di Antemio di Tralle. Non soltanto l'esaltato senso di romanità di Giustiniano, o i legami familiari di Antemio con Roma ; ma anche la necessità di dar forma ad un simbolismo siffatto, guidarono l'architetto di Santa Sofia ad ispirarsi all'architettura romana. Messo di fronte alla necessità di creare un tempio, che desse l'immagine "areopagitica" del Cosmo sormontato dalla volta del cielo, Antemio dovette necessariamente attingere alla cultura architettonica dell'Occidente latino, dove - si ricordi soltanto il San Lorenzo di Milano o il San Vitale di Ravenna - le forme voltate e cupolate avevano raggiunto una maturità esemplare.

Così può trovar spiegazione anche quel che poteva sembrare un paradosso : che cioè la forma architettonica accentrata, voltata o cupolata, s'adottasse in seguito di preferenza dai paesi greco-orientali, per quali essa era senza dubbio d'importazione, e divenisse infine tipica per l'edificio del normale culto eucaristico ortodosso, mentre, proprio in quei paesi che l'avevano creata, doveva avere nel Medioevo una fortuna non certo superiore a quella della basilica longitudinale a capriate. E' insomma secondo me evidente che, fino a quando in Oriente le costruzioni accentrate o cruciformi rimasero limitate ai martyria, da' quali ogni intenzione simbolica di quel genere esulava, si poteva fare tranquillamente a meno delle volte e della cupola, come di fatto si fece, e riportare il maturo modello romano press'a poco alle strutture degli antichi heròa ellenistici coperti da tettoie lignee ; ma quando tutta la chiesa rappresentò il Cosmo ; e i quattro arconi simboleggiarono le quattro parti del mondo ; e la cupola, proprio per la sua forma emisferica, il Cielo dei cieli, non fu più possibile far a meno di volte e di cupola : altrimenti quel simbolismo non avrebbe più avuto alcun senso.

Quell'intenzione simbolica, pressochè assente in Occidente, portò la cristianità orientale ad accogliere necessariamente le volte e le cupole romane, e a conservarle per secoli.

Possiamo dunque concludere riaffermando che contrariamente all'opinione diffusa dallo Strzygowski e poi largamente, quanto leggermente e indiscriminatamente accolta dai manualisti, la creazione e la maturazione dell'edificio a volte e a cupola fu cosa tutta romana e occidentale ; mentre le provincie orientali, non soltanto non contribuirono alla sua creazione, ma anzi respinsero più che poterono tali forme costruttive ed architettoniche, escludendo per lungo tempo la cupola persino da quegli edifici a pianta accentrata, per i quali essa apparirebbe il sistema di copertura più ovvio. In Siria, in Asia Minore, in Armenia, gli edifici cupolati prima del VII sec., nella stessa Costantinopoli prima del VI, sono pressochè inesistenti. Quanto alla Mesopotamia, la stessa sughita su Santa Sofia di Edessa, con lo stupore che manifesta per le forme voltate di questa chiesa (una delle "meraviglie" del mondo), attesta quanto queste ovvie strutture romane fossero, ancora nel VI sec., rare e strane in un paese che l'archeologia romantica potè postulare addirittura come la patria dell'architettura cristiana a volte. Anche Grabar, non certo tenero per la Romanità, ha potuto finalmente accorgersi che non esiste traccia nè ricordo di chiese voltate in Mesopotamia prima del VII sec. : i più antichi esempi, cioè, vi sono posteriori di circa un secolo alla cattedrale di Edessa, e probabilmente derivano da questo primo modello locale. Il medesimo può essere facilmente provato per l'Armenia, la Transcaucasia, etc. . I primi edifici cristiani voltati e cupolati della pars orientalis, furon dunque, a parlare seriamente, quelli costruiti a Costantinopoli da Antemio di Tralle al tempo di Giustiniano : SS. Sergio e Bacco, SS. Apostoli, S. Sofia; ed essi furono esemplari per tutte le provincie, compresa la Mesopotamia.

Ciò avrebbe poco significato - o avrebbe soltanto un significato "archeologico" - se non fosse necessario per storicizzare, e dunque per comprendere criticamente le strutture formali delle civiltà artistiche che costituiscono il fondo di tradizione del Medioevo. Per questo, appunto, bisogna innanzi tutto rendersi conto del fatto generale che, in periodo tardoromano, la direzione delle "influenze" è invertita rispetto al periodo classico. Non sono più, allora, gli elementi plastici dell'arte greca, che vengono accolti a Roma e qui vengono, con un lungo ma chiaro processo, trasformati in senso pittorico per adattarsi alla spazialità romana (press'a poco come farà poi l'arte veneziana con le forme del Rinascimento toscano); ma sono le forme spaziali romane che penetrano nel mondo ellenistico, il quale le accetta ma, per quanto può, cerca di dar loro un significato greco, vale a dire plastico. Per far ciò, il costruttore della "pars orientalis" tende, in primo luogo, a respingere tutto quanto nell'architettura romana abbia un senso irriducibilmente spaziale. Le volte, quindi, e sopra tutto la cupola, che col suo libero e alto volo conclude la definizione d'uno spazio interno sottratto a quel limite geometrico, che è la base necessaria d'ogni espressione ellenicamente plastica. Perciò la constatazione, fatta su dati archeologici inoppu

gnabili, che le provincie orientali - Siria, Asia Minore, Mesopotamia, Armenia - anche quando accolgono il modello dell'edificio romano accentrato e cupolato, evitano, fino ad epoca straordinariamente tardiva (VI-VII sec.) di coprirlo con cupola, non può meravigliare lo storico obbiettivo ed avvertito. Né può meravigliare, che la cupola romana sia accolta dapprima, in Oriente, in modo organico e monumentale, dalla più romana delle città orientali, Costantinopoli, e durante il dominio del più romano degli imperatori d'Oriente Giustiniano.

Altra riprova, del resto, è in ciò, che anche quando gli architetti orientali, persino costantinopolitani, accolgono integralmente quei modelli romani, essi non rinunciano tuttavia a darne in qualche modo una traduzione plastica. Il procedimento, fondamentale per la comprensione di quest'architettura protobizantina, è stato studiato e precisato con acutezza sopra tutto da Zaleskiy. In genere il costruttore orientale ottiene i suoi effetti di plasticità accentuando le membrature (trabeazioni, capitelli, etc.), restringendo gli spazi, rifacendosi a modelli antiquati (piuttosto medioromani che tardoromani) perchè in questi gli spazi conservano ancora qualche sostanzialità. Perciò in Mesopotamia, per es., viene accolto l'edificio romano rotondo nella sua fase flavia, d'una spazialità ancora densa, chiusa, con la parete appena modulata da nicchie (es. le due rotonde del convento Mar Gabriel). La più matura chiesa di El Hadra a Khakh "ha un'ornamentazione plastica classicheggiante oltremodo ricca, che adempie una marcata funzione tettonica nell'edificio e articola plasticamente le pareti. Persino le più tarde trabe d'angolo vi divengono una forma plastica particolare, che accentua la sua funzione strutturiva Questa accentuata articolazione della parete in senso plastico, tridimensionale, tettonico, sta nella più forte contraddizione con la spazialità romana occidentale risolta in superficie.... La suprema legge, infatti, delle costruzioni tardoromane, è l'evocazione d'un'illusione di carattere ottico, alla quale si subordinano necessariamente tutte le forme particolari, donde deriva l'impressione totale dell'intero spazio, in netta antitesi con l'esemplare mesopotamico, che distrae da un'impressione unitaria di spazio con l'accentuare le forme plastiche singole". Un procedimento analogo ha luogo in tutte le altre provincie della pars orientalis : in Siria, in Asia Minore, in Egitto, l'unitario spazio romano viene, per mezzo d'un'accentuazione, di gusto tenacemente ellenistico, delle membrature architettoniche, frammontato in una pluralità di spazi, più riducibili a plasticità dello spazio unitario di Roma. In Siria, per es. si possono vedere le rotonde di Bosra e di Esra (VI sec.), derivate dal modello di edifici romani anteriori di due secoli (es. Santa Costanza a Roma). Il significato originale di questi - d'una armoniosa sottilmente chiaroscurata totalità di spazio - è in esse del tutto franteso. Anzi tutto "la mancanza di volte distrugge l'effetto spaziale dell'architettura romana. In queste costruzioni rotonde siriane salta agli occhi una forte incongruenza : mentre la loro disposizione fondamentale in piano preparerebbe ad una coerente impressione spaziale, la mancanza delle volte poi contraddice a tale impressione in elevato.

Siamo di fronte ad edifici, che sembra non siano stati pensati coorentemente sino alla fine : pare abbiano accettato a un dipresso un concetto costruttivo, senza poi portarlo alla conclusione necessaria. Insomma, manca a tutti codesti edifici siriaci il senso dell'unitaria totalità dell'intero spazio ; noi possiamo apprezzarli, ma non per quella totalità spaziale, sibbene soltanto per le lor forme particolari, o per la razionale connessione di tali forme. A Roma, la cosa più importante era la totalità, che in sè assorbiva le forme singole; qui invece sono queste forme, e la loro connessione, che ci danno, come limitato risultato di somma, l'intero. Questo prevalere e connettersi delle forme particolari si tradisce, per es., nella predilezione per il disegno ottagonale delle cornici interne di sostegno, dalle quali sorgono linee disgiuntive nella soluzione degli angoli ; nella preferenza per i profili netti, isolati, invoce che per quelli fondenti e armonizzanti ; tali profili connettono linearmente un particolare plastico con l'altro, ma non favoriscono ceto la loro ottica fusione in un'unitaria immagine spaziale.... L'indice di questa pluralità di spazi è dato in modo chiarissimo dalla mancanza di cupola sullo spazio centrale e di volte sugli ambulacri ... Manca cioè proprio quella parte, che ha il compito di raccogliere in una unità spaziale tutte le inferiori articolazioni dell'edificio, e provoca l'effetto artistico d'una totale unità di spazio definita da pareti continue Perciò questi edifici siria ci si dividono in due parti separate, che risultano confusamente slegate nello spazio, sebbene derivino dal modello matufissimo d'una disposizione spaziale giunta dalle terre romane occidentali"

Sarebbe eccessivo insistere con gli esempi (molti altri si potran no trovare nel mio volume sull'Architettura di San Marco). Gioverà riassumere in breve. Il principio ellenico ed allenistico è quello di dar forma perspicua al razionale rapporto tra peso e sostegno : donde l'accentuazione, irriducibilmente plastica, delle travature e del loro appoggio sui capitelli e sulle colonne e insomma del rap porto tettonico tra le membrature. Il principio romano (la cui "irrazionalità", chi ci pensi, ha inizio dalla stessa tecnica del cemen to, che, come in alquanta architettura dei nostri giorni, maschera le evidenze tettoniche) è invece quello di ottenere con una massa murale il più possibile omogenea, atettonica e priva di articolazio ni plastiche, la definizione "ottica" d'uno spazio unitario, indivi so. E' perciò, che in ogni costruzione che conservi reidui di gusto ellenistico (pur entro la parlata ecumenica dell'impero) viene sot tolineato il gioco orizzontale e verticale delle membrature, che sporgono dalla parete, e sono plasticamente accentuate, affinché risulti di immediata evidenza il rapporto tra le parti pesanti e le parti reggenti; mentre ogni costruzione genuinamente romana tende ad oc cultare i rapporti tettonici e di conseguenza le espressioni plasti che : affinché ogni forma particolare venga assorbita nella continui tà della superficie murale, la cui unità appunto garantisce lo sviluppo pieno e unitario dell'immagine spaziale. Nè vi può essere dubbio, su quale dei due principi abbia la prevalenza nel tardoantico, e determini la visione del Medioevo.

Tra Oriente ed Occidente, Costantinopoli sembra assumere una posizione ambigua : essa per lungo tempo oscilla tra romanità occidentale e romanità orientale ; è in certo modo terra di confine, di fusione e di conciliazione. Il momento più occidentale di Bisanzio fu, dicemmo, il VI sec., quando Giustiniano fece ricostruire i grandi templi della capitale in forme deliberatamente ispirate all'occidente romano.

Che, per far ciò, il geniale architetto Antemio di Tralle sia andato a Roma (dove risiedeva un suo fratello medico) ; oppure che, come pensa Zaloziecky, si sia rifatto a quelle forme di architettura romana importate da Costantino, che dovevano ancora sussistere nelle costruzioni civili (Palazzo, Terme, etc.); è cosa di secondaria importanza. Il fatto che la grande Santa Sofia, per es. accogla, sia pure portandolo a proporzioni monumentali, un grado di "linguaggio" spaziale che a Roma è attestato da monumenti costantiniani (es. il cosiddetto Tempio di Minerva Medica, la cui cupola bassa e depressa ha forma identica a quella di S. Sofia); mentre nei due secoli successivi in Occidente l'architettura va parecchio più avanti nel suo processo di "smateriazione" spaziale (confronteremo fra poco, per es. la bassa, massiccia S. Sergio e Bacco a Costantinopoli, col contemporaneo, slanciatissimo, aereo S. Vitale di Ravenna) deporrebbe a favore piuttosto dell'ipotesi Zaloziecky. Ma in ogni caso, la verità è che prima di Giustiniano nemmeno a Costantinopoli esistevano grandi templi cristiani voltati e cupolati : v'eran basiliche a capriate (es. l'ancor esistente S. Giovanni Studita) oppure piccoli martyria accentrati, coperti in genere da $\xi\upsilon\lambda\acute{o}\tau\rho\upsilon\lambda\omicron\iota$ (es. SS. Apostoli). Più oltre, nelle provincie orientali s'è visto quel che accadeva. Le chiese voltate e cupolate sono colà posteriori anche a Giustiniano, e sono, ovviamente, derivate dall'arte della Capitale del VI sec.

Nella stessa Costantinopoli del resto, ormai tutti sanno che, se le volte e le cupole continuano, anche dopo il periodo giustiniano, ad essere usate per la costruzione di chiese che di tali strutture abbisognano per realizzare l'immagine "areopagitica" del Cosmo, la forma monumentale e la grande, unitaria dilatazione spaziale di Santa Sofia, per es., non vi hanno, non si dice sviluppo, ma nemmeno un vero seguito. Le creazioni di Antemio sono, veramente, eccezioni, spiegabili in quel momento di esaltata ripresa di romanità, che è il periodo di Giustiniano. Poi le chiese bizantine s'immiseriscono, si rattrappiscono : il vasto spazio unitario di S. Sofia viene compresso, sezionato in masse, per ottenere non esso l'effetto d'una certa "plasticità" dei blocchi spaziali. La cupola, per es., che negli edifici tardoromani, quindi anche in S. Sofia, aveva il compito di raccogliere, concludere ed esaltare la totale unità dello spazio interno, si racchiude sempre più, si coagula, ritirandosi in una piccola zona centrale e innalzandosi, così da staccarsi dalle articolazioni inferiori fino a divenire una forma di spazio chiusa, globosa, isolata, minuta, di valore infine soltanto decorativo.

Gioverà, per maggiore concretezza, confrontare la forma di due monumenti coevi, e di planimetria, e di sviluppo, press'a poco simili, ancor esistenti nelle loro strutture fondamentali. La chiesa

dei SS. Sergio e Bacco a Costantinopoli, per es., di poco posteriore al S. Vitale di Ravenna, appare al confronto di questa meno evoluta, nel senso della smateriazione dell'immagine e della sua soluzione in colore di superficie.

Il distacco è sensibilissimo già dall'esterno. Di fronte alla nitida struttura esterna di S. Vitale, alla chiara divisione dei contrafforti, all'immediata leggibilità della snodata forma dello spazio ottagonale, al rapporto reciproco delle superfici dichiarato dalle sottili e graduate strutture, alla snellezza della cupola che s'innalza col suo liscio tamburo nettamente separata dal blocco sottostante, vi è in S. Sergio e Bacco una pesante, depressa, poco articolata massa, che nasconde le interne disposizioni spaziali: uno zoccolo cubico sormontato da una larga cupola dell'estradosso piatto e ancor più appesantito dai rozzi contrafforti angolari direttamente derivati dall'architettura romana ancora degli inizi del IV sec. una forma complessiva poco differenziata omogenea, di spessa durezza materiale, che sacrifica intenzionalmente all'effetto globale della massa le articolazioni architettoniche e soprattutto la congruenza, così evidente in S. Vitale, tra ottagono interno ed ottagono esterno. Insomma, mentre S. Vitale col suo impulso verticale, e con il carattere levigato, ottico delle superfici tende a superare la materialità, S. Sergio e Bacco con la sua massiccia e pesante struttura accentua già dall'esterno l'effetto di materiale sostanzialità.

All'interno le differenze sono ancor più sensibili. In S. Vitale il preponderante sviluppo in elevazione, il maggior avvicinamento dei pilastri e la conseguente aumentata profondità delle esedre disposte in continua corona e traforate dai due ordini di triplici arcate provocano un movimento di risacca che determina non una superficie riposante, ma un'inquieta, cinetica visione dello spazio; Le esedre sembrano immergersi in uno strato di spazio senza limiti. In S. Sergio e Bacco la larghezza supera l'altezza; manca la corona di esedre, e v'è invece l'arcaica (ancora medioromana) disposizione delle quattro nicchie d'angolo intercalate con intercolunni rettilinei; i pilastri appaiono bassi, radi, lontani; le nicchie, beanti; la cupola si lega alla sottostante massa della parete e l'opprime, così che le strutture dell'ottagono centrale sembrano compresse e respinte contro le pareti esterne, sulle quali si campiscono, togliendo agli ambulacri il significato di corridoio aperto continuo ed il loro effetto ottico. In S. Sergio e Bacco manca l'elastica, oscillante, continua linea di archi di S. Vitale, e vi sono invece architravi massicci, che mettono in risalto lo spessore delle pesanti muraglie e accentuano le strutture orizzontali più ancora che nel S. Lorenzo di Milano, anteriore di circa un secolo. Ma analogamente, anche in S. Sergio e Bacco i pilastri non si innalzano snodati e ininterrotti fino alla cupola, ma sono nettamente tagliati a metà dalla linea continua degli architravi, i quali determinano una disposizione piatta, orizzontale dell'intero spazio. Inoltre, queste membrature sono plastiche, proporzionate in senso classico, profondamente articolate e ancora rigidamente impegnate nella massa. Questa struttura plastica, che sottolinea ellenisticamente il gioco tettonico e limita l'effetto di superficie ottica della parete, si ripete nel fregio sui ma

tronei, il quale, malgrado gli archi, si unisce figurativamente ai capitelli delle esedre in una continua orizzontale, parallela a quella del piano inferiore, e in tal modo non può che accentuare ancor più la piatta uniformità dello spazio.

Mentre dunque in S. Vitale la tendenza tardoromana all'immaterialità spaziale raggiunge il suo più alto risultato, attraverso il disciogliersi della parete, il verticalismo dell'asse costruttivo, l'accentuazione dell'irraggiamento in profondità, il superamento d'ogni rappresentazione del rapporto tra pesi e sostegni: sicché il senso antico della materia e del peso vi appare meravigliosamente vinto, nella chiesa contemporanea di Costantinopoli, sebbene derivi pur essa, manifestamente, dagli stessi precedenti romani e pur essa si inserisca nell'unitario processo evolutivo tardoromano, rimangono ancora sensibilissimi residui di omogenei effetti di massa, di spazialità sostanzialmente definita, plasticamente e tettonicamente rappresentata. Giustamente dunque ripete Zalusky che, "mentre l'occidente romano, nell'ultima tappa della sua evoluzione, Ravenna, ha portato coerentemente fino alle sue ultime conseguenze il processo di smaterializzazione, l'architettura dell'oriente romano è rimasta assai più tenacemente attaccata allo stadio antecedente cotesto ultimo grado di sviluppo; ed ha serbato la massiccia rigidità del blocco con le sue tendenze sostanziali più fortemente irresolute. Soltanto così ci si può spiegare come in S. Sergio e Bacco si trovi una corrispondenza con l'architettura blocco-massiva medioromana assai più forte che a Ravenna"

E pure nella condotta della luce - che è di fondamentale importanza per la forma dell'architettura: perchè è essa che contribuisce a modulare il chiaroscuro sul quale si risolve l'immagine - è avvertibile una sottile differenza, nello stesso senso, nelle due chiese. Ciò richiederà, fra poco, un più lungo ed articolato discorso: notiamo frattanto, con una visione globale, che nell'edificio costantinopolitano il chiaroscuro risulta assai più tenue, per il fatto che, quasi non esiste dialettica tra l'ambulacro e il vano centrale cupolato; questo, circondato dalle due cinture orizzontali in funzione visiva di architravi appare fortemente formato ma anche dilatato, inerte, immerso in una luce uniforme. La stessa cupola è del resto curiosamente depressa e, quasi a ricordo dei precedenti xylotruli poco articolata col piedritto. A Roma, ripeto, una cupola siffatta si sarebbe costruita agli inizi del IV secolo, non del VI. E pure la cupola di S. Sofia è larga, espansa, senza tensione, senza slancio, senza quella dinamica ascensionale che ha la cupola di S. Vitale. E si noti, non è, quella che vediamo, la volta eretta da Antemio e da Isidoro: è quella ricostruita da Tridate nel X secolo e rassicurata nel XIV. La volta giustiniana era assai più bassa, e non era neppure una vera cupola, ma un'ampia volta a vela.

Il terremoto del 553 ne scosse l'arco orientale di sostegno, che fu guastato più profondamente dal successivo terremoto, del dicembre 557. Sei mesi più tardi crollò l'arco, trascinando seco buona parte della volta: la quale fu ricostruita, più alta di 6 metri e 25 centimetri, da Isidoro il giovane. Il terremoto non fu che una delle

cause del crollo, e non la principale. E tra queste fu, come è noto da tempo, qualche errore nella disposizione dei sostegni : uno studio recente di Emerson e Van Nice (1) vi ha aggiunto il difetto nella composizione del cemento e il cedimento delle costruzioni. Ciò conferma, che la padronanza almeno della tecnica costruttiva romana da parte di architetti così geniali era tuttavia per qualche lato imperfetta anche nella Bisanzio del VI secolo.

Gli è che i bizantini, non sollecitati quanto i romani d'occidente, dall'esigenza di "metter in forma" grandi spazi "vissuti", e quindi di articolare, in coerente relazione, anche il linguaggio architettonico e la stessa tecnica costruttiva, tolsero dall'esperienza romana quel che poteva giovare loro e non di più : quello che poteva essere tradotto in neocellenico, portato al senso che essi volevano dare all'immagine degli spazi. Perciò una medesima tradizione portò a risultati formali, chi ben l'intenda, diversi : e basti riprendere il paragone tra i due massimi esempi d'architettura voltata e cupolata paleocristiana contemporanei, ma l'uno romano occidentale, l'altro bizantino : S. Vitale e S. ta Sofia. Ambedue discendono dalle stesse premesse linguistiche ; il loro lessico, gli stessi nessi sintattici sono quindi in buona misura i medesimi (e ciò spiega l'indistinzione "panbizantina", che nelle loro analisi è stata, ed è tuttora corrente nei manuali). Ambedue sono immagini di spazio accentrato, articolato e coperto da cupola. E in ambedue la cupola, e la sua luce, maturano evidentemente il "significato" che tale motivo assume a Roma - per es. nel Pantheon.

Ma in S. Vitale si riafferma il "principio" dello spazio romano accolto, certo, in alto dalla cupola, che è forma e simbolo del divino ; ma ha lo stesso senso di punto terminale di un'esperienza in atto, che ha l'abside della basilica latina : e perciò non è inanimatamente contemplato, ma concretamente vissuto, partecipato dal soggetto che vi sta dentro ; di ragione artistica, è un'immagine fluida, mossa, che si determina punto per punto, con un'intensa dialettica chiaroscurale.

In S. ta Sofia, invece, lo spazio è fermato : l'eccezionale ampia piezza del vano interno - l'inerte enormità di questo vuoto cui corrisponde, in piena coerenza figurativa la bloccata chiusura delle pareti e l'uniformità delle sculture dei capitelli dei fregi - riporta all'idea della forma come assoluto oggetto di contemplazione, e dunque all'astrazione del disegno. Vi domina infatti una sorta di astrazione geometrica : S. ta Sofia è davvero il tempio di un dio che di nuovo, platonicamente, geometrizza dappertutto ; e non meraviglia che a disegnarla siano stati dei greci, e maestri di geometria. Già cotesto arresta l'immagine che è così viva, commossa, cinetica, nelle basiliche romane e in S. Vitale - e ne fa l'epifania di un'assoluta idea dimensionale.

(1) W. Emerson e R.L. Van Nice, Hagia Sophia, The collapse of the first dome, in "Archaeology" (The Archaeological Institute of America), IV, 1959, pp. 94-103.

Gioverebbe, su questa base, analizzare il senso dei minuti particolari, apparentemente analoghi, dell'immagine dei due edifici : vi si ritroverebbe sempre una coerente rispondenza di forma con il relativo Kunstwollen.

Si veda per es. come è trattato l'acanto nei capitelli e nei fregi delle due chiese. A S.Vitale esso è ridotto a una trina priva di qualsiasi plasticità : puro colore chiaro, sul fondo scuro dell'incavo ; ed è impropriamente, che diciamo "disegno" o "pieno", e "campo" o "vuoto"; perchè in realtà non si può dire quale sia il campo e quale il disegno, se faccia più disegno il "pieno" o il "vuoto": vi è una perfetta reversibilità di valore, che attesta, appunto, che tutta l'immagine è portata sopra una superficie assoluta, senza spessore. A S.ta Sofia vi è un trattamento dell'acanto apparentemente simile ma non è difficile accorgersi che v'è una differenza assai significativa : la foglia conserva residui di plasticità, ma, soprattutto appare isolata col suo tagliente contorno contro l'incavo che fa veramente da sfondo.

Il che vuol dire che l'immagine ha evitato una totale fusione "ottica" ; che si sente il disegno come disegno di primo piano, e lo sfondo come sfondo, "classicamente", su due piani di profondità diversa. Si guardi poi la forma dei capitelli. In S.Vitale essi sono "fusi nello spazio" : hanno forma, persino posizione tali, da inserirsi nell'unità dell'immagine, totalmente cromatica, della "parete" che definisce lo spazio in quel punto : provatevi per es. ad uscire dal presbiterio di S.Vitale, e girare sotto la cupola facendo perno sulla colonna esterna senza perdere mai di vista il suo capitello : vi accorgete che questo capitello è conformato, situato e decorato in modo tale, da presentarsi via via come relativo a quell'immagine della "parete" che si viene costituendo agli occhi di chi procede entro la chiesa. I capitelli, invece, che sono dentro il presbiterio, e pertanto non possono essere veduti che da un solo lato, hanno una forma geometrica e un disegno fermo, che "non gira" su se stesso. In S.ta Sofia non trovate nulla di tutto questo : trovate dei bei capitelli che potete ammirare in sé, uno per uno : ancora solidi, ancora con uno scheletro di irriducibile plasticità. Ancora : a S.ta Sofia i capitelli non hanno veri pulvini, come a S.Vitale. Perchè ? Perchè il pulvino ha, evidentemente, il compito di interrompere figurativamente il rapporto verticale tra il peso e la resistenza (rapporto razionale, "classico", che infatti l'arte greca accusa plasticamente) : in tal modo l'immagine della "parete" si svolge tutta orizzontalmente, in superficie. Così avviene nell'architettura ravennate; ma a S.ta Sofia le preesistenze di gusto "classico" hanno voluto far sentire ancora che veramente l'architrave insiste sulle colonne attraverso il capitello, e perciò l'"irrazionalità" del pulvino è stata scartata. Ancora : a S.ta Sofia vi sono architravi sporgenti dalle pareti, che circondano orizzontalmente il vano interno, e in questo modo chiudono e fermano lo spazio. A S.Vitale non vi sono che arcature continue, e lo spazio viene liberato verso l'alto. Si potrebbe continuare nel confronto, fino ai minimi particolari. Guardate per es. la differenza nel rapporto tra decorazione a marmi policrome e decorazione a mosaico in S.Vitale e in S.ta Sofia. Ambedue hanno

evidentemente l'effetto di risolvere cromaticamente la parete. Ma la rivestitura di "crustae" marmoree è, tra i due sistemi, quello meno radicale : la parete non è trasformata in colore dai marmi con la stessa intensità che dai mosaici. Ora : nel presbiterio di S. Vitale la decorazione a mosaico arriva fin sotto le finestre e lascia al rivestimento marmoreo soltanto un esiguo zoccolo. In tal modo lo "spazio" che ospita l'altare assume la forma di uno scrigno chiuso da superfici intensamente colorate, il cui caldo colore si muove, fluttua attraverso il presbiterio, accresciuto dalle tensioni della luce, che intridono quest'atmosfera densa di colore. Questa intensificazione dell'effetto cromatico manca del tutto nel vima di S.ta Sofia, come in ogni altra chiesa bizantina. La rivestitura di marmi copre le intiere pareti, nella loro enorme estensione, fino all'altissima imposta delle volte, e non può quindi surrogare l'effetto della decorazione a mosaici. Si aggiunga, che anche le crustae di S.ta Sofia sono di color uniforme, bianco e grigio per lo più, per vaste estensioni : il che "ferma" ancor più l'immagine degli spazi, insinua un residuo di plasticità, attenua comunque la soluzione cromatica. Insistendo nell'esame, esercitandolo su ogni altro sia pur minimo aspetto delle due chiese (ciascuna in sè coerentissima) : dalla posizione delle finestre (che determina una particolare condotta della luce) al rapporto tra vano centrale e ambulacri, si otterrebbe lo stesso risultato. A Ravenna, e in genere in Occidente, ogni effetto di stabilità e di limitazione geometrica manca : lo spazio si fa tempo, si muove, è risucchiato verso l'alto, verso la soluzione "ad infinitum" della cupola, senza possibilità di staticità contemplativa ; a Costantinopoli v'è un trattamento dello spazio freddo e severo, che respinge le ultime soluzioni cromatiche romane, e ferma l'immagine in una immobilità che è propria ad esprimere la dimensione "neoplatonica" dello pseudo Dionigi l'Aeropagita.

Il che non vuol, ^{dire} beninteso, che S.ta Sofia non sia uno dei massimi capolavori dell'architettura d'ogni tempo : non si tratta qui di istituire un'inammissibile scala di valori artistici, ma di determinare, coi mezzi di cui disponiamo, le caratteristiche delle opere e di assumere queste, se vogliamo, a indice del "Kunstrollen" paleocristiano occidentale, e paleocristiano orientale (o bizantino)

Giova ora riprendere il discorso sulle arti figurative - pittura e scultura - : non senza tuttavia aver richiamato, ch'esso non di fonderà, ovviamente, su categorie critiche diverse da co te ste. Per una spiegazione più articolata del "problema del metodo" debbo rimandare al corso, parallelo a questo, di estetica; qui non posso che limitarmi a ricordare che, quando dico che un edificio, una statua, un quadro è un'opera d'arte, non intendo dedurlo da una categoria ideale del Bello artistico : voglio dire soltanto che io posso asserire che è opera d'arte perchè posso fare un discorso relativo alle sue strutture formali. Niente altro. Vale a dire : considero questa mia esperienza, che chiamo per es. edificio, in rapporto non all'uso comunque inteso, ch'io od altri ne può fare, ma alla sua forma. La quale beninteso, è sempre la sua struttura spazio-temporale : ma di ragione artistica, questa struttura viene assunta non per quello che può significare di estraneo ad essa, che quindi rimanda sempre ad un futuro ; ma proprio e soltanto per la sua presenza, e dunque per la sua forma, o immagine.

Quella sintesi, in cui l'esperienza soggettiva trova la sua forma, e il mondo obbiettivo il suo senso : in cui si risolve la vitale antitesi tra l'io e il mondo - tra esistere ed essere - tra tempo e spazio -, in ogni altro linguaggio, che non sia quello artistico, è qualcosa di futurabile: è un mezzo, che rimanda a significati o a funzioni futuri ; soltanto nell'arte vale per sé, ha la sua ragione solo nella presenza della sua struttura - cioè nella immagine (che non è necessariamente figura). E' perciò che già Fiedler, affermava che l'arte non significa, si significa; ed è per ciò che giustamente si dice, che nessuna attività umana è testimone di una civiltà, quanto l'arte; ma badate, non per il rin vio a quel che possiamo trovarvi di descrivibile concettualmente, ma per quel che essa è come struttura formale, come immediata in tu ibilità del rapporto : in una parola, come presenza della forma.

Da questo punto di vista, l'architettura non è diversa dalle altre arti. Diciamo ch'essa si vale di spazi reali, mentre la scultura si vale di volumi, e la pittura solo li finge, cotesti spazi e cotesti volumi, col colore. Ma così dicendo, noi poniamo una differenza di materiali e di tecniche, non di struttura lin guistica. Questa nell'arte in quanto arte, di qualunque materia e di qualunque tecnica l'artista si giovi, è sempre una forma. Già Galileo del resto aveva osservato che la scultura produce im magini di chiaroscuro formalmente non diverse da quelle della pit tura; possiamo aggiungere, ovviamente, che anche il linguaggio dell'architettura non fa eccezione : anch'esso si risolve in forme di chiaroscuro, di colore, insomma in im magini.

Queste, evidentemente, sono poste in essere dalla luce : è la luce, che, intridendo gli spazi e battendo sulle pareti e sulle membrature d'un edificio, lo trasforma in chiaroscuro.

Anche in ciò l'architettura non differisce dalle altre arti : sebbene vi sia chi osserva, ancora a proposito della luce, che vi è un grado diverso di "fisicità" tra le arti : poichè, dice, mentre

nella pittura anche la luce, fusa nei colori, è creata dall'artista, nella scultura l'artista crea solo i rilievi e gli incavi nel blocco, e il chiaroscuro che ne sorge è prodotto dalla luce reale; e nell'architettura infine, non soltanto la luce che intride gli spazi ma questi stessi spazi sono una realtà fisica. Ma è facile accorgersi che l'eccezione è dettata da un antico equivoco (quello stesso che fa dubitare della permeabilità all'arte di linguaggi come la fotografia o il cinema): e che, di ragione artistica, anche la luce della scultura, e quella dell'architettura, non è un fenomeno di quel che diciamo realtà fisica, ma è struttura dell'immagine; non è mai luce della natura, ma luce dell'arte.

E' infatti una luce che varia di significato figurativo, col variare della storia delle arti, secondo i territori e le epoche: ed in maniera così coerente, che saremmo in grado di tracciare una sintesi compiuta non soltanto della storia della pittura o della scultura, ma anche dell'architettura, in ragione appunto della diversa accezione formale che la luce assume nelle opere. -

E valga qualche esempio. La luce che illumina il tempio greco - il Partenone, per es. - non è diversa dalla luce che intride e modula i chiusi volumi della scultura o i limitati colori della pittura greche. Essa è certo la luce del sole, che nel volgere delle stagioni, e delle ore del giorno, investe da punti diversi dell'orizzonte, e con inclinazione, e con intensità diverse la nuda e solitaria rocca dell'Acropoli. Ma con qualunque incidenza, e con qualunque forza essa arrivi a toccare, e bagnare quelle bianche colonne doriche, essa perde ogni variabilità atmosferica, diviene una luminosità ferma e uniforme, la quale, più che appoggiarsi dal di fuori a quei margini, giungendo dall'infinito spazio dell'infinitamente mutevole natura, sembra formare la sostanza immutabile dei marmi medesimi, e quasi emanare da essi. - Fidia, Callicrate, Ictino non hanno certo, per ottenere quella luce, modificato i raggi del sole: hanno creato una forma, che non consente ai raggi di assumere, nell'immagine, che un valore. La nuda volumetria delle colonne, il loro profilo, la loro modellazione graduata in trapassi di una giustezza sbalorditiva - questo miracolo della plastica greca (poichè tale è anche il tempio) - non avrebbe quell'assoluta coerenza linguistica, se i suoi piani e contorni non si presentassero appunto alla luce in maniera tale che, qualunque questa luce sia, l'immagine che ne risulta è d'un chiaro scuro infrangibilmente plastico. - Col sereno o col cielo coperto; in pieno mezzogiorno, quando la luce abbaglia e quasi non dà ombre; di primo mattino o alla sera, quando le ombre delle colonne s'allungano fin quasi a traboccare dal breve spiazzo della sommità dell'Acropoli: io, nei miei numerosi soggiorni ateniesi, ho avuto davanti agli occhi il Partenone in ogni possibile condizione di luce: e sempre ho veduto la sua immagine nuda, integra, non corrosa da un chiaroscuro che non fosse quello incluso nella forma singola: sempre quell'immagine luminosa ma raccolta in sè, remota in una sua strana, irraggiungibile solitudine.

E questa luce, non ho bisogno d'aggiungere: questa luce che trasforma lo spazio architettonico greco in immagine, non è coerente soltanto con tutte le espressioni dell'arte, ma anche con tutte le

strutture che reggono ogni altra sfera della civiltà greca. La quale è sempre fondata in una metafisica dell'essere; e quindi non può concepire l'arte che come rappresentazione di oggetti. Il genio di Platone, non era arrivato ad escludere l'architettura dal novero delle arti, ma per far ciò era stato costretto a istituire per essa una categoria a parte, nettamente differenziata da quella delle altre arti, mimetiche: poichè essa "non riproduce cose esistenti ma produce cose che non esistono se non per essa, e non erano prima". Ma, subito dopo, Aristotile scioglie la riserva, e dichiara che l'architettura non è arte, giacchè l'essenza dell'arte è limitazione: e fonda così quell'equivoco, che durerà fino a Kant, a Schopenhauer, a Schleiermacher; e forse non è ancora del tutto sfatato. Per noi, esso è significativo, perchè, per la nostra fenomenologia, è anch'esso un indice prezioso, appunto, della struttura caratteristica della civiltà greca e classica in genere. L'idea, che il greco ha del mondo - dello spazio - è sempre quella di un cosmo unitario, la cui forma non può essere che quella di una plasticità chiusa in sè stessa. Anche quando il suo pensiero lo conduce ai principi universali della mobilità, della relatività, è però sempre l'essere: saldo, comprendente tutte le cose, autosufficiente ed evidente che determina l'estrema forma e l'estrema aspirazione della sua spirituale costrazione del mondo.

Cotesta idea dello spazio come assoluto oggetto non può che tendere ad escludere quanto più può il soggetto, il tempo: reso in tal modo invariabile, lo spazio viene strutturato secondo norme di misure, di equilibri dimensionali - (geometrici) - che assegnano ad ogni elemento un posto preciso, in questo cosmo, che risulta esteso, ma che per il greco non sarebbe conoscibile, se non fosse anche razionalmente ordinato e unificato. Questa misura che divide e compone è garanzia dell'essere dello spazio greco non solo come ambiente che circonda la forma, ma come forma singola: la quale lo realizza in sè, questo spazio e quindi non può essere che forma plastica; giacchè non è certo il colore, libero, inafferrabile; è la tattile plasticità, che assicura la mensurabilità dell'oggetto. E una tal forma non può essere illuminata dal di fuori; poichè ciò significherebbe sottoporla all'irrazionale variabilità di una luce legata al tempo: tempo della natura, e tempo dell'uomo. E per ciò le figure dell'arte greca non solo hanno in sè la loro luce immutabile, ma sono impassibili: poichè anche il patire, il sentire dell'uomo è tempo, ed ogni sua manifestazione esplicita non potrebbe che incrinare l'assolutezza della visione, eidetica, dell'immagine.

Ciò, s'intende, non è riconoscibile soltanto nelle arti figurative e nell'architettura; ma anche nella letteratura e nella poesia - sebbene qui, la critica corrente, forse considerando gratuite le analisi di struttura, non si sia finora troppo impegnata -.

Giova perciò leggere per es. nel Mimesis di Auerbach le osservazioni sul canto XIX dell'Odissea: più particolarmente, sull'episodio della cicatrice, per mezzo della quale la nutrice Euriclea riconosce nello stanco viandante a cui per dovere di ospitalità lava i piedi, il non dimenticato Ulisse. "Uomini e cose - osserva stanno

e si muovono chiaramente circoscritti, limpidamente e ugualmente illuminati entro uno spazio che si può tutto abbracciare, e non meno chiaramente ed esaurientemente sono descritti i sentimenti e i pensieri, ordinati anche nella loro violenza.... " E ancora : "Omero non conosce sfondo. Quel ch'egli racconta è sempre e soltanto presente...." "... il trascorrere delle cose avviene in primo piano, vale a dire sempre in assoluta presenza locale e temporale. Si è portati a pensare che le molte digressioni, e questo continuo andare innanzi e ritornare, debbano creare una specie di prospettiva spaziale e temporale; ma lo stile omerico non suscita mai questa impressione. Il mondo in cui si evita questa impressione prospettica si può esattamente cogliere osservando il procedimento con cui le digressioni vengono introdotte, una forma sintattica che è familiare ad ogni lettore di Omero" E ancora : "il dar le cose soggettivamente e in prospettiva, creando il primo piano e lo sfondo, sicchè il presente si apra verso il passato, è completamente estraneo allo stile omerico, il quale conosce solo un primo piano, solo un presente ugualmente illuminato e oggettivato."

In questo stile di primo piano, che è lo stile omerico, appaiono soltanto "fenomeni a tutto tondo, ugualmente illuminati, delineati nel tempo e nello spazio, collegati tra di loro senza lacune". "Omero, nonostante i balzi avanti e indietro, di ciò che di volta in volta è raccontato fa pur sempre presente, e la lascia operare senza prospettiva." E potrei continuare con le citazioni. Gli eroi omerici non hanno tempo : sono tanto poco rappresentati nel loro divenire che per la maggior parte - Nestore Agamennone Achille - appaiono in un 'età della vita fin dal principio immutabile.

Così gli dei della Grecia sono theoria, forme ideali fuori del tempo ; e anch'essi, per questo, sono tutti nell'apparire della loro figura, incontaminata dalle vicende del divenire; e la loro luce non appartiene al mondo, non è accidentale : è solo la loro condizione di essere visibili. E l'arte greca compie il miracolo di renderci immediatamente intuibile lo spazio come essere : perciò l'architettura greca non soltanto espunge dalle sue strutture significanti lo spazio interno - che è sempre legato all'esistere - , ma chiude i suoi involucri plastici in una integrità così infrangibile, che la stessa luce del giorno viene assorbita nella struttura formale, privata di tempo : trasformata da mutevole e peribile fenomeno della natura in immutabile, eterna epifania dell'idea.

Nell'altra grande civiltà antica, quella di Roma, la relazione tra spazio e tempo è profondamente diversa, anzi opposta. A Roma, lo spazio non è idea, ma esperienza : esso non è considerato in sè, ma è sentito sempre nel suo rapporto col tempo : quindi non è un oggetto chiuso e statico, ma, al contrario, è un Erlebnis (nel senso dato da Dilthey al termine) soggettivo, dinamico, aperto; quindi si costruisce, non sulle misure reciproche fra gli oggetti e le parti di un medesimo oggetto, ma sulla relazione, appunto, tra gli oggetti e il soggetto; quindi non è, diviene; è una possibilità, non determinabile in anticipo; e dunque la rappresentazione del mondo propriamente romana si disinteressa della misurabilità degli oggetti e del

le loro parti : questi non hanno valore per sè, ma solo per il loro rapporto sempre mutevole, imprevedibile, col soggetto : per ciò la loro immagine è illusione. Ed ecco subito nell'arte romana le forme rinunciare all'integrità plastica ellenica, che le ancora va ad una situazione immutabile ; e divenire macchie di colore labile e scorrevole : punti del tempo.

Questo prevalere della temporalità sulla rappresentazione è presente in tutte le sfere della civiltà romana : di evidenza palmare nell'ordine politico e sociale e in quello giuridico, è tuttavia riconoscibile anche là dove potrebbe sembrare alla communis opinio che la civiltà romana si adegui alla greca : nella religione. -

In effetti, la religione di Roma non ha figure da contemplare; essa accetta l'Olimpo greco - come aveva accolto gli dei dell'Etruria, e poi accoglierà via via tutti gli dei dei popoli conquistati poichè il loro essere le è indifferente - ; ma subito ne distrugge proprio quelle forme visibili, che per l'Ellade erano state tutto. Il fondamento della religione romana è la religio (intraducibile in greco): che non è contemplazione di esseri divini, ma disposizione del proprio tempo alla volontà divina : obbedienza ai segni della divinità. Questi segni non sono figure, sono comandi : non sono forme di spazio, ma voci del tempo. Il dio di Roma non ha volto, è un cenno : è il numen, che si manifesta col nutus : principio e causa di azione. Obbedire al nutus con azioni compiute giustamente è essere religiosi alla maniera romana. La struttura del divino, che in Grecia escludeva il tempo ed era tutta nella forma visibile di Zeus o di Athena, a Roma era il tempo della vita del sacerdote : il flamen dialis, per es., la cui vita è composta tutta di atti religiosamente significativi. Il che vuol dire che, mentre i greci, per sottrarre i loro dei alle contaminazioni del tempo, avevan fatto di essi delle forme ideali : essenze intemporalmente situate in un puro spazio; i romani costruirono la loro struttura del divino con questa materia tutta temporale, che è la vita intera d'un uomo. Non la statua di Zeus, ma il decorso temporale della vita del flamine era per i romani il modo di rappresentare il Diespiter, il dio romano del cielo. E il cielo stesso era per i romani non topos, nè choras, non locus insomma; ma tempus - nel quale non apparivano forme da contemplare ma si udivano voci e si coglievano cenni che davano impulso all'azione concreta, storica -. E l'edificio sacro era simbolo del tempus, era templum.

Analoghe differenze potremmo, ed anche più ovviamente, ravvisare nelle strutture di tutte le altre sfere delle due civiltà antiche : nel diritto, nella storiografia, nella letteratura, e, in maniera vistosa, nella stessa storia civile e politica dei due popoli; dei quali l'uno, il greco, ha costruito la polis, o una costellazione di poleis : unità determinate, chiuse in un loro particolare e misurato spazio ; mentre l'altro, il romano, ha fondato un'immenso impero : vale a dire un'entità in espansione continua, senza limiti preventivi, versata anch'essa nel tempo. - Non meraviglia dunque che nell'architettura romana lo spazio non sia inteso come una forma immobile, chiusa, che l'uomo contempra al di fuori di sè; ma come un

continuum : una immagine che non solo si struttura nel tempo ma impegna il nostro tempo : la quale noi non dobbiamo contemplare, ma partecipare, agire.

E' per ciò che l'architettura romana, al contrario della greca si esprime decisamente con lo spazio interno dell'edificio : perchè è questo spazio, nel quale l'uomo che vive è immediatamente immerso, quello che è legato al tempo del concreto esistente. Guardate un tempio romano, il Pantheon : a differenza del Partenone, dove tutto è appiglio plastico alla contemplazione, il Pantheon già all'esterno è un'immagine senza limiti : togliete il pronao classicheggiante, ed esso non è che un cilindro nudo, rivestito in origine di lastre traslucide, sul quale la luce non ha dove arrestarsi, dove cagliarsi in chiaroscuro plastico: è una immagine che ruota senza fine. Ma il suo significato più pieno è giustamente all'interno : dove l'immagine dello spazio non è definita dalla immobile scacchiera greca del sistema architrave-colonna, ma dal volgere continuo, della parete, che gira tutto intorno, e accompagna con la sua circolarità il respiro di colui che è immerso in quello spazio che essa stessa crea; e dalla cupola che proietta ad infinitum questa forma temporale dello spazio, questa immagine coerentissima del tempus romano. La cupola è l'accento risolutivo d'una tale immagine giacchè non soltanto essa s'addice ad una forma di spazio in espansione, ma è l'immagine stessa della divinità romana : essa in realtà ha il significato e la funzione che nel tempio greco aveva la statua del dio, per es. nel Partenone, l'Athena di Fidia : grande figura plastica, la cui epifania splendente bloccava lo spazio e dunque anche l'esperienza umana di esso traendo l'uomo fuori di sé, fuori del suo tempo.

Il Pantheon non ha, non può avere, la chiusura d'un simulacro siffatto. Giù sulla terra, al livello dell'uomo, la sua immagine si svolge senza fine circolarmente intorno ad un punto che non può mai essere oggetto, perchè è l'uomo stesso, che è sempre al centro del suo spazio e del suo tempo. E tale immagine, innalzandosi, fluisce e si risolve nella cupola, che è la forma del tempo divino: è il cielo - ma non rappresentatò e contemplato come "essere" plasticamente immobile, che chiuda il mondo delle figure terrestri ed ospiti le figure divine; ma è appunto immagine del tempus della volgente circolarità del cielo dal quale il romano attende il nutus, quel cenno del dio invisibile che determina il suo agire concreto, nell'attualità della vita.

E perciò vi è la cupola; e la cupola non chiusa ma aperta : al centro ha il lucernario, dal quale la luce del giorno irrompe e batte sui marmi della parete, che la riflette : una luce dunque che non è inclusa nella figura, come in Grecia, ma viene dall'infinito, è segno dell'inafferrabilità dello spazio e della variabilità del tempo : è insieme naturale e divina.

Nulla forse, quanto questa inversione del significato della luce nell'immagine dell'architettura greca e romana attesta la differenza di struttura delle due civiltà antiche e giustifica infine l'interpretazione tradizionale della civiltà greca in toto sotto la

specie estetica e l'asserzione di Cicerone, che il romano fosse il più religioso dei popoli, giacchè l'epifania della luce staccata dalla forma, e divenuta simbolo di quel che ferma e avvia il tempo, chiude ed apre lo spazio, non può essere che attuale manifestazione del sacro. Che tuttavia non ha sempre segno positivo : come la storia di tutte le civiltà avverte, esso è anche orrore e terrore agli uomini. La luce, nel Pantheon è chiara e tersa : penetrando dal lucernario intride uniformemente il liquido spazio interno. Ma la fiducia nel novus ordo che vi si esprime; questa amista del romano con la "natura" e con dio, si altera e s'intorbida. Già si è ricordato quanto profonda sia l'inquietudine che, specie nei secoli dal II al IV sommuove tutta la civiltà romana fino a sconvolgerla.

La luce si intride di tenebre e con esse combatte. Quel che nelle figure della scultura e della pittura rimaneva ancora della plasticità antica, si sfalda : le immagini si traducono ora in macchie di chiaroscuro esagitato, convulso. E' quel che s'è detto l'espressionismo romano; ed è curioso che non lo si sia ravvisato anche nel linguaggio dell'architettura. Ma se noi ne seguiamo le vicende (rimanendo per comodità nella classe di monumenti cui appartiene il Pantheon) cotesto espressionismo, che nella struttura dell'immagine si fa violento chiaroscuro, appare evidentissimo.

Nei secoli tra Adriano e Costantino, la parete continua, che nel Pantheon, ancora piena e massiccia, definiva lo spazio interno, si va successivamente sfaldando : si ingemma torno torno di nicchie, di esedre, sempre più profonde : queste infine si uniscono a formare un ambulacro continuo : sicchè l'antico spazio centrale coperto da cupola appare circondato da un altro vano : da un manto di spazio che lo avvolge (Santa Costanza); mentre la parete, che ora divide l'uno spazio dall'altro, così alleggerita, scorporata diviene un'esile traforo, una sequenza di pieni e di vuoti - : cioè, dell'immagine di chiari e di scuri. Come nella scultura l'approfondirsi degli incavi ottenuti con sempre più frequente uso del trapano; e nella pittura le libere "macchie", i colpi di pennello violenti ed estrosi, producono immagini di chiaroscuro balenante; così nell'architettura il modularsi e l'articolarsi delle pareti e delle volte sono accompagnati da un'accentuazione del contrasto chiaro scurale.

Giacchè la luce romana - di tutta l'arte romana - ora non "mette in forma" le vicende di una natura amica o l'accettata presenza della divinità : esprime un'irrisolta tensione.

E l'architettura dispone i suoi spazi, e le strutture che questi recingono e definiscono, in maniera da consentire alla luce questo significato formale : ne sorgono immagini d'un chiaroscuro non meno risentito di quello delle arti figurative del tempo.

In edifici come il Ninfeo degli Orti Liciniani, agli inizi del IV secolo, lo spazio centrale rimane illuminato dalla viva luce che piove verticalmente dalle grandi finestre della cupola. Ma l'immagine non è più quella del Pantheon : perchè questo vano cupolato

è circondato da un manto di spazio che rimane in penombra. L'antico blocco spaziale unitario, articolandosi progressivamente nel suo perimetro con profondi nicchioni, ha portato alla necessità di una seconda illuminazione da questi rischiarati, penetrando lateralmente : essa, attraversandoli a fatica, si modula, s'addensa di crescente penombra fino ad affiorare estenuata al limite del blocco dello spazio centrale, che solo rimane intriso dalla grande luce della cupola.

La luce così trasforma in immagine due zone di spazio, si duplica essa stessa : il vano centrale cupolato è fortemente illuminato verticalmente ; gli ambulacri perimetrali sono rischiarati orizzontalmente da una luminosità assai più tenue : tra l'una e l'altra sta l'antica parete del vano centrale, un tempo massiccia (Pantheon) ora ridotta ad un esile traforo : smaterialata, trasformata in una parete ottica su una linea di collimazione tra due campiture : analogamente a quanto avviene nella scultura e nella pittura del tempo, costruite non più di figure plastiche ma di macchie di colore sempre più puramente timbrico, avvicinate e francamente urtate.

Quando il Cristianesimo diviene una libera forza sociale e ricostituisce l'unità della "persona" l'arte coerentemente recupera la rappresentazione delle figure; ma son figure non più legate a questo mondo, e dunque rimangono senza corpo, senza consistenza plastica : puri campi di colore. Ed anche l'architettura paleocristiana accoglie ed accentua quella duplicazione tardoromana della luce. In edifici dal IV al VI sec. come Santa Costanza, il Battistero Lateranense, S. Stefano Rotondo e poi San Lorenzo di Milano e infine San Vitale di Ravenna, vi è la figura : è quella dello spazio centrale cupolato e fortemente illuminato; ma, come in un mosaico o in un'icona paleocristiana appunto, dove la figura, ancorchè privata di plasticità, è definita come campo di colore contro il fondo d'oro. così, qui, la figura dello spazio centrale smaterialata, ma intensamente illuminata si campisce contro lo sfondo degli ambulacri in penombra.

Questa è, come si disse, la dimensione figurativa fondamentale delle culture artistiche paleocristiane tanto d'Occidente che d'Oriente; ma anche qui, anche nella modulazione della luce architettonica e nel timbro del chiaroscuro possiamo notare, tra le due grandi zone, quella sottile ma essenziale differenza che già indicammo poco fa nelle strutture costruttive. In Santa Sofia di Costantinopoli - se ne riprendiamo ora l'esame da questo punto di vista figurativo - ritroviamo certo il duplice spazio diversamente illuminato dei martiri romani cristiani da Santa Costanza a San Vitale. Ma v'è una differenza. La cupola, sebbene abbia riassunto il significato sacrale che aveva per es. nel Pantheon, non è più illuminata, col vano sottostante, dal lucernario allo zenith o dalle grandi aperture di base. Una fitta corona di finestre ne taglia, come una lama di luce, il tamburo e sembra la faccia galleggiare sospesa : ne proietta la volta, che rimane in ombra, in lontananze inesorabili. così questa luce divenuta bizantina ha il compito di separare lo spazio terrestre dalla ecclesia, abitato dagli uomini, dallo spazio della volta

raggiante d'oro : forma dell'Empireo, abitato dal Cristo pantocrator e demiurgo, che s'affaccia sull'orlo estremo dell'antico periclon ellenico.

La luce alla base della cupola, nella chiesa bizantina, è appunto l'immagine neoplatonica della soglia dell'oltremondo. La chiesa romana invece, come già ricordavo non fu metafisica ma storica; per ciò in San Vitale la luce della cupola impregna lo spazio ma non distacca il cielo dalla terra. E infine non è questa la forma di architettura predominante in Occidente; è invece la basilica, nella quale il divino e l'umano non sono termini che s'oppongano, ma costituiscono un'unità di esperienza, si saldano nel tempo vivente del fedele. Infatti nella basilica paleocristiana occidentale spazio terrestre e spazio divino fanno tutt'uno; e la luce contribuisce potentemente a realizzare nell'immagine questa unità dell'eccl^{esi}a.

La luce quasi rinuncia a quella funzione chiaroscurale che pure era stata così determinante nell'arte romana dell'impero : irrompe dalle grandi finestre al sommo della navata e nell'abside, intride ugualmente tutti gli elementi dell'architettura. I quali sono disposti e formati in modo da accogliere appunto questa luce unificatrice. Le pareti sono coperte da lastre di marmi o da mosaici traslucidi; le colonne di un modellato fluido, come di cera smunta, perchè la luce non si ferma sopra esse ancorando lo spazio, ma le avvolga e prosegua; i capitelli traforati sono tutti colore timbrico per inserirsi anch'essi nella colorata luminosità della parete; le stesse finestre; schermate, perchè non "facciano buco": non introrrompano, ma saldino cotesta unità di superficie cromatica.

Il rapporto tra l'uomo e Dio; tra esistere ed essere non è in Occidente di opposizione "platonica", ma di unificazione : che avviene tuttavia in una dimensione dalla quale gli accidenti temporali sono esclusi. E pertanto nella basilica paleocristiana, anche nella navata che ospita l'eccl^{esi}a, non vi è che un tempo unificato ed epurato - così come la luce è filtrata - : tempo dell'uomo; ma in quanto è fedele; e dunque non più abbandonato agli azzardi dell'esistere, ma rigenerato, ridimensionato in ritmo.

Un analogo ridimensionamento riscontriamo nella letteratura latina cristiana : in San Gerolamo, per es., più chiaramente in Santo Agostino, dove al tono pressante, drammatico, cinetico che abbiamo notato per es. in Seneca o in Ammiano Marcellino, si sovrappone formalmente una soluzione paratattica della frase : i periodi sono allineati, come le colonne d'una basilica, la stessa sintassi si scioglie : all'ipotassi causale del latino classico (che legava sintatticamente per mezzo di "cum" o "postquam", o con l'ablativo assoluto, o con la subordinazione di costruzioni secondarie alla principale ecc.) subentra la paratassi con et. Un membro del periodo viene posto accanto all'altro : tutto viene in superficie, si allinea sullo stesso piano, e viene ritmicamente scandito. Il risultato più vistoso di questa ritmizzazione paratattica è, come voi sapete, l'avvento, proprio in questo secolo, della metrica fondata sull'accento e non sulla quantità : all'organico, ipotattico esametro

ed altri metri quantitativi della tradizione classica, si sostituisce il martellamento paratattico, sillabico, del verso che chiude con la rima o con l'assonanza : simile anch'esso al procedere parallelo e rimato dei colonnati della navata della basilica, o all'allineamento monodico e salmodiante delle schiere di Santi e di Beati nei mosaici lungo le pareti delle navate.

E scendendo più a fondo nelle strutture linguistiche si osservi appunto la struttura formale di queste pitture, questi mosaici paleocristiani. Essi presentano ancora, certo, figure riconoscibili. Le quali non rinunciano del tutto, come fa l'arte astrattista dei nostri giorni alla prospettiva antica; ma la degradano, la deformano: perchè la rappresentazione si salvi - giacchè deve affermare la realtà dell'essere -; ma, nel momento stesso in cui s'afferma, dichiara insieme l'insufficienza dello spazio antico, dello spazio del sacrum.

Così - per ritornare alla considerazione dell'architettura come immagine, quindi alla fondamentale funzione della luce - così la grande luce, che realizza l'immagine architettonica della basilica paleocristiana, la grande luce che penetra dalle finestre, è luce della natura, ma è resa uniforme; è privata di direzione, quindi di contingenza : il suo valore di situazione accidentale è frustrato, perchè si affermi il riscatto cristiano dello spazio-tempo.

Così si discioglie il legame causalmente temporale dei fatti, l'hic et nunc non è più elemento di un corso terreno, è invece nello stesso tempo cosa sempre stata e che si compie nell'avvenire; ed è propriamente davanti all'occhio divino cosa eterna d'ogni tempo, già compiuta in avvenimenti terreni frammentari.

Questa concezione (cristiana) nella storia è d'una unità grandiosa; ma è estranea al carattere dell'antichità classica, e di ogni classicismo; anzi li distrugge fin nella struttura della lingua - lingua letteraria e lingua figurativa - quella lingua, che con le sue caute congiunzioni sottilmente graduate, con i suoi ritmi antichissimi strumenti di ordine sintattico, con il suo elaborato sistema di determinazioni causali diviene superflua, quando per essa non ha più importanza ogni relazione terrena di luogo, di tempo e di causa, e quando ciò che unicamente importa è la connessione, non delle cose e dei fatti tra loro, ma con Dio. E simbolo di questo scioglimento dei convulsi nodi chiaroscurali tardoromani in una calma e uniforme unità, propriamente, di ecclesia, è la luce : la grande luce uniforme e unificatrice della basilica, la luce smaterializzata e astratta dei fondi d'oro dei mosaici. Essa ricostituisce certo, una unità di piano, dopo la frantumazione tardoantica; ma è un'unità sottratta alla concreta storia. Essa, in Occidente, doveva essersi di fronte non solo alla molteplicità dei fatti, ma anche; per lo stesso Cristianesimo, di fronte all'inconoscibilità del decreto divino : il Rinascimento, Leonardo, cercherà di indagare, con un'incessante ricerca insieme scientifica e figurale, coteste ragioni che non sono in esperienza; ma nei primi secoli e nell'alto medioevo ampie zone dell'accadere rimasero prive d'ogni principio secondo il quale si potessero ordinare e comprendere, specialmente

non è per nulla uniforme : le sue "scuole" o maniere sono numerose e diverse, ed è necessario quindi, anzitutto, precisare queste, per determinare poi quale o quali, tra tutte, abbiano agito sulla pittura occidentale, e particolarmente italiana, volta a volta. Spesso è conveniente semplificare, e considerare in primo luogo le due grandi zone fondamentali : quella dell'arte aulica, di diretta dipendenza dalla corte di Costantinopoli; e quella invece più libera, più popolaresca e più "primitiva", che si esercitava nelle provincie e soprattutto nei conventi provinciali, quali quelli di Cappadocia. Nello studio dell'arte medievale non basterà dunque riconoscere un generico "influsso bizantino" : presto ci si accorge che ve ne sono parecchi, di cotesti influssi : alcuni provenienti direttamente dalla capitale; altri invece giunti dalle provincie, specie per la via dei monasteri, dei loro scriptoria, dalle vaganti miniature dei loro codici.

Su questa via di ricerca s'incontra l'altro spinoso e dibattutissimo problema, cui ho accennato poco fa : quello della cosiddetta arte benedettina. I monaci dell'ordine di San Benedetto furono in Occidente gli eredi dei basiliani orientali; e lo stesso abate Desiderio, fondatore di Montecassino, si valse di artisti venuti da Costantinopoli e dal Levante : questo è bastato perchè si dichiarasse senz'altro anche da critici intelligenti, come il Longhi - che la loro arte era nient'altro che un "dialetto provinciale" della grande lingua bizantina. Ma il problema non è così elementare; e soprattutto si raddoppia nel problema della diffusione che i benedettini operarono non pure in Italia, ma in tutta l'Europa, almeno dal 1000 in poi, del loro linguaggio : esso va dunque indagato, perchè in ogni caso costituisce un altro dei filoni fondamentali dell'arte europea del pieno medioevo. Alle influenze bizantine dunque dovremo dare la parte che loro spetta nello studio di questo filone ; ma, per poterne determinare la portata e il valore, dovremo attentamente distinguere anche nell'ordine diacronico : per es. tra quelli che sono residui di un più antico bizantinismo, approdato a Roma nel secolo di Giustiniano e nel successivo, e poi conservatosi - col consueto, tenace tradizionalismo romano - anche più avanti nel tempo, come una sorta di substrato linguistico -; e quelli invece che sono assunzioni attuali, dalla contemporanea pittura dell'Impero bizantino; e, in questa con una considerazione, ora, diacronica, distinguere tra gli accenti, o gli schemi linguistici, di ascendenza propriamente costantinopolitana e aulica, delle scuole di corte, e quelli invece che provengono dal vasto mondo della provincia bizantina.

Questa filologia estremamente complessa, articolata, diramata, è tuttavia necessaria per affrontare il problema appunto, della pittura benedettina : perchè, qualunque sia il valore che si dà ad essa, questa pittura esercitata dai monaci benedettini nei loro grandi conventi disseminati in tutta l'Europa - da Montecassino all'Italia meridionale, a Roma, alla Svizzera - specie nei monasteri delle isole del lago di Costanza : Reichenau etc. - alla Francia : soprattutto alla Borgogna, col grande e famosissimo centro di Cluny, ecc. - questa pittura diffusa dagli stessi monaci anche al di fuori

specifiche. Per parlare concretamente di arte ottoniana, per es., dobbiamo aver chiarito, ed avere dunque ben distinto negli occhi e nella mente, quali sono, prima ancora dei caratteri stilistici, gli elementi specifici di quel lessico, di quella sintassi figurativa, che possiamo dire precisamente ottoniani perchè sono, di quest'arte, le costanti specifiche : voglio dire, che si ritrovano quali caratteristiche distintive nell'arte degli Ottoni e soltanto in questa.

Vi è per es. una particolare linearità; un'accezione del tutto caratteristica della linea; vi è un timbro leggero, limpido, tenue dei colori, che, chi sappia vederli - ma naturalmente nella critica e nella storia dell'arte il "primum" è saper vedere - sono specifici della pittura ottoniana : è in base ad essi che noi riconosciamo una pittura o una miniatura ottoniane; non certo in base ad elementi di contenuto o a generici "tipi" iconografici, che possono essere ereditati dall'arte carolingia, o tratti da esemplari bizantini.

Ma poi vi è anche un terzo filone ; forse il più importante, in ogni caso il più negletto e perciò di maggior interesse; è quello che convoglia gli accordi d'una cultura e d'un gusto sorti e maturati al di fuori della civiltà e delle lingue artistiche del nostro mondo "antico" mediterraneo : nel mondo che usa dire, globalmente, barbarico, il quale a sua volta si connette con culture antichissime, preistoriche non solo del Nord dell'Europa ma dell'Asia settentrionale e dell'Estremo Oriente. -

I relitti di coteste culture, portati in Europa da i popoli germanici che invasero le sedi dell'antica civiltà romana si sommano ai relitti di questa, ormai frantumati, atomizzati : altra volta in studi sull'arte alla fine del mondo antico ho dimostrato che le invasioni barbariche dall'esterno dell'Impero romano si sommano ad una sorta di invasione barbarica interna dell'Impero stesso, che aveva trasformato l'antica civiltà romana in una cultura di massa disgregandone le strutture - anche le strutture artistiche, s'intende - : la dimensione linguistica di base per l'alto Medioevo non fu, come si dice di solito troppo semplicisticamente, prodotta dall'imbarbarirsi della civiltà classica, provocato dalle invasioni germaniche; ma dal sommarsì dei materiali divenuti frammentari e grezzi di cotesta civiltà ormai massificata, con quelli che i barbari portarono seco : di ciò indicheremo tra poco due esempi tra i più caratteristici e significativi : uno, l'assunzione del castrum militare romano del limes ad esempio per le prime costruzioni barbariche - i castelli fortificati, che diverranno poi i castelli feudali : i nuclei fondamentali non solo dell'edilizia ma addirittura dell'elementare urbanistica propriamente medievali; l'altro, la ripresa elaborazione e diffusione in Europa dei piccoli oggetti dell'artigianato, soprattutto militare, romano : di quella che il Tiegl chiamò Spätromische Kunstindustrie. Anche nello studio di questi elementi, dunque : poco più di materiali grezzi, ma nei quali sono già riconoscibili almeno gli embrioni di indirizzi formali che in seguito, civilizzandosi lentamente, diverranno costitutivi

della cultura artistica del Medioevo d'Occidente, l'indagine filologica non potrà evitare di distinguere i relitti della cultura antica dagli apporti dei nuovi popoli i quali soltanto ora, propriamente, si affacciano alla storia.

All'intenzione artistica, o *Kunstwollen* - come la chiamò il Pignatelli - o "*nisus formativus*" - secondo la più precisa locuzione dello Schlegel - dei popoli dell'Europa settentrionale rimasti al di fuori, o in margine, della civiltà greco-romana, e fattisi sempre più presenti al tramonto del mondo antico - il Worringer diede la definizione di "*goticismo occulto*" : definizione spesso e acerbamente criticata; ma che noi possiamo anche accreditare purchè ne precisiamo il significato e i limiti.

Il "*Geheime Gotik*" è l'espressione di uno spirito anticlassico -, o, come preferiva dire il Focillon "*preistorico*" -. È l'avvento di questo gusto e la sua affermazione, ciò che propriamente dà origine al Medioevo. Questa vicenda è talmente affascinante, che credo valga la pena ch'io mi ci soffermi - anzi ch'è vi ritorni - perchè ne ho trattato altra volta; ma ora posso farlo con nuovi dati perchè nel frattempo mi son potuto aggiornare sugli ultimi ritrovamenti degli archeologi sovietici - che continuano la gloriosa tradizione della grande archeologia russa dell'Ottocento, da Kondakoff a Postozoff - nelle steppe della Siberia e in Mongolia; e di più approfondite ricerche sulla cultura e sull'arte di quel popolo che possiamo dire abbia dato per millenni il tono dominante a quest'arte del nord : voglio dire gli Sciti.

Frattanto : poichè il Medioevo europeo è un prodotto - per così dire - soprattutto dello scorrimento dei popoli germanici verso Occidente, conviene subito porre dei punti fermi, fuori di discussioni oziose. L'avvento dei germani in Occidente ha provocato una parossistica regressione nelle strutture civili, già scardinate, dalla civiltà romana. Che poi, nel lungo travaglio del Medioevo, l'impulso attivistico dei germani abbia agito come fermento innovatore e fecondo, è possibile; quel che è certo, è che le invasioni finirono col riportare le strutture ancora articolate nel mondo greco-romano alle condizioni elementari e schematiche della preistoria.

Il compianto amico e collega della Sorbona Henri Focillon, non credeva affatto alla feconda vitalità della "fresca barbarie", esaltata anche tra noi a seguito degli storici romantici, anzi negava ad essa un valore essenziale. Il che non vuol dire qualsiasi valore. Focillon sosteneva con energia, che le forme della civiltà nell'Europa dominata dai barbari restavano latine; ma la vita, nel suo tono anche morale, subiva una modificazione profonda, motivata dal fatto - ch'egli per primo mise in forte rilievo - che i barbari germani appartenevano alla preistoria. Le loro leggi, che quando furono scritte, furono scritte in latino erano in realtà quelle di una società anteriore alla civiltà storica. Ugualmente, la loro concezione del potere del principe, senza limiti morali, senza le leggi né le tradizioni giuridiche che fanno del principe latino, anche se è tiranno, un magistrato del popolo, non un capo di tribù. (Per es., il potere non è più cosa pubblica, è un privilegio di una famiglia po

tente; ecc.) e l'arte dei barbari germanici, fu, per Focillon essenzialmente una degenerazione della grande arte preistorica, di cui gli Sciti e i Sarmati erano stati rappresentanti ben più dotati. I Goti ne indurirono e schematizzarono i procedimenti, i Franchi la portarono ad un accademismo industriale. (La figura umana impallidisce, divorata dall'ornamentazione. Il rivestimento decorativo domina tutte le arti. La scultura in pietra scompare.).

Focillon traeva da questi fatti conclusioni del tutto negative; che forse non si possono condividere integralmente. Rimane accettabile tuttavia, che il brusco abbassamento del livello di civiltà dell'alto Medioevo fu provocato da questa violenta inserzione della preistoria: di più, di questa "cultura preistorica", per ciò che riguarda l'arte - almeno, i popoli germanici non furono affatto un elemento creatore; ma soltanto dei trasmettitori e divulgatori.

Ma, che vuol dire, preistoria? Non c'è bisogno di scomodare lo storicismo di Wilhelm Dilthey o di Benedetto Croce, per sapere che, al di fuori della storia non c'è nulla di concreto: il concetto stesso di preistoria - ove non sia soltanto il vocabolo di comodo di un periodizzamento in effetti storico - è ancora appieno romantico. - Ma l'errore più grosso è quello di voler mantenere la preistoria nella sua dimensione, mitica, di natura; e, nello stesso tempo, di volerla storicizzare. Giova rilevare, che non è equivoco da poco: può essere trascurabile finché rimane una delle dolci follie racchiuse nelle pubblicazioni accademiche; ma, se arriva ad agire sul piano politico e della vita concreta, provoca per es. l'eliminazione di milioni e milioni di ebrei da parte della Germania hitleriana, ed altre piacevolezze (veramente di carattere preistorico) del medesimo ordine, le quali hanno la loro origine e la loro orrenda giustificazione proprio in questa degenerazione romantica, che sostituisce alla concretezza della storia il "mito" della natura: la razza, il sangue, la terra.

La riprova di ciò - a proposito dell'arte germanica primitiva, noi abbiamo, con ogni desiderabile evidenza, nelle innumerevoli definizioni che sono state avanzate dagli studiosi tedeschi soprattutto, di questo deutsches element; di questo Urgermanisch.

Esso non è mai qualcosa di storicamente determinato. E' sempre qualcosa di informe; di anteriore alla forma: un impulso, la direzione verso un destino; dunque, un mito. Leggiamo per es. quanto scrive uno dei più chiari tra cotesti storici tedeschi, lo Ehl: "il Völkerwanderungszeit (cioè l'epoca della migrazione dei popoli: quel che noi diciamo il periodo barbarico) possiede tutte le qualità che interne da cui si sprigiona l'immanente forza di impulsione della razza e che tendono a conformare la speciale esperienza psichica tedesca, ecc." Non ci si dice mai, in quali forme concrete, questa forza di impulsione della coscienza tedesca - postulata come un fenomeno originario e privo di premesse: natura dunque, non storia - si concretì. E invero, sarebbe impossibile dirlo: appunto perché si tratta di un impulso, di un "nisus" - come lo definì lo Schlosser: nulla quindi, di storico. -

Frattanto, il primo risultato sul quale è necessario fermare la

nostra attenzione, delle invasioni barbariche, è il disfacimento delle città. I germani erano nomadi, non conoscevano questa struttura caratteristica della civiltà (in senso proprio, etimologico) mediterranea, che è la città: una struttura che, ovviamente, non era soltanto d'ordine a così dire urbanistico o architettonico, ma più largamente e più a fondo, era d'ordine sociale, politico, puranco religioso: era una particolare interpretazione del convivere anzi dell'essere nel mondo, degli uomini; e dunque anche del loro pensare e agire; e anche del loro comunicare ed esprimersi, e in fine del loro "mettere in forma" il mondo: una dimensione dello spirito insomma, cui si rapportavano fino alle più segrete strutture della civiltà greco-romana in ogni sua sfera. Non si riflette abbastanza io credo - perchè sembra del tutto ovvio a noi che abbiamo ricostruito la nostra storia su questa base: la città: ci siamo nati e ci viviamo dentro - su quanto determinante sia questa dimensione-città per le caratteristiche, anche formali, di tutto quanto la nostra civiltà ha prodotto e produce: come per es. non solo l'architettura, s'intende, ma anche le arti apparentemente meno legate alla dimensione urbana, siano in relazione necessaria con il fondamento di una cultura retta sulla città - senza parlare, beninteso, di altre istituzioni: in primo luogo quella giuridica: molte singolarità del diritto longobardo o feudale, per es., apparirebbero meno strane, se si riflettesse ch'esso non intende dar norma al convivere in una dimensione urbana; ma in una, ancora, nomadica. I popoli germanici invasori dell'Impero erano nemici della città romana e di tutto quanto vi si connessesse, cioè infine di tutta la civiltà antica, perchè vi sentivano una struttura estranea al loro vivere millenario: e l'uomo, come è noto, è nemico di tutto ciò che è diverso dalla sua condizione, e ha sempre cercato e cerca di eliminarlo o impadronendosene o distruggendolo. E' appunto per questo che invece i latini, pure nei secoli in bui dell'alto medioevo, così tenacemente conservarono il mito della città, quale patria ideale, patria dell'anima, contro i barbari incivili (in senso proprio, etimologico: privi di civitas): e in primo luogo, s'intende, quello della città per eccellenza, Roma: il cui miraggio trascorre per tutto il Medioevo, fino allo stesso Dante, e lo illumina.

La Roma del IV secolo, già cristiana, ma ancora quasi intatta, aveva fissato per essi l'immagine favolosa della Roma perenne: il cui splendore affascinava anche i barbari invasori. Roma, con le sue terme gigantesche, i suoi portici, i suoi templi dai quali non tutti gli altari erano scomparsi, i suoi fòri dalle ricche tabernae, le bellezze della Grecia assorbite da un cosmopolitismo sontuoso, lasciò nel ricordo delle popolazioni italiche, ma anche nell'immaginazione degli invasori, una traccia ineliminabile. Roma divenuta una dimensione ideale valida anche sul piano religioso, come attesta Sant'Agostino con la sua città di Dio; e poi verso il Cinquecento, Fulgenzio, che canta: "qual mai sarà la bellezza della Gerusalemme celeste, se tale è lo splendore della Roma terrestre!"

All'altro estremo dell'arco del Medioevo, Dante non esiterà a paragonare all'abbagliamento che lo coglie alla soglia del paradiso, l'emozione dei barbari del nord che:

" vedendo Roma e l'ardua sua opra "
" stupefaceansi ;:.... "

ma insieme la diversità profonda della città per antonomasia rispetto alla condizione, soprattutto spirituale, di genti nomadi, suscita le rabbie di vandalismi altrimenti inspiegabili nel loro accanimento.

Nel 410, i Visigoti di Alarico saccheggiano Roma per tre giorni ; nel 455 i Vandali di Genserico la mettono a sacco durante due settimane sine ferro et igne, secondo la promessa fatta al papa Leone I ; gli Ostrogoti di Totila vi penetrarono nel 544, poi nel 547. Così cominciò la distruzione e la dispersione. Una popolazione diminuita, terrorizzata, costruisce i propri rifugi nelle pieghe del Colosseo e del teatro di Marcello, che serviranno da cave di marmi fino al Rinascimento. I porti si insabbiano. E le opere pagane non sono le sole a soffrire : tutto ciò che è urbano invita i barbari alla distruzione. Nell'846, sotto Sergio II l'invasione dei Saraceni, provenienti dalla Corsica, porta ad un sacco terrificante ed alla devastazione totale della basilica di San Pietro. La città continuerà ad attirare periodicamente gli scatenamenti furiosi, per esempio quello dei Normanni nel secolo XII. I saccheggi dei Lanzichenecchi luterani e degli imperiali del Connestabile di Dobone nel 1527 obbediranno ancora, in pieno Rinascimento, all'impulso irrazionale di cotesto odio antichissimo : come, poco più di mezzo secolo prima, la distruzione quasi totale, protrattasi poi per secoli, della nuova Urbe, Costantinopoli, da parte dei Turchi. Ne possiamo dire che ancora oggi i germani del nord siano giunti davvero a nutrire, nel più profondo del loro animo, l'amore per la città. Essi serbano ancora residui di un nomadismo psichico, che li spinge a vagabondare; ed una vera passione - cui il romanticismo non ha dato che un'ultima veste - per la "natura" non costruita dall'uomo, per la selva che del resto cercano di introdurre più che possono negli stessi loro agglomerati urbani; mentre nel sud persino i contadini odiano la foresta e la campagna, e non si trovano bene che nella dimensione loro congeniale, che è quella come che sia, cittadina.

La civiltà e l'arte italiane, nel Medioevo, si costituiscono su un suolo coperto da rovine familiari e amate, attraverso un recupero progressivo precisamente di cotesta dimensione urbana; le cosiddette piccole rinascenze, che punteggiano la storia del nostro Medioevo, non sono che altrettante tappe di cotesto recupero; fino a che la civiltà dei Comuni non avrà nuovamente - sebbene con altre strutture - costituito le nuove, vere città dell'Europa. E dal quel momento si assisterà ad uno sviluppo, crescente con rapidità sbalorditiva; quasi ad un'esplosione della civiltà italiana in ogni suo aspetto come se finalmente essa avesse ritrovato la propria strada maestra.

E', a riprova, quelle città allora in meraviglioso sviluppo, non concepivano, come Firenze, altro titolo di nobiltà che la loro origine romana : a credere alle cronache, la città dell'Arno

è una figlia-privilegiata dell'antico impero, confermata nei suoi diritti da Carlomagno : e Dante afferma persino che la città di Fiorenza è costrutta sul modello di Roma, ad imaginem suam atque similitudinem.

Cotesta presa di coscienza, che non è propria soltanto di Firenze, s'intende (Padova in particolare com'è noto, con il suo preumanesimo, l'ebbe vivissima almeno fin dal Duecento) non s'appoggiava in realtà a nulla di storicamente obbiettivo, e nemmeno, come s'è detto, ad una ripresa, od accentuazione particolarmente viva, di un "sentimento nazionale", del tutto improbabile nel Medioevo specie italiano : era frutto invece, ritengo, del recupero finalmente raggiunto della dimensione urbana : della città quale struttura fondamentale della propria vita e del proprio destino; della quale durante tutti i secoli prima del Mille i popoli d'Italia avevan sentito la nostalgia; mentre innumerevoli leggende e vere e proprie superstizioni avevano assicurato il favoloso prestigio dei mirabilia Urbis ; nell'attesa che s'interrogassero i ruderi interrati dei fori, dei templi, degli archi, con un sentimento d'amore e di ammirazione, che non ha paragoni altrove.

Nulla di storicamente obbiettivo, dicevo, giacchè non soltanto le minori città antiche d'Italia, e la stessa Roma, non esistevano più come organismo urbanistico; ma è dubbio che Roma in particolare avrebbe potuto costituire un exemplum formale - paragonabile a quello della regolare, ortogonale città ellenistica secondo il canone ippodameo -. Uno scarsissimo rispetto per la geometria fu sempre caratteristico dell'urbanistica romana : al punto da scandalizzare i nostri bravi archeologi. Uno di cotesti per es. osserva che il Foro di Roma, già verso la fine della Repubblica, "presenta un aspetto disorganico"; e così via, anzi peggio di man in mano che si va verso la periferia delle città.

Meno male che in un certo momento, ma tardi, -s'era intorno al 78 a.C. - Lutazio Catulo pensò di mettere un po' di ordine a Roma, introducendovi "un concetto urbanistico degno dei tempi moderni". In realtà, Roma stava allora entrando nel suo periodo neoclassico, di soggezione agli schemi ellenistici, e si capisce che, anche nell'urbanistica, cercasse di aderire ai "principi" della Grecia; a quello della simmetria per es., che è salutato dagli archeologi come l'inizio di una vera urbanistica romana, finalmente ! Tuttavia, pur esso insufficiente : sicchè per es. il Lugli non può trattenersi dall'osservare : "a dire il vero, una visione urbanistica completa della città i Romani non ebbero mai, neppure nel grande periodo edilizio fra Nerone ed Adriano, perchè tutti gli imperatori che posero mano al rinnovamento di essa, cominciando da Giulio Cesare, fino ad Arcadio ed Onorio, ebbero di mira solo alcune regioni, e non sempre in relazione con quanto avevano fatto i loro predecessori".

Io sono d'avviso del tutto diverso, perchè sono convinto che Roma in realtà fondò l'urbanistica in senso moderno : impostò anche la propria struttura di città sul proprio senso dello spazio, inteso non come dimensionè astratta, alla greca; ma come continuum temporaneamente esperito. E, come nella scultura e nella pittura romana

le ricorrenti incursioni elleniche, il prestigio della magistra graecitas, non riuscirono ad impedire l'affermarsi di un nuovo linguaggio figurativo, che fu fondamentalmente coloristico ed espressionistico, perchè non rimase affisato in una idea intemporale, ma aprì lo spazio all'azione dinamica del tempo, della vita in atto; e pertanto le arti figurative romane, dal punto di vista classico, conservarono sempre un certo che di sperimentale e di avventuroso - tutto ciò che vive e si pro-getta nel tempo è avventuroso, perchè non predeterminabile; così la città stessa di Roma, come più tardi la sua vera figlia Venezia, non si sottomise mai ad una forma ideale predisposta. Essa crebbe e si formò storicamente, nel concreto svolgersi del tempo, con successivi aggiustamenti. Il grandioso piano regolatore di Giulio Cesare, ispirato probabilmente ai modelli ellenistici, di origine ippodamea, non ebbe nemmeno un principio di attuazione: e così gli imperatori che misero mano al centro di Roma, Augusto, Vespasiano, Nerva, Traiano, si limitarono ad isolate inserzioni di Fori. " Roma - scrive il Lugli - si dimostra refrattaria alle innovazioni e ostile ad accettare i principi urbanistici, che altre città d'Italia avevano largamente adottato, quando per un motivo o per un altro sentirono il bisogno di rinnovarsi. Augusto, tradizionalista in tutta la sua politica interna, non volle mai prendere misure troppo radicali, temendo di urtare i sentimenti del popolo che era affezionato a quei vici o quartieri, consacrati dalle arae compitaliciae; cioè delle sacre immagini degli dei protettori che si trovavano come poi i santi di Venezia, nei crocicchi delle strade e nelle piazze principali, e preferì lasciare la città vecchia com'era e costruirne una interamente nuova nel Campo Marzio, fulgente di marmi e di ornamenti metallici; ma anche qui senza un progetto unico ".

Evidentemente i progetti, cioè le strutture formali urbanistiche astrattamente predisposte, a Roma non attecchivano, malgrado l'autorità indiscussa degli imperatori; e lo si capisce; la città non li tollerava, come non gli ha tollerati e non li tollererebbe Venezia: dove tutte le successive modificazioni urbanistiche, da qualunque "stilo" derivassero, dal paleocristiano al bizantino, al gotico, al rinascimentale, al barocco, dovettero piegarsi alla concretezza storica della città, inserirsi nella sua struttura formale adattandovisi. Nerone, come sapete, credette di trovare una soluzione radicale al problema urbanistico di Roma, approfittando, se pure non fu lui stesso a ordinarlo, del vastissimo incendio dell'agosto del 64 d.C., quando urbs per novem dies arsit. Ma anche nel progetto della nova urbs neroniana, si limitò a parziali risanamenti, ad allargamenti di vie, e soprattutto a prescrivere una tecnica costruttiva più razionale e più solida per i singoli edifici. E il progetto di Nerone rimase, com'è noto, per tre quarti lettera morta: ancora nel IV secolo Roma conservava una forma estremamente pittoresca, ricca di quel chiaroscuro che agita di baleni le sue opere d'arte figurativa.

Soltanto nelle provincie, e specialmente in Africa, e solo per le città fondate ex novo durante l'impero, possiamo riscontrare la presenza di un piano predisposto con una certa regolarità: che deriva tuttavia non dai moduli ippodamei, ma dalla struttura del "castrum

militare romano. Esempio è Timgad, Colonia fondata da Traiano nel 100 d.C.; il deserto ne ha rispettato l'impianto, sicchè sorvolandola con l'aereo possiamo ancor oggi riconoscervi il foro, di pianta quasi quadrata, contornato da portici e da edifici pubblici. Il cardine si arresta al foro come in tanti altri esempi, come ad Ostia; mentre il decumano attraversa tutta la città; ambedue hanno ai fianchi della carreggiata, larghi marciapiedi porticati, che diventano delle vere gallerie e terminano sulla linea delle mura con archi monumentali. Il che ci dice che, anche dove veniva applicato il piano regolatore unitario e completo, il principio che reggeva l'urbanistica romana non era tanto la rettangolazione astratta e l'isolamento dei volumi, quanto piuttosto la continuità delle vie: è infatti l'urbanistica romana, che per prima concepisce non l'edificio singolo, ma la strada, quale elemento fondamentale della sintassi urbanistica, e dà di essa una soluzione figurativa del tutto coerente con il suo *Kunstwollen* - che è fondato, come ho detto più volte, sull'intendimento dello spazio come continuum.

Il senso formale di Roma antica era soprattutto nella vicenda continua dei suoi fori legati da vie: le vie strette e porticate, ombrose, s'aprivano nell'ampiezza luminosa del foro, e poi lo spazio si racchiudeva e si penombra nuovamente nella via, per spalancarsi ancora nella luce del foro successivo: era dunque una sequenza di luci e di ombre, un ritmo di chiaroscuro, che creava l'immagine: non tuttavia ferma e contemplata immobilmente, ma svolta, per così dire itinerante, legata alla continuità dello sviluppo spaziale, e insieme alla continuità del tempo concreto, dell'esistenza, di colui che percorreva quelle vie e quei fori. È questa la coerenza urbanistica di Roma antica; ed è utile osservare ch'essa, dopo il tramonto dell'impero, si smarrisce: sarà ritrovata soltanto dopo secoli in nuove forme: dal rinnovamento barocco della città ad opera di Sisto V e di Domenico Fontana.

Nessun paradigma urbanistico, comunque, avrebbero potuto trarre le genti del Medioevo dall'antica Roma, seppure fosse rimasta in piedi. Per i primi secoli seguiti al disfacimento dell'Impero romano ed alle invasioni barbariche, non possiamo parlare propriamente di città, almeno in Europa. Rimaneva, è vero, nel Medioevo, accanto al miraggio di Roma, la presenza di una città, che perpetuava le strutture urbanistiche antiche: la nuova Roma sul Bosforo, Costantinopoli.

Fondata da Costantino a immagine e somiglianza dell'antica, su sette colli, con i soli fori uniti da una grande via; con i suoi teatri e le sue terme; i suoi scali marittimi e i suoi mercati; il suo immenso Palazzo Imperiale e le sue innumeri chiese, Costantinopoli rinnovava la forma *urbis* tardoromana: un insieme urbanistico estremamente complesso e articolato, che si conservava pressochè intatto nei secoli, anzi per più di un millennio - Costantinopoli fu fondata l'11 maggio del 330; fu conquistata e semidistrutta dai Turchi di Maometto II nel 1453: visse dunque pressochè integra mentre tutto il resto d'Europa affondava in una quasi totale *tabula rasa* urbanistica, dalla quale doveva risollevarsi ma in altre forme, soltanto dopo il Mille.

Tutto o quasi tutto quanto s'era potuto salvare dall'antica civiltà

greco-romana aveva trovato asilo in questa città, che potè denominarsi, non senza ragione, l'Acropoli del mondo. La circondano le mura costruite da Teodosio contro il pericolo dell'invasione degli Unni : un capolavoro di costruzione strategica. Ancor oggi si vedono i ruderi delle celebri muraglie, insieme ciclopiche ed eleganti, superare con la loro triplice cinta le valli, discenderle, perdersi all'orizzonte. A sessanta passi una dall'altra, delle torri possenti a quattro, cinque, sei o quindici lati, o semicircolari, s'innalzavano, a difesa delle porte. Su una di queste si può ancora leggere : "Cristo, nostro dio, proteggi la tua città dalla guerra e da ogni male, annienta i suoi nemici". Presso un'altra, di queste torri, situata tra la valle di Lykos e il mar di Marmara, l'ultimo imperatore, Costantino XI Paleologo, trovò la morte. Con lui, perì Bisanzio. Dopo la conquista della città, il sultano Maometto II fece immediatamente murare la porto d'oro, per la quale erano passati i trionfi di tanti imperatori vittoriosi. E Costantinopoli si trasformò in Stambul : un ammasso informe di catapecchie di legno, disseminate in un terreno vago dove nemmeno si distinguono le strade non lastricate, invase da erbacce e da immondizie, teatro dello scorrerie di bande di cani randagi ; mentre la città vera e propria è stata rifondata al di là del corno d'oro, a Galatea Pen , dai veneziani e i genovesi. Ma sul luogo della vecchia Costantinopoli fino a poco fa soltanto i ruderi abbandonati agli sterpi di una antica chiesa, indicavano che lì, un tempo, v'era stata una delle più gloriose città del mondo.

L'Acropoli della nuova Roma era costituita da quella che poi fu detta la punta del Serraglio, dove si trovava la basilica di Santa Sofia, e l'immenso Palazzo imperiale. Al di sotto, sul Corno d'oro, era il quartiere militare. Oltre che caserme per i 24.000. uomini di guardia, conteneva potenti arsenali, istituti di geografia militare, la biblioteca dello stato maggior, piena di carte e di opere speciali per la balistica e la strategia. Vi erano anche laboratori chimici, cantieri, e, nel luogo più protetto della baia, la flotta di guerra imperiale.

Ma Costantinopoli non volle essere soltanto l'Acropoli del mondo : volle essere anche la Gerusalemme celeste. L'oro della descrizione apocalittica vi era profuso non solo nei chilometri quadrati di mosaico che coprivano le pareti e le volte delle sue chiese, e dei luoghi di cerimonia dell'immenso Palazzo - dove una sala, il Cristo-triclinio, era letteralmente coperta d'oro - donde il nome - ; ma anche su molte facciate e porte, come la Porta d'oro delle mura. Il Basileo passa la sua vita in una sorta di nuvola d'oro, perchè, più un personaggio è vicino a lui nella gerarchia di corte, più le sue vesti sono intessute d'oro. In presenza dell'autocratore non s'adoprano che stoviglie d'oro, sia pure per un festino di trecento persone. Ogni oggetto destinato all'unto del Signore, sia pure un nettaorecchie, è di oro puro. La cascata ininterrotta dell'oro si riversa sulle cinquecento chiese a cupola della capitale, cola all'interno dei muri rivestendoli d'un manto d'oro scintillante, che richiama le parole dell'apocalisse : "dell'oro puro, simile a cristallo puro". Da queste distese d'oro escono strane figure

minerali fatte di verde, di giallo-rosa, di vermiglio, di bruno o di cupa ametista.

Quest'effetto è ancora accentuato dalle pietre preziose che in crostano i crocefissi, gli oggetti di culto, circondano di stelle i nimbi delle icone. Gli occhi delle ali dei cherubini son fatti di zàffiri, il libro da messa appoggia su un quadrato di rubini inserito sul dorso d'una colomba d'argento, altari e capitelli sono di diaspro di onice o di porfido. Per pagare l'avventurina venata d'oro proveniente da Hierapolis, che è la materia dell'am bone di S.ta Sofia dove avviene l'incoronazione dell'imperatore, Giustiniano sacrifica il gettito delle tasse dell'Egitto di un intero anno.

Questo splendore abbacinante fiammeggia come un faro nella notte del Medioevo, fino all'estrema Tule. Gli scandinavi, ultimi dei barbari arrivati in Europa, non tardano a cantare la saga di Miklagard, del paese meraviglioso dove tutto è d'oro.

Ma Costantinopoli, oltre ad essere l'Acropoli del mondo e la Gerusalemme celeste, era anche la Grande Babilonia. Una civiltà così matura da essere al limite della putrefazione, non poteva ospitare che ogni sorta di divertimenti, e di vizi. Ciò era accentuato e complicato dal fatto che i più diffusi tra questi, cioè il gioco e la prostituzione, servivano per così dire a scopo turistico: erano industrializzati per attirare i forestieri, press'a poco come avviene oggi a Parigi o sulla Riviera. Affluivano a Bisanzio, oltre agli ostaggi e ai prigionieri di guerra, gente d'ogni sorta: principi barbari, capi caucasici e slavi, ambasciatori col loro seguito, mercanti, viaggiatori. Tutti costoro venivano presi da l'atmosfera inebriante della città, si mescolavano alle grandi processioni civili e religiose s'ubriacavano di incenso e di colore durante interminabili e grandiose messe in S.ta Sofia o ai SS. Apostoli; si estenuavano nei calidarii a 40 gradi delle Terme; ma erano avidi anche d'accompagnarsi con le danzatrici all'uscita dell'Ippodromo, o con le canzonettiste dei cabarets di Calcedonia. Là, come suole, si trovavano tutti sullo stesso piano il capo mongolo vestito di pelli di capra, il prete slavo travestito, in vacanza, il signorile e cinico - come dice una cronaca "mercante veneziano, abile negli affari e ossequioso" - .

Non è facile ricostruire l'immagine completa di una città così singolare, unica in tutta l'Europa. La conquista turca in breve tempo ridusse Bisanzio, già alquanto decaduta dopo la conquista latina, ad uno squallido ammasso di rovine. Quella che era stata una città di marmo e d'oro, ricca d'acqua - Roma era famosa per la sua abbondanza di acquedotti; ma la nuova Roma in questo sorpassava l'antica: aveva fontane ad ogni crocicchio - relativamente pulita (i bizantini avevano ereditato dai romani la passione per il bagno: un terzo dell'acqua della capitale era consumata dal Palazzo imperiale, un altro terzo dalle terme pubbliche e dalle fontane, l'ultimo terzo era a disposizione dei privati), profumata - v'erano innumerevoli giardini fioriti e inoltre i bizantini ebbero un gusto raffinato e tutto orientale per le essenze - si trasferò quasi da un giorno all'altro nel deserto polveroso e puz

zolente di Stambul.

Inoltre occorre dire che Costantinopoli, sebbene sia vissuta e si sia sviluppata attraverso tutto il nostro Medioevo, non fu una città medievale in senso proprio; nè potè essere, come città appunto, cioè nel suo organismo urbanistico esemplare per il Medioevo. Ma una quantità dei suoi aspetti frammentarii, singoli, divelti dall'organismo: soprattutto icone portatili e gli oggetti d'arte minore - fu di modello per l'Occidente; ma essa stessa, come d'altronde Venezia, rimase una sorta di corpo separato, continuò ad essere una città "antica": una città nella cui forma e struttura si perpetuava il "gusto", il Kunstwollen tardoromano. Tale Kunstwollen, s'è visto, era fondato su un intendimento dello spazio, quindi anche dello spazio urbico, come continuum: la stessa traduzione dell'immagine complessiva e delle sue parti in superficie preziosamente colorata presuppone appunto questo senso romano della continuità spaziale, che in periodo tardoantico raggiunge la sua massima espressione artistica, in quella forma smaterialata, tutta colore e ritmo, che da noi s'afferma soprattutto nei monumenti di Ravenna, e poi di Venezia. Da quel che si può trarre dai monumenti rimastici, e dalle descrizioni dei cronisti e dei viaggiatori, è possibile supporre che Costantinopoli anche nell'urbanistica recuperasse, entro la continuità di colore della tradizione tardoromana, una qualche "chiusura", rispondente alle persistenti di gusto ellenistico che sono sempre avvertibili nell'arte della pars orientalis: e dunque i complessi edilizii maggiori: il Palazzo, l'Ippodromo, le innumerevoli chiese dovessero apparire come forme a sè, sorgenti dal contesto urbanistico o al più organizzate in un insieme scenografico. Ma, ripeto, Bisanzio non è Medioevo. Questo si costituisce su resti della civiltà antica, ma sommosi e trasformati dalle invasioni barbariche.

La cultura medievale - già l'ho detto; e lo ripeto, perchè ha una importanza notevole ai fini dell'interpretazione delle sue strutture, anche artistiche - non è urbana: non ha a suo fondamento la dimensione della città, almeno per tutto il primo millennio.

E' infatti ovvio che da parte barbarica non vi potea essere nessuna iniziativa di carattere urbanistico; anzi, neppure architettonico. I popoli germanici invasori non conoscevano, nè mai avevano conosciuto, edifici in senso proprio: tanto meno città. Per secoli non si erano ancorati a sedi stabili; perciò mancavano anche di un senso dello spazio fermato, misurabile. Il loro Kunstwollen s'era espresso, e continuava ad esprimersi, in forme prive d'uno spazio proprio: in oggetti trasportabili, di quel che le civiltà urbane definiscono "arte minore".

X La formula forse più semplice per caratterizzare l'arte barbarica è data dalla parola "antistoricità": infatti i barbari avevano sempre e sistematicamente rifiutato la civiltà antica, intesa, nella sua portata essenziale, come vincolo tradizionale e formale della serie storica, la quale presuppone una permanenza, una durata: e dunque una sede che assicuri una unità alle puntuali esperienze. Essi non avevano coscienza dello spazio rappresentabile come oggetto:

il piano su cui avveniva l'incontro tra l'io e il mondo era per essi un fenomeno puntuale, privo di premesse : nessuna accumulazione, nessun deposito "storico" di cultura dava a cotesto piano sostanza e spessore. Si comprende perciò, non solo ch'essi non com scessero l'architettura e le altre "grandi" arti ad essa più o meno legate, e soltanto piccoli oggetti d'uso; ma anche che la "messa in forma" di cotesti oggetti, quel che si dice la loro decorazione, non avesse quel mensurato, "geometrico" equilibrio, che invece è car teristico delle civiltà e delle arti "urbane", perchè presuppone una coscienza, e quindi una rappresentazione, dello "spazio" come og getto. L'arte della Kunstindustrie barbarica s'esprime invece in un intenso, ribadito linearismo; in un viluppo indefinito sulla su perficie ; un'illimitata vicenda oscuramente simbolica; un per petuus error, un vagabondaggio, un nomadismo di linee non ancorate a nessu na sede, e in ciò reca anche l'impronta di quell'impulso inesausto, che aveva sospinto quei popoli a vagare verso terre ignote, che li aveva resi per secoli e secoli erranti, inquieti, incalzandoli in migrazioni trasognate.

Cotesto carattere della linea intensa, ripetuta martellata erra bonda è alla base del Medioevo artistico dell'Europa. E' una linea "che non vuol mai fermarsi", e quando sarà costretta nei limiti civili di una cornice si piegherà e si avvolgerà su se stessa; e quando le sue radici saranno ancorate alla terra, si er cerà verticalmente - nelle cattedrali gotiche - e, non ancorate, traboccherà e s'attorccherà in fiononi, in pinnacoli. Conserverà sem pre, anche alla fine del Medioevo, l'impulso del nomadismo psichico dei popoli erranti e lo scatto elastico del loro stile a semplici zoomorfici. E' questo il nuovo senso dello spazio e della forma in trodotto dai barbari in Occidente : nè la civiltà greca, nè quella romana l'avevano conosciuto. Esso costituisce l'innervazione sintat tica dei linguaggi medievali. Ma questi non si formano, se non diven gono storici, se non investono cioè la sostanza, il deposito cultura le ch'era retaggio della civiltà romana.

Come vedremo meglio più innanzi, il primo passo verso un assesta mento propriamente civile, in senso etimologico è compiuto da Carlo Magno. La civiltà carolingia, per prima nel nord Europa, significa il distacco dagli avvenimenti tumultuosi e informi della barbarie : l'acquetarsi dell'anima già nomade negli affetti rassicuranti e sta bili della forma. Al primitivo nomadismo subentra l'appagamento d alle sistemazioni durature, territoriali e sociali. Il mondo, lo spa zio non è più veduto come il campo senza confini di un indefinito errare, ma si fissa in quadri "obbiettivi" e mensurabili. Carlo Ma gno dà ai barbari un proprio stato, cioè li inquadra in un'unità territoriale e giuridica; dà ai barbari un'epopea nazionale : cioè crea ad essi la coscienza di un passato, sebbene trasognato e miti co : forma dunque il loro tempo, innestandolo nella durata storica.

E' naturale che, per questa sua azione, Carlo si appoggi alla tradizione imperiale romana, e insieme all'utopia agostiniana della Civitas Dei. E l'arte di Carlo risulta una sistemazione formale del nomadismo lineare barbarico, essenzialmente informe. L'equilibrio,

disabitate, il più delle volte desertiche. Ma entro le loro mura avevano tutto ciò che occorre alla vita di una guarnigione: praetorium del comandante con sale di rappresentanza, appartamenti per l'imperatore e per gli ospiti; valetudinaria (infermerie) caserma per i soldati, stalle per i cavalli, cucine, latrine, e quasi sempre un completo impianto di terme. I barbari conoscevano questi castra - si può dire che della civiltà romana non conoscessero altro - , in ogni caso, quando cominciarono a invadere l'impero, essi furono le loro prime installazioni.

Ciò risulta particolarmente evidente per il formarsi di un'edilizia o di un'urbanistica da parte di quegli altri popoli invasori, del sud, dell'impero romano, che furono gli Arabi: in un mio studio pubblicato nel 1954 dopo lunghe ricerche nel vicino Oriente, ho potuto dimostrare che gli arabi, nomadi anch'essi privi fin allora di sedi stabili costruite, quando si mossero, a seguito dell'impulso esplosivo di Maometto per le loro fulminee conquiste, i primi esempi che incontrarono di organismi edilizi costruiti in muratura furono precisamente cotesti. -

"Tali costruzioni limitanee e 'desertiche' furono in effetti le prime forme di architettura 'civilizzata' con le quali vennero a contatto. Sul limes di Transgiordania avevano visto i castra di Traiano: quelli di Odhroh e di Lejjun, per es., o i posteriori di ed-Dumayr (che si può datare al 162 a.D.); di Osheyr, del tempo di Diocleziano (284-305), di Da 'janiyya, senza contare quelli dell'Egitto e dell'Africa (Es. Lambaesis prima del 146; sur Juab, antica Rapidum, prima del 300, Nador; 3-4 sec.; Kaua, 4 sec.,). Se ne erano impadroniti, li avevano usati per i loro bisogni.

Sulla strada per Amman, per es., vi è El Qastal: castro romano che, dopo la partenza del distaccamento di cavalleria illirica di guardia ai confini, fu occupato dai Ghassanidi, e poi dagli Omeyyadi, che lo riorganizzarono. Giacché, frattanto, avevano imparato a costruirlo essi stessi - o meglio a farli costruire dalle 'liturgie'. - Nei castelli della Belqa, troviamo quest'architettura araba, o al servizio degli arabi, già sicura. La costruzione di fortificazioni è una delle maggiori attività dei califfi omeyyadi. Già il fondatore della dinastia, Moawia, aveva nel 640 (19c.H.) fortificato i confini della Siria e innalzato torri di guardia. Nel 642 'Amr costruiva la fortezza di Jiza; nel 658 Ziyad erigeva il forte di Qal 'at Ziyad a Istakr nel 702 Abd Allah rifece le fortificazioni di Massisa, nel 708 Maslama innalzò un castello ed un fortino a Na 'ura, ed altre fortezze ancora furono costruite nel 724 da Hisham al Muthaqqab, a Qatargkask, a Mura, a Buqa, a Baghras. Dello stesso califfo Hisham esistono ancora il Qasr el Heir, eretto nel 729, ed altri.

Questi castelli omeyyadi - come del resto pensava anche lo studioso che aveva maggiormente approfondito il problema J. Sauvaget - non facevano in sostanza che continuare la tradizione dei castra romani, particolarmente tardoromani e bizantini: e nel più dei casi secondo il loro tipo più semplice, quello appunto del castro caserma (es. tipico il Kharbet el Beida)." (1)

(1) S. Bettini, Il castello di Mschatta in Transgiordania, etc. in "Anthemon", 1954, pagg. 11 e sgg.

Sicchè potevo concludere - quanto a quest'altra zona della cultura del Medioevo, a torto trascurata dai nostri manualisti, che fu quella dell'Islam - che è ovvio constatare che palazzi, moschee e in queste persino il mihrab e il minbar, e terme, porti, installazioni agricole, ecc. hanno quanto alle loro strutture essenziali, quella origine : dall'arte romana; più particolarmente tardoromana; e ancora più specialmente, dal "volgare" imperiale, o, ciò che in questo caso è il medesimo, dalla "Soldatenkunst". Che è quel che del resto osservava già lo Schlosser, in un saggio noto, ma forse non abbastanza meditato, sul "Linguaggio medioevale dell'arte".

"Questo 'volgare' della tarda classicità costituisce infine la base e il presupposto dell'evoluzione del linguaggio letterario ed artistico del cosiddetto Medioevo d'Occidente e d'Oriente : dei tre rami del robusto albero della Genesi 'romana' 'romana' ed 'islamica'; l'ultimo getta la sua ombra lontano sulle contrade occidentali che furono già impero romano, fin nell'Italia meridionale, l'Africa settentrionale, la Spagna".

E, per quanto riguarda quei tipicissimi esempi di Soldatenkunst che sono i castra, i dubbi sono ancor meno fondati. Il Kasr omeyyade, non solo, nella sua cinta e nelle sue torri, riproduce le cinte di quei castra : ma anche la sistemazione interna, col cortile centrale e le caserme allineate lungo il perimetro, è la medesima. Il più delle volte, vengono conservate anche le misure romane : i califfi omeyyadi si sono mantenuti fedeli persino al sistema di misurazione fissato dalla Castramentatio dell'armata romana, come hanno ereditato l'uso romano di concedere in enfiteusi gli agri demaniali, di cui il castrum veniva a costituire, in certo modo, la villa, o la fattoria.

L'assunzione, poi, rimane fondamentale per tutta la cultura musulmana del Medioevo, che conserva e sviluppa i temi tardoromani, in particolare quello del tribunaliom, che diviene il linàn o "divano" dei califfi e sultani, anche dopo gli Omeyyadi.

"L'architettura araba di palazzo si fa più fastosa con gli abbasidi che trasportano la capitale a Bagdad. E negli immensi palazzi abbasidi di Ukhaïdir o di Samarra, il divano assume forme complicate, in cui tuttavia sono sempre riconoscibili i tre elementi fondamentali del "complesso glorificante" tardoromano e bizantino. Giacchè se l'architettura araba si arricchisce, si ingrandisce, di complicità (con aggiunte, tuttavia, di carattere sostanzialmente decorativo, non propriamente architettonico) sotto gli Abbasidi, essa tuttavia conserva, con una straordinaria fedeltà, quegli elementi di architettura "castrense" romana, che gli Arabi avevano conosciuto per primi nella loro rapida espansione svoltasi prevalentemente per le vie stesse del limes imperiale : e rimasero in essa talmente radicati, da non essere abbandonati mai più. Per es. appunto, quegli dei castra : soprattutto le loro mura fortificate e turrite, con le loro 'saracinesche' (sistema di chiusura a ghigliottina delle porte fortificate romane, che i mussulmani conservarono e riportarono nell'Europa che le aveva dimenticate : donde il nome) : cinte che continuarono per secoli ad essere usate, non solo a difendere castelli, città, e in genere fortificazioni, ma anche a chiudere

moschee. E dall'architettura castrense, o "desertica" romana trasero i loro caratteristici bagni (poi ereditati dai turchi) : per es. il Quseyr Amra, o lo Hamman es Sarakh, che riproducono le piccole terme romane (per es. quella di Abda ecc.).

Queste, come ho già indicato da tempo avevan forma analoga a quell'esemplare che ci è rimasto quasi perfettamente conservato : le Terme a mare di Leptis in Tripolitania, dei primi anni del III secolo. E dello stesso tipo semplice, con le stesse volte estradossate, dovevan essere le piccole terme che spesso i romani includevano nei loro castra : per es. quelle della fortezza romana di Bu-Nqen, nella Sirtica. In ogni caso : chi confronti il Zuseyr Amra o lo Hamman es Sarakh con le Terme a mare di Leptis, non avrà bisogno di dimostrazioni per convincersi che quelli sono una copia quasi letterale di queste."

Questo richiamo giova qui specialmente a indicare un'analogia di comportamento tra invasori del nord e invasori del sud ; ma non è inutile nemmeno per l'elementare esercizio di classificazione dei monumenti del Medioevo italiano, visto che tutto un capitolo della storia dell'architettura medievale italiana, e precisamente quello delle costruzioni civili dell'Italia meridionale e della Sicilia durante il periodo svevo, risulterebbe lacunoso e storicamente immotivato, se non si avessero presenti coteste origini. - Il castello Maniace di Siracusa, il castello Ursino di Catania, il castello di Augusta derivano senza dubbio - sebbene, si può credere, attraverso la mediazione mussulmana, - dalla comune fonte romana. Non solo infatti ne conservano la forma e le disposizioni essenziali, ma anche in molti casi le misure.

"A riprova dell'ipotesi che all'origine del kàstron bizantino, come del Kasr omeyyade, ed anche del fortilizio sassanide, vi sia il castrum romano, sta, nel più dei casi, il particolare significto dell'uniformità delle misure : che non può non richiamare l'opera del castrorum metator, "qui agmen praegressus locum castris penendis metitur". I castra romani (per es. Volubilis, Tamuda o, per restare nel limes siriano, Khan el-Kattar, e gli altri numerosi delle linee fortificate Damasco-Palmira-Sura, Androna-Barbalissos, Soriana-Suhnè, ecc. bene riconosciuti e studiati specialmente da Poldebard e da Mouterbe), i castra bizantini (es. più noto, pure in Siria, el-Anderin, del 558), i castelli persiani, i kasr islamici. Infine almeno taluni dei castelli svevi della Sicilia (es. Augusta) hanno dimensioni che si riportano, come unità fissa di misura, al piede romano (generalmente 200 pedes): il che ne conferma l'origine comune."(1)

(1) S. Bettini, il castello di Mschattà, cit. 1954.

E infine non è fuori luogo rilevare - nel castello Ursino di Catania, per es. - anche la presenza di ogive : di quelle volte costolunate - con muratura staccata dalla massa della cortina muraria - che diverranno tipiche dell'architettura gotica, ma che, come ho dimostrato altrove, hanno pur esse la stessa origine e la stessa "storia" : passate dall'architettura tardoromana e bizantina a quella degli Arabi omeyyadi e maturate soprattutto nell'ambito delle coperture di cisterne furono poi cedute pressochè contemporaneamente dagli arabi orientali all'Armenia; dagli occidentali (califfato di Cordova) e dai mozarabi alle corporazioni lombarde attive in Catalogna; da queste portate in Italia (navata di San Ambrogio a Milano) poi in Francia e nella zona anglonormanna specie dai costruttori al servizio di Guglielmo da Volpiano e di Lanfranco da Pavia; e solo alla fine di questa lunga vicenda furono assunte dall'architettura gotica, di cui divennero elemento fondamentale. Pochi "segni" quanto questo, della crociera di ogive, con le sue vicende tanto nell'ordine diacronico che in quello sincronico, possono essere presi a "campione" del vario e complesso trasmettersi ed interferire dei dati di cultura da un capo all'altro dell'intera Europa e dei suoi abborri asiatici e africani entro il vasto e complesso crogiuolo del Medioevo.

Nemmeno la cultura feudale, dunque, fu una civiltà propriamente urbana : essa ebbe i suoi centri non in città vere e proprie, ma nei nuclei isolati ed autosufficienti del castello o del convento : tra essi era il dominio della non dominata natura, campo indefinito di un errare non più del nomade ma del cavaliere, il quale appunto in quello spazio non civilizzato, non ridotto a misura urbana; avrà possibilità di incontrare quelle misteriose e straordinarie avantures che saranno rievocate, al tramonto del Medioevo, dai poemi cavallereschi e dalla pittura gotica internazionale. La città si ricostituì nel Medioevo, soltanto con la civiltà comunale : è una creazione dei "borghesi" - o, in Italia, degli artigiani, dei mercanti -, ed è veramente, pienamente attuata quando assorbe in sé, nella propria dimensione e struttura, anche i nuclei dei castelli e dei conventi : come avviene appunto nelle città dei liberi comuni italiani. Ma là dove in Europa si conserva più a lungo la struttura feudale della società il castello, con tutta la dimensione che ad esso si lega, continua ad avere vita propria - in Francia, per es. - separata, persino contrapposta a quella delle città che invece danno forma al Lebensraum dei borghesi. I nobili continuano a vivere nei castelli, che non si fondono con le strutture urbane: rimangono fuori, isolati, in mezzo alla campagna in piena natura - fino alla rivoluzione dell'89. Anzi si assiste ad un fatto apparentemente paradossale : nel Seicento il dominio assoluto del re di Francia rivendica la preponderanza feudale del castello sulla città : della residenza isolata del signore sulla residenza collettiva dei disprezzati borghesi. Lo Chateau Royal, situato fuori di Parigi, diviene il centro, non soltanto sociale ed amministrativo, ma anche a così dire topografico della vita del Paese.

S'intende che, nel Seicento, dopo la vittoria anche in Francia della civiltà urbana del Rinascimento, il Re Sole, nel rivalutare

il proprio castello di fronte all'agglomerato borghese della città di Parigi è portato a fare in certo modo, di questo castello una città : non solo, ma a riformare propriamente in senso urbanistico anche la selvaggia natura - che viene dominata e razionalmente, geometricamente rettificata negli immensi giardini solcata da viali affiancati da siepi modellate : insomma ridotta ad una struttura di senso urbanistico : sicchè quella stessa natura, che era sempre stata sentita dalla società feudale - che non per nulla trae origine dal nomadismo germanico - come una garanzia, una difesa contro l'affermarsi e il dilagare delle forme e degli spiriti urbani dei borghesi, diventa in certo modo città essa stessa : il gran viale centrale di Versailles che finisce agli Champs Elisées è l'asse urbanistico della stessa Parigi. Giacchè almeno in questo si afferma la preponderanza dell'antico castello sulla città : Versailles, quando fu creata in tutto il suo tracotante splendore non fu sobborgo di Parigi; al contrario essa fu il centro e la città di Parigi ne dipese, anche dal punto di vista urbanistico. E, particolare pieno di significato per noi : il castello di Versailles pure al tempo di Luigi XIII conservava esattamente la planimetria di un castrum romano. -

Questo appunto - questa struttura della Kunstindustrie architettonica militare romana del limes divelta dal suo originario zoccolo culturale, viene portata dai barbari nel cuore dell'Europa e diventa elemento di un assestamento ovviamente paratattico, nel costituirsi della nuova dimensione, propriamente medievale, dell'Occidente.

Ma quel che si dice arte barbarica in senso proprio naturalmente non si esprime, non si può esprimere con l'architettura, sia pure semplificata e ridotta all'elementare; nè con altri linguaggi che ad essa in qualche modo si leghino : quelli cioè delle cosiddette "grandi" arti : scultura e pittura. Il nomade conosce ed usa soltanto oggetti portatili, che reca con sé nei suoi spostamenti : nella forma e nella decorazione di questi si risolve pressochè tutta la sua arte. Ma, pure in questa limitata categoria di oggetti e di "decorazioni" : qual'è propriamente il suo contributo, che cosa porta veramente di nuovo all'Europa ? Con arte ^{barbarica} si designa globalmente, e spesso alquanto indiscriminatamente, l'insieme degli atteggiamenti formali che sopravvengono alla fine del mondo antico, nel periodo delle invasioni. Ma bisogna, anche qui procedere a distinzioni ; e perciò appunto guardarsi dal dare importanza determinante a tutto quel materiale, spesso sopravvalutato, il cui carattere indifferenziato mostra trattarsi il più delle volte di un deposito di maggiori culture scaduto nell'inespressivo : quello, voglio dire, che attesta soltanto una traduzione genericamente paratattica di forme in origine organiche.

Molto della cosiddetta arte La-Tène per es. ha interesse solo antiquario o antropologico : a noi può interessare tutt'al più il procedimento, per il quale strutture plastiche complesse si risolvono in un insieme di semplici disegni in superficie : linee, punti, cerchi, losanghe, ecc. ; procedimento continuamente ricorrente, che in questo uso simboleggia il cadere delle forme al di fuori della

coscienza e della storia. Per es., "le traduzioni in barbarico" delle monete di Filippo il Macedone, che risolvono la forma organica del modello in uno "stile geometrico", che corrisponde da un lato a quello dei vasi del Dipylon, dall'altro a quello detto Le-Téne : sono espressioni talmente generiche che, come notava lo Schlosser, hanno paralleli del tutto simili nelle "imitazioni" che certe tribù selvagge del Sudafrica fanno anche oggi delle monete inglesi. Spesso cotesto procedimento di retrocessione può interessare perchè passa per vicende molto curiose, che attraversano grandi territori ed hanno paurosi slittamenti temporali. Valga per tutti un esempio addotto dal Alföldi. Vi sono nell'arte etrusca dei gioielli d'oro filigranati e granulati, i quali riprendono motivi e stilizzazioni greci arcaici : essi dall'Italia settentrionale passano in seguito al nord delle Alpi, arrivano così anche fra gli Illirici stanziati nelle attuali Bosnia e Croazia meridionali, i quali, vivendo isolati sulle loro montagne impervie, possono conservare fino all'epoca degli Imperatori quei loro "tesori culturali sommersi". Dopo la conquista romana del Illyricum tali motivi, di lontana origine greco-etrusca, si perdono completamente di vista, per ripresentarsi improvvisamente circa il 400 d. C. in una caratteristica serie organicamente concatenata di oggetti, e precisamente nell'oreficeria germanico-orientale della Transilvania, dove si è riusciti ad identificare degli esemplari, tra i più caratteristici tra quelli finora conosciuti. Divengono di moda, e dai Germani dell'Ungheria e della Russia meridionale, passano attraverso la Polonia, fino nella lontanissima Scandinavia, dove per tanto si ritrovano anche avanti nel Medioevo di tali motivi di origine greca.

Poi si sommergono nuovamente ; ma si può dire che ancor oggi in parte sopravvivano, in certa oreficeria caratteristica della Bosnia e dell'Albania. Insomma se tracciassimo il grafico delle loro vicende, otterremmo press'a poco, l'indice dello spostamento nei secoli della linea di confine tra civiltà e barbarie; o, meglio, tra "storia" e "preistoria".

Quel che ci è dato osservare in questa cultura, per tutto il lunghissimo periodo che giunge fino alla nostra era, è la sua persistenza entro un ambito d'espressione risolta in superficie, se essa ha una vicenda, questa è opposta a quella della storica arte greco-romana, che si libera via via dal principio diciamo ornamentale per raggiungere un'autonomia organica delle forme - anche se queste alla fine vengono riportate sul piano. Quest'arte genericamente barbarica invece, anche se può assumere forme organiche dall'osservazione naturalistica, o dalla tradizione storica, subito ne disgrega l'ordine organico e si serve della materia così ottenuta per costruire immagini di essenziale arbitrio decorativo. Ma rimane generica : su un piano, per intenderci, di prosa. Una vera poetica "barbarica" la dovremo cercare altrove; tuttavia è opportuno riconoscere che anche quell'arte "genericamente" barbarica, conserva anche agli albori dell'era cristiana, un'immediatezza ed una intensità "decorative" che l'arte mediterranea, avviata da secoli ad esperienze di spazio geometricamente misurato e di corpi organicamente composti aveva trascurato; è comprensibile, ch'essa torni

ad interessare il gusto europeo non appena questo allontanandosi dalla visione classica, s'era avviato, verso espressioni che rinunciavano allo spazio prospettico e si risolvevano sempre più su una superficie cromatica.

Il primo contributo della barbarie all'arte dell'Europa fu dunque, possiamo stabilire, nel senso di una accentuazione della decorazione policromica. Gli oggetti ornamentali prodotti soprattutto dalle officine, che avevano interessato anche i greci, del Bosphoro Cimmerio (Panticapaeum), vengono di moda nel tardo Impero: nelle sculture romane del periodo tetrarchico (per es. nel gruppo di porfido dei quattro Tetrarchi all'angolo di San Marco sulla Piazzetta a Venezia) appaiono cinture e diademi e gioielli costellati di grosse pietre colorate e di gemme, dove trionfa il gusto per il colore in sé, e per la materia non elaborata degli enormi cabochons, delle pesanti legature di oro grezzo e affocato. Alois Riegl sosteneva che la nascita e lo sviluppo anche di questo tipo di decorazione e delle tecniche più adatte ad esprimerlo non è un apporto barbarico: esso non avviene fuori, ma dentro l'arte romana; e non saremo certo noi a mettere in dubbio il carattere sempre più accentuatamente cromatico dell'arte romana imperiale: tanto più che Riegl aveva sorretto la sua affermazione con una casistica imponente, la quale gli aveva consentito di concludere:

" L'ipotesi che oggi regna sovrana, per cui l'incastonatura delle granate nell'oro non avrebbe preso l'avvio dall'arte dei popoli mediterranei un tempo classici, suole mettere innanzi certi monumenti in parte persiani, in parte trovati in Siberia, quali testimonianze d'una origine orientale o barbarica di questa tecnica. Fra i primi è anzitutto la tazza di Cosroe al Louvre, ma, collegata com'è sicuramente a quel re persiano, non le si può di certo attribuire la priorità di fronte ai monumenti europei. Per quel che riguarda l'origine persiana del secondo pezzo addotto come prova - la guarnizione di Wolfsheim, datata al periodo dei primi Sassanidi (intorno al 220 d.C.) - tutta la sua forza di dimostrazione dipende dall'esattezza della determinazione cronologico-paleografica: lo stile infatti che regge l'incastonatura delle granate non è per nulla coloristico in maniera precisa. Importanza molto maggiore hanno gli oggetti d'oro con pietre incastonate, trovati in Siberia ed ora all'Eremitaggio di Pietroburgo La gran maggioranza di quei relitti siberiani non è ancora liberamente coloristica, ma piuttosto obbedisce ad un gusto semitattile, che si tradisce nella maggiore dispersione delle pietre sul fondo aureo e persino, all'occasione, nella leggera incisione dei castoni. Il Kunstwollen che queste incastonature siberiane attuano appare in genere parallelo a quello dei trafori della prima età imperiale; così una determinata specie di smalti ... Non si può esser sicuri che quei ritrovamenti siberiani siano dei veri precedenti dell'incastonatura a granate tardoromane; in ogni caso anche

lo fossero, sarebbero precedenti tali, da doversi inserire senza difficoltà nel generale sviluppo dell'arte figurativa antica. (1)

In ogni caso l'uso delle incastonature non soltanto risponde coerentemente al gusto cromatico tardoromano, ma è documentabile nell'Impero almeno dalla prima metà del 3 secolo e poi dagli inizi del IV secolo a tutto il V ecc. e segue tre fasi di uno sviluppo così continuo e legato anche a perfezionamenti tecnici, che per sé solo esclude l'azione di "influenze" esterne.

Ma è opportuno che ci soffermiamo un po' più a lungo su questo argomento anche perché non vi sembri ch'io vi dia molte parole e pochi fatti, ma soprattutto perché avremo così modo di considerare i primi "monumenti" dell'arte propriamente medievale. Dovremo ovviamente premettere al nostro esame una breve introduzione sull'arte industriale tardoromana; o meglio, sulla rivincita del "decorativo" e sulla funzione delle "arti minori" nella cultura artistica alla fine del mondo antico.

Che l'arte tardoromana, data la struttura dell'Impero e il carattere di tutta la cultura di questo periodo e data, soprattutto la soluzione cromatica e ritmica del suo linguaggio figurativo, favorisse in modo particolare il sorgere e lo svilupparsi di una vasta attivissima industria artistica era cosa da presumersi anche a lume di logica e di buonsenso. Il formarsi e il diffondersi dei bisogni civili ed estetici non più di una élite ma di una enorme popolazione politicamente unificata proposero il problema di rispondere a quei bisogni e provocarono la costituzione di vaste e potenti corporazioni centralizzate che potessero farvi fronte. Non bastava più, come alle piccole raffinate città greche, l'opera di artisti singoli, e neppure, come al momento dell'espansione ellenistica, e durante la prima fase dell'Impero romano, un attivo artigianato; ora, probabilmente per la prima volta nella storia (giacché nessuno dei grandi imperi dell'antichità aveva avuto il carattere, quanto a diffusione culturale ed elevazione del livello medio di vita, premoderno, dell'Impero romano) era necessaria la costituzione di veri e propri complessi industriali che diffondevano i loro prodotti fino nelle più lontane provincie, e di taluni di essi avevano, possiamo credere, la privativa. per esempio le "compagnie associate romane" che avevano l'appalto delle forniture militari dovevano produrre questi oggetti a migliaia e migliaia di esemplari tutti press'a poco uguali, che l'esercito poi portava con sé fino ai più lontani confini dell'Impero: anzi, coteste buffetterie soldatesche (fibule, placche per cinturoni, staffe, ardiglioni, ecc. insomma tutti quegli oggetti di metallo che erano di "ordinanza" per le divise; e poi i gladii con le loro impugnature e i loro foderi; e le guarnizioni degli elmi, dei gambali e degli scudi; e le borracce e i secchielli e le marmitte e le lanterne; e le zappe, picconi, ascie utili per i valli

(1) A. RIEGL, Spätromische Kunstindustrie, Vienna, 1927, pagg. 341 e sgg.

e i terrapieni e le opere di fortificazione, tutto quel che sor
viva e serve ad un esercito accampato, o in marcia, o in battaglia) si trovavano logicamente, in quantità relativamente assai maggiore là dove vi erano forti guarnigioni romane stanziato a difesa dei confini, piuttosto che nell'interno, dell'impero e nelle città da lungo tempo sottomesse e civilizzate. Ed è proprio con questi prodotti industrializzati della civiltà artistica romana, che i provinciali più periferici, e i barbari situati oltre i confini, vennero per la prima volta a contatto, e vi rimasero a lungo. I provinciali che militavano nell'esercito portavano seco nelle terre d'origine quegli oggetti, che continuavano a servire anche oltre lo specifico impiego militare, e venivano imitati; i barbari del limes si può dire che della civiltà romana non abbiano conosciuto, per secoli, che le opere di fortificazione e, quanto all'arte figurativa quella che trapelava dalla decorazione delle divise e degli oggetti dei soldati.

Del resto, questi stessi soldati romani di stanza nei castra di confine, erano - se si tolgono, e non sempre, gli ufficiali - romani soltanto nel senso assai lato. In principio, certo, nessuno poteva far parte delle legioni se non era cittadino romano; ma già Cesare cominciò a mancare a questa regola, accogliendo i Galli; e in seguito, com'è notissimo, nell'esercito imperiale i romani finirono con l'essere un'esigua minoranza: il reclutamento, di massa almeno, avveniva nelle province meno civilizzate. Sull'esempio di Roma, anche l'Italia contribuì in misura via via decrescente alla difesa generale: fornì quasi soltanto la milizia privilegiata, ma anche meno utile, dei pretoriani. Le legioni delle frontiere furono sempre più reclutate nelle province periferiche; in quelle stesse province ch'eran chiamate a difendere. E in seguito di meno in mano che il pericolo delle invasioni aumenta, e i barbari diventano più incalzanti, ma i cittadini romani se la sentono sempre meno di fare i soldati, Roma si rivolge ai suoi stessi nemici per tenere in piedi il suo esercito. Nel III sec. Claudio, vincitore di un'armata di Goti arruola nelle sue legioni fino a 15.000. prigionieri; ugualmente l'imperatore Probo, dopo avere sconfitto i Germani, ne fa entrare 50 o 60 in ognuna delle sue coorti, ecc. Si va anche più in là: si attirano al di qua del Reno e del Danubio delle popolazioni intere le quali, in cambio d'un tributo, si impegneranno a chiudere la strada agli invasori. E' storia notissima: si sa anche che questi soldati d'accatto sono l'avanguardia delle grandi invasioni dei barbari. E' ovvio comunque che l'arte - se così possiamo chiamarla - di questi soldati romani si poteva dire essa stessa romana fino a un certo punto, come vedremo tra poco: era essa stessa per metà barbarica.

Inoltre, è da ricordare che non sempre si guerreggiava sui confini: v'erano anzi lunghissimi periodi di pace quasi completa, durante i quali il legionario che risiedeva nei campi permanenti, i castra stativa si trasformava in colono, si mescolava con le genti, barbariche, del luogo; si prendeva le loro donne e diventava padre di famiglia: non meraviglia dunque che proprio in questa fascia avvenga la prima fusione tra arte romana e arte barbarica.

Frattanto, la trasformazione del soldato in colono ha riflessi, anche appariscenti nella stessa arte del luogo. Le stele militari con la rappresentazione del soldato a cavallo che calpesta il nemico (es. quella notissima di Romanus a Magonza) spariscono, e spariscono anche i cenotafi, del tipo di quello recante l'immagine del corpulento centurione bolognese Marco Celio, caduto nella selva di Teutoburgo per dar luogo alle sculture funerarie con le rappresentazioni del borghese arricchito o del latifondista dello "hinterland" liminale. Come vedremo tra poco, poichè la "lingua" che s'esprime in queste sculture è costituita dalle stesse componenti, romano volgari e barbariche, che compongono l'arte dell'Alto Medioevo, è possibile riscontrarvi forme che presentino somiglianze sbalorditive con parecchio di quanto si produrrà in Europa nei secoli fino al Mille. In particolare vedremo che in questa arte marginale - cui il grande archeologo Furtwängler, che fu il primo ad accorgersene in studi pubblicati nel 1896, diede il nome di Soldatenkunst, e che altri poi chiamarono arte delle legioni o dei legionarii - si compie la prima saldatura tra gusto barbarico e quell'elemento che per secoli e secoli era stato estraneo alla produzione dei barbari: la rappresentazione della figura umana. Soprattutto per questo motivo, secondo me, la Soldatenkunst ha importanza fondamentale per lo studio del Medioevo artistico: perchè attesta il primo grado, per così dire, dell'assunzione, da parte di un Kunstwollen rimasto sempre nemico dell'antropomorfismo, della figura umana: elemento fondamentale, invece dell'arte antica: greca e romana. S'intende, che questa assunzione non avviene senza una traduzione in barbarico di tale figura: senza ch'essa sia deformata, disarticolata, portata sullo stesso piano figurativo sul quale si muovevano, da millenni, le ornamentazioni non antropomorfe dei barbari. Prima di indagare queste forme è dunque necessario parlare di tali ornamentazioni e, frattanto terminare il capitolo della Kunstindustrie tardoromana: sulla quale esse si innestano: poichè, trattandosi di un'arte di carattere soltanto decorativo, soltanto di piccoli oggetti portatili, è ovvio che costituisca la "classe" nella quale la fusione tra romanità e barbarismo è più facile, più precoce - quasi immediata - .

Questi oggetti non sono opere d'arte in senso convenzionale, non rispondono ad un impulso di creazione individuale; ma riflettono il carattere di un "gusto" - del gusto romano. Sono uniformi; ma non quanto i prodotti industriali del nostro tempo eseguiti a macchina. La spätromische Kunstindustrie va intesa infatti cum grano salis: non era, nè poteva essere, un'industria meccanicizzata, per quanto numerosi e uniformi fossero i suoi prodotti, era sempre una produzione fatta a mano, era insomma un'artigianato, che aveva assunto proporzioni inusitate, ma che rimaneva sempre, quanto a metodo di lavoro artigianato.

E' per ciò che i prodotti di questa Kunstindustrie han sempre qualcosa di vivo: l'opera della mano dell'uomo, per quanto modesto egli sia, vi imprime sempre quelle lievi variazioni, che sono in fondo per quanto quasi inavvertibili, interpretazioni individuali del gusto dominante.

Questo è, naturalmente, il gusto romano; il quale attua anche in quegli oggetti quasi tutti di metallo, gli stessi "principi" che abbiamo visto reggere le arti cosiddette maggiori. Sono i principi ben noti: rottura del piano tattile greco e sostituzione ad esso di un "piano ottico", vale a dire d'un piano, che rimane indeterminato mentre le forme staccate dal collegamento plastico con esso, si dispongono in superficie, dove trovano un nuovo equilibrio, soltanto cromatico.

Quando l'oggetto da trasformare artisticamente è un blocco di marmo e di pietra ciò avviene, mediante la pratica di incavi e solchi sempre più rigidi e lineari, i quali creano ombre, assolute, che si contrappongono a zone illuminate di rilievo ugualmente piane e rigide: questo chiaroscuro cromatico (come si vede soprattutto nei sarcofagi) si organizza poi in un equilibrio tutto di superficie, cioè simmetrico, araldico, ecc. La rottura della continuità anche del tempo, il prevalere d'un tempo schematico e ciclico, portarono poi ad una scansione ritmica di questo chiaroscuro e quindi ad un ulteriore irrigidimento dei singoli elementi accentuati del ritmo. Quando l'oggetto da trasformare artisticamente a questa maniera è, come nella maggioranza dei casi ove si tratti di arte industrializzata, una lamina di metallo (più raramente di legno o di avorio) esso viene il più delle volte senz'altro traforato: dato l'esiguo spessore della lamina, ciò che si riproduce artisticamente con essa è soltanto il piano ottico di superficie dell'immagine, tralasciando il supporto unito, materiale, di fondo (il quale, sebbene praticamente ineliminabile, artisticamente non esisteva più nemmeno nella "grande" scultura).

Altra volta la lamina viene non traforata ma soltanto incisa e intagliata: in questi casi la sua tecnica rimane più vicina a quella della "grande" scultura. Il carattere cromatico della forma è però anche qui apertamente accusato dal modo stesso di intagliare: non si tratta di incisioni tenui e plasticamente sfumate o danti o sfumate, ma di solchi netti, rigidi, eseguiti con la tecnica "a cuneo": solchi, dunque, che hanno lo stesso significato dei trafori, di alternare a zone lisce e chiare una superficie ottica di zone di un'ombra impenetrabile, soltanto cromatico. La tecnica della filigrana, dell'incastonatura di pietre dure e degli smalti, che in periodo tardoromano sviluppa quella del niello (documentabile già durante il primo Impero) risponde evidentemente allo stesso gruppo al quale dà una forma più ricca e più variata di pigmenti, ma senza alterarne la natura - press'a poco come avviene, nella "grande" arte, con la tecnica del mosaico parietale, la quale aggiunge la propria ricchezza e varietà di timbri all'immagine dello spazio interno delle basiliche, già di per sé cromaticamente risolta dall'architettura e dalla scultura. -

La "storia" di questa produzione minore è stata tracciata dal Riegl, e noi ci limiteremo a riassumerne i punti principali. Essa del resto procede parallela a quella delle "grandi" arti romane; ma ha, su queste, un anticipo molto significativo, bene spiegabile. Coteste arti industriali infatti, di minor impegno culturale e di senso schiettamente decorativo, sono per propria natura fin

dagli inizi più libere dal prestigio dell'arte classica. Ad esse, manca il soggetto, e in particolare il soggetto antropomorfo, cosi fondamentale per la classicità: inoltre, la stessa limitazione di spessore della materia (lamina metallica) e la forma in qualche misura predisposta dell'oggetto si oppone ad eventuali tendenze al la "monumentalità". Tuttavia qualcosa dell'esperienza ellenistica dell'arte romana traspare anche qui. In una serie di borchie di bronzo o d'argento - trovate, ciò che è significativo, nelle province occidentali dell'Impero ed appartenenti a guarnizioni militari - il residuo greco si tradisce sia nella scelta dei motivi ornamentali, che nel trattamento del rilievo: questi oggetti infatti risalgono al periodo augusteo. Il motivo fondamentale è la voluta greca - particolarmente la voluta biforcuta con palmette inserite. Ma vi è già una chiara trasformazione in senso non classico per il fatto che le singole curve non si sviluppano l'una dall'altra in collegamento ininterrotto come le volute a onde (greche), ma già il loro scorrere è spezzato, in modo che la curva seguente balza fuori, per quanto è possibile immediatamente secondo la direzione opposta. La legge di composizione cui si obbedisce qui è quella delle curve contrastanti ... (Riegl). Questa era una legge classica; ma il contrapposto classico (antitesi di due movimenti opposti) portava all'equilibrio in una superiore unità (riposo) che poteva essere serenamente contemplata. In questi disegni, invece essendo il ductus della voluta interrotto dall'impennarsi improvviso del movimento opposto, il risultato non è classico, ma, si direbbe, "barocco" - d'un movimento intenso e non dominato -.

Altro residuo grecizzante è tradito in questi oggetti, dal trattamento del rilievo, che è effettivamente un rilievo, di senso "tattile", plastico: esso è contraddetto dal risultato finale dell'immagine, che è traforata, cioè ha addirittura abolito il fondo, e perciò opere di questo genere non poterono mai essere eseguite dai greci: quel trattamento, tuttavia, è in accordo con il momento in cui questi oggetti vengono prodotti dall'arte romana: il momento immediatamente preaugusteo o augusteo, quello cioè della massima invasiione culturale greca a Roma. Ma anche quel residuo "tattile" rapidamente scompare: la gonfiatura delle parti piene si elimina e tutto è premuto su un unico piano. Parallelamente, anche i motivi di lontana origine classica subiscono un processo di isolamento, di schematizzazione, di ripetizione ritmica, in cui è stata giustamente riconosciuta (Riegl, Lindenschmit) la legge fondamentale per la figurazione più tarda degli arabeschi, ed anche alquanto motivi caratteristici dello stile islamico.

L'origine di questi oggetti e la loro epoca sono per fortuna fuori discussione. Essi appartengono indubbiamente alle guarnizioni in serie ("d'ordinanza") delle uniformi dei soldati romani, e infatti sono stati trovati in grande quantità in ogni luogo dove si sono scavati depositi delle stazioni romane, soprattutto nelle province del Reno e del Danubio. Questi, riprodotti dall'opera di Riegl, sono stati trovati nei depositi delle legioni romane nei sette Comuni: essi dunque sono certamente usciti da officine romane

lavoranti tra il periodo di Augusto e quello di Marco Aurelio. Si tratta dunque di opere non tarde, ma medioromane; e tuttavia, per quell'"anticipo" che già dissi essere caratteristico di la vori siffatti, presentano già molti caratteri specifici dell'ar te della tarda romanità.

Questi caratteri - giova ripeterlo - sono : anzitutto la re versibilità del disegno. In un'opera di carattere classico non è nemmeno pensabile che il disegno venga messo al posto del fon do, o viceversa. Il fondo, chiuso e unito, è la base "tattile" necessaria allo svolgersi del disegno che vi sta sopra. Qui in vece, in questi trafori, non solo il pieno del metallo traforato, ma il vuoto stesso (che possiamo chiamare impropriamente, "fondo") è disegno. Essendo tutta la raffigurazione portata su una superficie assolutamente piana, senza spessore, ogni valore plastico è scomparso e sono rimasti soltanto i valori di chiaro scuro cromatico : perciò il vuoto vale quanto il pieno e il pieno quanto il vuoto. Da questo atteggiamento (che è il medesimo che porta l'architettura romana a traforare il perimetro murario ester no con nicchie e finestre; e la grande scultura ad approfondire e rendere schematiche e ritmiche le zone d'ombra - solchi delle vesti, ecc. - senza tuttavia che queste arti, per ragioni evidenti, raggiungano, se non in pieno periodo tardoromano, ed anche più tardi di come nei capitelli ravennati, l'assolutezza di questi oggetti); da questo atteggiamento discendono parecchie conseguenze, di cui giova notare, per la loro importanza per l'avvenire, soprattutto due : la rinuncia, sempre più perentoria, al significato conten tistico del disegno, cioè l'indirizzo antinaturalistico verso l' astratto : ciò che avrà più tardi il massimo sviluppo nell'arte islamica; la moltiplicazione dei motivi e la ricerca di un equili brio di superficie tra essi : quest'equilibrio è ottenuto per mez zo della simmetria, della contrapposizione araldica, del rapporto infinito, che avranno azione sull'arte dell'alto Medioevo europeo, specialmente su quella longobarda matura, nella merovingia e nella carolingia.

L'arte industriale del periodo tardoromano applica questi princi pi in una straordinaria quantità e varietà di sviluppi. Il gioco cromatico dei trafori viene, per es., moltiplicato e ra do ppiato, per mezzo della sovrapposizione di due piastre delle qua li quella inferiore può essere a sua volta traforata con un disce gno più minuto che viene a far da campo al traforo della piastra, o dell'oggetto, superiore. Notava Riegl : "il significato di questo momento dello sviluppo dell'arte figurata diviene evidente quando si richiamino alla memoria gli esemplari singoli dell'arte che segue e che ne è influenzata : per es. nell'arte orientale : pi g strelle arabe con grossitracati calligrafici che si staccano da un fondo ricoperto come da una ragnatela di fini volute ; nell'arte occidentale, certe miniature romaniche, le cui figure stanno su uno sfondo designato di solito dal materialismo artistico come tappeto. Si è qui (in questi oggetti tardoromanti) chiaramente com piuta la stessa emancipazione dal significato spaziale del fondo, che si osserva nel rilievo dei sarcofagi ravennati e nel fondo

aureo dei mosaici".

Quale stretto rapporto vi sia tra questo modo tardoromano di intendere la rappresentazione figurata e certi risultati della "grande" arte a cui si continua a dare una generica, quanto improbabile ed antistorica origine "orientale", è del tutto evidente confrontando questi trafori con quelli di capitelli o di transenne di basiliche paleocristiane in tutto l'Impero, ma specialmente nella sua parte occidentale (Ravenna, Salòna, ecc.;). E a proposito dell'"orientalismo" di questo tipo di decorazione, è opportuno sottolineare (come già aveva fatto il Riegl) che questi oggetti così decorati di spatromische Kunstindustri^e si son ritrovati in grande quantità nelle stazioni delle guarnigioni romane a Roma e in Occidente (compresa l'Africa); mentre soltanto uno o due di essi sono usciti fuori nei pur molto più estesi scavi delle provincie orientali. Il che, se non bastano le ragioni stilistiche, dovrebbe pure far riflettere quelli che Riegl chiamava "materialisti" e noi chiameremo i romantici dell'archeologia. Che poi il loro principio figurativo, insieme con gran parte dei motivi del suo repertorio, sia stato accolto e sviluppato dalle arti provinciali e da questa sia stato assunto dagli "orientali" e da essi tanto preferito, sviluppato e conservato anche quando i popoli d'occidente erano passati ad altro gusto e ad altre espressioni d'arte, è tutta un'altra faccenda; e comunque non è ammissibile che si gabelli come "precedente" ciò che invece è una derivazione. A riprova, sta il fatto che non solo i greci, ma nessuno dei popoli orientali ebbero nulla di simile prima di venire a contatto con l'arte tardoromana.

La fibula aurea trovata nello Stadio del Palatino ed ora nel Museo delle Terme a Roma ci mostra una variazione che sarà pure accolta e sviluppata dall'arte paleocristiana e medievale: il sottofondo non è traforato come negli esempi precedenti, ma è rilevato con la cesellatura: l'effetto è sempre cromatico, analogo a quello ottenuto con la sovrapposizione di due lamine traforate; ma la tecnica è diversa. Un'altro principio tardoromano mostra questa fibula in modo particolarmente evidente: quello del rapporto infinito.

" Nella composizione domina una severa legge di simmetria perchè ciascun avvolgimento di volute come ogni foglia ed ogni uccello (affrontati con i corpi, addossati con le teste) sta sempre in una relazione costante col suo vis-à-vis. L'osservatore nota subito che a destra e a sinistra queste volute si possono ripetere indefinitamente in un uguale alternarsi, e che anche due volute ravvicinate contengono sempre tra di loro lo stesso rapporto di stretta alternanza. In altre parole: è il principio del rapporto infinito, dove i motivi, che un tempo erano stati avvicinati organicamente per il significato del loro contenuto animale e vegetale, ora appaiono sottomessi alla legge astratta della cristallizzazione. Il mezzo è analogo a quello di cui si era servita l'antica arte orientale e l'arte arcaica: il cosiddetto stile araldico; ma questo, in quelle arti, era il risultato di una concezione tattile, mentre in questo caso è dettato da una concezione ottica e da un gusto

coloristico. A questo grado di sviluppo del Kunstwollen si è in sostanza fermato fino ad oggi l'Oriente islamitico - ciò che naturalmente non esclude una qualche misura di progresso nei particolari"

Tali oggetti dell'industria artistica tardoromana sono molto importanti, non soltanto per il problema delle arti provinciali dell'Impero e delle arti paleocristiane, bizantina ed islamitica, ma anche per il problema delle arti "barbariche" e dunque dei primi secoli del Medioevo europeo. "Uno dei pochi ritrovamenti sicuramente datati del periodo delle invasioni e forse il più importante di tutti - quello della tomba del re dei Franchi Childe^urico morto nel 481 d.C. - che ha portato alla luce tra l'altro anche una fibula aurea, della quale la forma e il modo di decorazione si presentano come una continuazione di quella della fibula del Palatino - " ha offerto una quantità di oggetti che, sebbene si tratti di monili, sono evidentemente esemplati sulle guarnizioni militari romane. Altre fibule ed altri oggetti analoghi sono stati poi ritrovati e giustamente assegnati al secolo V : anche qui non si tratta naturalmente (sono in genere "tesori" di tombe) soltanto di guarnizioni militari, ma anche di altri oggetti dell'abbigliamento maschile e femminile, come anelli, pendagli, orecchini, spilloni, fermagli ecc.-. Basta li confrontiamo con certi bronzi traforati che già abbiamo visto per convincerci che si tratta di imitazioni di questi.

Essi portano ancora più innanzi, se possibile, il cromatismo di superficie della decorazione a traforo, perchè in alcuni casi le lamine sono intagliate anche sul bordo esterno e quindi "appaiono composte in modo del tutto libero.... E' scomparso ogni concetto di rilievo ed è rotto il ponte di passaggio all'antichità" notava il Riegl. Ma in sostanza il senso e il modo della forma artistica sono ancora quelli, che si possono far risalire al periodo medio-imperiale.

E' importante osservare che molti di cotesti oggetti, soprattutto orecchini, sono stati trovati nelle tombe longobarde su suolo italiano ; ma non nelle sedi d'origine, o in quelle dove i Longobardi sostarono prima di venire in Italia. Invece si rinvennero anche in luoghi dove i Longobardi non furono mai : soprattutto, in numero rilevante, in Egitto (spesso riadoperati dagli Arabi, che vi appesero loro monete). Per cui il Riegl aveva argomento per escludere ogni possibilità di ritenerli lavori barbarici. "Un esemplare di questo tipo trovato al Fayum in Egitto va posto insieme con altri esemplari in mio possesso di provenienza egiziana, traforati in maniera leggermente diversa, ma appartenenti allo stesso stile. Per questi esempi del resto si può dare la precisa dimostrazione della stretta connessione con l'arte tardoromana; giacchè appunto le stesse palmette inscritte con la stessa caratteristica incisione lineare formano il disegno traforato di una transenna marmorea del VI sec. in San Vitale di Ravenna a sinistra dell'altare" (Riegl).

Questo esempio, al quale molti altri si potrebbero aggiungere,

è indice del passaggio di motivi, ed anche del modo di trattarli, dalla Spatromische Kunstindustrie alla scultura decorativa delle basiliche. Ma non dobbiamo credere che questo passaggio avvenga tutto d'un tratto in periodo medievale. Esso è preceduto da un lungo e lento processo di acclimatazione, che non è stato ancora bene studiato; anzi possiamo dire che non se n'è ancora raccolta la ca sistica. Lo stesso Riegl trascura questo importante capitolo, so bene abbia qua e là delle osservazioni illuminanti.

L'acclimatazione avviene dapprima - com'è logico del resto - nell'arte provinciale del limes, e nella cosiddetta Soldatenkunst. E' facile spiegarsi come sia avvenuto. Quando i soldati romani, che erano in gran parte provinciali, e comunque vivevano per lunghi periodi di tempo procul ab Urbe, senza contatto con la cultura figurativa della Capitale e con le sue più articolate fasi di evoluzione, volevano abbellire le loro costruzioni militari - fortificazioni, castra ecc. - o le stele che segnavano il luogo dove i commilitoni eran sepolti: volevano insomma non limitarsi a rizza re una pietra con il nome del defunto, o a costruire delle mura nude senza qualche decorazione scolpita sugli architravi, ecc. erano portati naturalmente ad attingere per i temi ornamentali al ro pertorio decorativo che avevano più sottomano: cioè appunto alle fibule, alle borchie, alle lamine metalliche decorate delle guar nizioni della loro divisa. E' perciò che noi vediamo penetrare per primi questi motivi nella scultura decorativa delle provincie - per quanto, come dicevo, queste non siano state ancora raccolte in un Corpus, vi sono tuttavia tentativi di parziale ricognizione e classificazione; dovuti al Ferri (l'arte romana sul Reno, e l'arte romana sul Danubio) che ci presentano alquante di queste scul ture romano-provinciali, semplificate, di senso del tutto non clas sico (tanto che il Ferri, è arrivato a vedervi dei precedenti dell'arte romanica) e che, ciò che per ora ci interessa, ripetono spesso, nei motivi e nel modo di trattarli, le decorazioni della Spatromische Kunstindustrie. Possiamo indicare ad esempio, tra i molti, un frammento architettonico trovato ad Aquincum presso il limes danubiano.

E per tale via, vengono a conoscenza di questo particolare aspetto dell'arte romana anche i barbari che si trovano al di là del limes; ma che sono in continuo rapporto, anzi possiamo dire, nei lunghi periodi di pace, in convivenza con le guarnigioni stanziali romane. Codesti barbari, o almeno la grande maggioranza di essi, e soprattutto quelli di razza germanica, non avevano un'arte propria, come vedremo. Si può non soltanto assicurare l'esistenza, ma anche stu diare i caratteri e in qualche modo la storia dell'arte dei Celti, degli Sciti, più tardi, dopo l'invasione orientale, dei Sarmati; ma non d'un arte propriamente germanica; e i Germani formavano la grande maggioranza dei popoli barbari con cui i Romani, almeno in Occidente, si trovarono a contatto. Ora questi Germani assorbono parecchi elementi di arte celtica e di arte delle steppe; ma ciò avviene all'epoca della migrazione, durante la Völkerwanderung. Prima di questa - che provocò quel grande scorrimento di popoli da Oriente ad Occidente, e quel grande crogiuolo di razze da cui uscì

il Medioevo - i Germani non ebbero un'arte ch'essi stessi avesse creato; ma un'arte, se così si può dire, di imitazione; per quelli già gravitanti sui confini dell'Impero di imitazione propria di questi oggetti di Kunstindustrie o di arte dei Soldati romana. Cominciarono con l'adornarsi delle stesse guarnizioni dei soldati, col farsene dei monili - soprattutto, come fino a ieri usava presso il popolo - con le monete: monete romane usate come monili sono state rinvenute in gran numero nelle loro sedi (es. il tesoro trovato in Pannonia, conservato presso il Museo di Stato di Vienna, dove, tra altri monili, ve n'è uno formato con una moneta di Graziano; altro monile barbarico che usufruisce d'una moneta di Onorio è all'Antiquarium di Berlino, ecc.: gli esempi sono moltissimi. Dalle stesse monete poi - più di rado da altri ritrovamenti romani - trassero i cosiddetti brattee, che pure sono stati rinvenuti numerosi in tombe barbariche: essi, almeno all'origine, non sono che calchi, ottenuti premendo una sottile lamina sul rilievo, di solito d'una moneta - tecnica elementare, nota anche ai nostri bambini che si fanno le monetine con la stagnola + : esempi al Museo di Stoccolma).

In questa maniera dunque i Germani vennero assorbendo e lentamente "traducendo in barbarico" le forme dell'arte industriale romana: con le invasioni poi le riportarono in Occidente e in Italia.

Forse ancor più importante, per l'origine delle arti barbariche, è un'altra classe di oggetti di arte industriale tardoromana: quella degli oggetti non traforati, ma lavorati con intagli a cuneo. Numerosi esempi (fermagli, guarnizioni, linguette di cinture,) sono stati trovati nell'ambito di province romane occidentali (Pannonia, Dalmazia, ecc.).

La loro caratteristica tecnica comune è l'intaglio a cuneo, col quale l'artigiano tardoromano ha perseguito un effetto cromatico genericamente analogo, a quello del traforo, ma più accentuato e variato, perchè l'intaglio obliquo nel bronzo lustrato produce, ad ogni movimento dell'oggetto, col mutare della luce, un ondeggiamento, un barbaglio, che la scelta dei motivi stessi della decorazione favorisce. Qui infatti è la ragione formale, ben tardoromana nella sua ricerca coloristica, della tecnica, per l'innanzi inusitata, dell'intaglio a cuneo; e qui è anche la coerente ragione della scelta dei motivi decorativi realizzati con questa tecnica. Sono motivi che, alla lontana, si possono ricondurre alla voluta a spirale o ad altri temi del repertorio classico; ma hanno assunto un disegno lineare, lo sviluppo d'un continuo avvolgimento di nastri o matasse, il quale è, evidentemente, il più adatto ad accentuare l'effetto ambiguo, impreciso, perpetuamente variabile, di balenio chiaroscurale, che più pienamente risponde a quel gusto. Perciò il Riegl, raccogliendo un gruppo così spicuo di oggetti di bronzo così decorati, sottolineava per così

dire, la necessità, per il Kunstwollen tardoromano : e vedeva qui l'origine di quella decorazione a nastro "della cui invenzione di recente s'è voluto assolutamente dare l'onore ai Longobardi". L'ipotesi, specie considerando la grande autorità e l'impareggiabile competenza del Riegl in questa materia, si presenta attraente; ma non è stata poi, ch'io sappia, ripresa e sviluppata dagli studiosi che s'occuparono dell'argomento ; essa infatti appare un po' semplicistica. Ma non si può negare, considerando alquanto di cotesti bronzi intagliati a cuneo che la suggestione che la decorazione a nastri, o tenie, o matasse, che s'usa dire longobarda - almeno per la prima fase a così dire portatile - o carolingia - per la fase "monumentale" e rettificata nel disegno - abbia tratto ispirazione dagli esempi di cotesti oggetti, i quali - e non è senza valore - sono pressochè gli ultimi della produzione tardo romana (V sec.) appaia seducente.

Se fosse possibile accoglierla, si potrebbe tra l'altro sperare d'aver trovato la spiegazione (o una delle spiegazioni possibili) d'un fatto che è rimasto e rimane inesplicato con le ipotesi d'una produzione tipicamente longobarda o carolingia della decorazione a intreccio : il fatto voglio dire che questo sistema di decorazione (non dico il disegno ch'esso adotta), il quale tradotto in pietra si dispiegherà a partire almeno dal secolo VIII, con tanto rigoglio su sarcofagi, capitelli, plutei, lastre, balaustre etc. si ritrovi non solo nell'Italia longobarda, o in terre che con questa poterono aver contatti come Ravenna, le Venezie, l'Istria, la Dalmazia, l'Austria, l'Ungheria -; ma anche in Egitto, in Asia Minore; e - diffusissima, - in Georgia e in Armenia : - in paesi cioè, molti dei quali non ebbero coi Longobardi alcun rapporto; nè ebbero rapporti tra loro - mentre furono tutti sedi di guarnigioni stanziali romane.

E' da dire - perchè non si corra a ritenere semplicisticamente che il problema sia così risolto in modo definitivo - che una raccolta completa di tali esemplari non è stata ancora compiuta; e che soprattutto si è ben lontani dal conoscere con esattezza la cronologia della scultura a intreccio - specie per gli esemplari più antichi, i quali ovviamente hanno valore determinante per il problema delle origini. -

Ritorniamo più innanzi sull'argomento : e vedremo che le maggiori probabilità, per quanto riguarda la decorazione ad intreccio a così dire canonica, stanno per l'ipotesi di una elaborazione carolingia (giacchè la componente celtica vi appare fondamentale; ed è la cultura carolingia appunto che compie l'ultima saldatura e la fusione tra apporti celtici, germanici, e residui di tradizione tardoantica) preceduta tuttavia da un momento di trapasso, il quale avviene, almeno per la produzione "monumentale" non già presso i Longobardi, ma nell'Italia del periodo Longobardo, con possibile mediazione ravennate. Quest'ipotesi tuttavia lascia insoluto il "mistero" della presenza di tali decorazioni a matasse intracciate in zone lontanissime e non comunicanti tra loro, senza che si possa stabilire con qualche sicurezza la "precedenza" d'una zona sulle altre. Lo sviluppo eccezionale che tale ornamentazione ebbe per esempio nelle chiese armene e georgiane è difficilmente imputabile

ad un influsso diretto della produzione carolingia (l'esplosione e la conquista dell'Islàm, resero in questo primo momento almeno, l'Europa e l'Oriente pressochè incomunicabili reciprocamente); mentre può essere ricondotto a quell'influsso arabo che nello stesso tempo cedette all'architettura da un lato dell'Occidente, dall'altro dell'Armenia alquanto temi : per es. quello della struttura della crociera d'ogive : le chiese armene dove compare l'ornamentazione a intreccio sono infatti posteriori alla conquista araba. Ma alla loro volta gli Arabi non poterono trarre questo, come in finiti altri temi della loro produzione architettonica e artistica, che dal deposito tardoromano, e dunque con la massima probabilità dagli oggetti di Kunstindustrie soprattutto militare, rinvenuti nei castra del limes arabo, anatolico e mesopotamico, che essi rapidamente percorsero nella loro prima espansione. A riprova, non soltanto oggetti tardoromani intagliati a cuneo furono ritrovati per es. in Egitto ; ma qui la scultura ornamentale (non ne ebbero altra) degli Arabi derivò evidentemente, per molti aspetti da quegli esempi. Lo stesso Riegl tra l'altro cita la cimasa in legno intagliato in una chiesa copta del vecchio Cairo e osserva: "la tecnica è quella tipica dell'intaglio a cuneo; anche il disegno è analogo a quello di certi bronzi tardoromani"; e, per le derivazioni dell'arte islamitica che "è l'erede diretta di quella dell'età imperiale tardoromana con cui ha in comune i lineamenti essenziali del colorismo sul piano e l'indifferenza di fronte al soggetto, in particolare alla figura" porta ad esempio gli ornamenti di stucco della moschea Ibu Tulum al Cairo. Si tratterebbe dunque di "traduzioni" parallele degli stessi motivi di Kunstindustrie tardoromana da un lato, in Occidente, in pietra; dall'altro, nell'Oriente arabo in legno o in stucco - secondo le tecniche prevalenti nelle due zone -.

In appoggio a questa ipotesi starebbero constatazioni sia archeologiche che stilistiche (o linguistiche). Archeologiche : sta il fatto che ritrovamenti di oggetti con intagli a cuneo sono avvenuti lungo tutti i confini dove stanziarono guarnigioni romane : con decisa prevalenza della pars orientalis dell'Impero, Osserva Riegl : "l'uniformità delle decorazioni che incontriamo nei bronzi a intaglio a cuneo dei luoghi di ritrovamento più lontani (dall'Inghilterra all'Italia, dalla Francia ai Balcani) fa concludere per una produzione di massa in serie nelle officine statali, che dovevano coprire il fabbisogno dei soldati e degli impiegati nelle province. Se si debbano cercare queste fabbriche in Oriente o in Occidente, non si può ancora oggi stabilire con precisione. La circostanza che i luoghi di ritrovamento finora constatati si trovano quasi esclusivamente nell'area dell'Impero d'Occidente sarebbe a favore di una produzione occidentale".

Giova soltanto sottolineare una coincidenza, che è difficile sia soltanto fortuita.

La scultura a intrecci di matasse, à entralacs, così caratteristica, sia pure con disegno in parte diverso, del periodo longobardo e carolingio, si sviluppa appunto in quelle zone dove gli scavi archeo

logici hanno rivelato la presenza di vasti depositi di oggetti trati ad intaglio a cuneo (Italia e Dalmazia, Austria, Ungheria, Francia, Belgio, Paesi Renani, Britannia; in minor misura Africa e Spagna); mentre questo tipo di decorazione è inesistente, possiamo dire, in Grecia e a Costantinopoli, dove gli esempi che si possono citare sono di numero ristrettissimo (due o tre in tutto) sporadici ed erratici - su lastre evidentemente di riporto -; e, a riprova: un solo pezzo tardoromano intagliato a cuneo s'è ritrovato in tutta questa zona: un oggetto isolato rinvenuto ad Olimpia. Inoltre, nessun esempio di scultura a intreccio e insieme nessun oggetto intagliato a cuneo è stato rinvenuto in zone puramente barbariche.

Constatazioni "linguistiche". Notava già il Riegl che questo intaglio, negli oggetti metallici tardoromani, ha una caratteristica ambiguità per la quale non possiamo decidere se il disegno sia realizzato dall'incavo vero e proprio (avallamento) oppure dai bordi di esso (le creste delle montuosità). "Il reciproco disegno si fa valere in entrambi i casi; e non si può dubitare qui, che l'ambiguità del rapporto tra fondo e disegno, e la conseguente sfocatezza dei motivi ornamentali, rispondano ad una precisa intenzione" che è l'intenzione artistica tipica del tardoromano. Ora, quando l'arte protomedievale (Longobarda o carolingia, copta o araba e armena) traduce in pietra (più raramente in legno) queste decorazioni intagliate a cuneo, essa non può più, evidentemente, contare su quell'ambiguità che raddoppiava le linee del disegno, giacchè quest'effetto nasceva soltanto dalla lucentezza del metallo (di solito bronzo). Per ottenere, trattando la pietra invece del metallo, un effetto analogo, possiamo pensare, se l'ipotesi è sostenibile, che sia stato necessario raddoppiare o triplicare le linee del disegno: così si spiegherebbe perchè si ebbero quelle curiose matasse a due o tre fili, tanto frequenti nell'arte tra l'VIII secolo e il Mille soprattutto nelle zone ch'erano state impero romano d'Occidente. La "spiegazione" di matasse siffatte potrebbe risiedere, appunto, nella volontà di conservare anche nella traduzione in pietra l'effetto chiaroscurale degli esemplari metallici.

Un altro principio, che avrà grande fortuna soprattutto nell'arte islamica, è quello, di cui si possono contare esempi nella "grande" scultura, del rapporto infinito; non può meravigliare di trovarlo affermato con più precisa insistenza in quegli oggetti d'arte industriale tardoromana.

La Spätromische Kunstindustrie infatti, conosceva già pressochè tutte le tecniche atte ad ottenere effetti cromatici, che erano state considerate erroneamente, e in parte lo sono tuttora, come d'origine o barbarica o bizantina (senza tuttavia che di ciò si desse l'unica prova valida, che sarebbe, ovviamente, quella della precedenza carolingia). Così questi oggetti d'arte minore del periodo tardoromano (IV - V sec.) mostrano oltre al niello d'uso ancora protoromano, ed oltre al traforo e l'intaglio a cuneo, che sono i più largamente diffusi perchè i più economici e perchè maggiormente si prestano alla produzione in serie, la tecnica della pânzunatura, del cesello, dell'intaglio e della molatura del vetro; dell'incastonatura nell'oro

delle granate o, meno frequentemente, altre pietre dure; o, infine, smalti, e questa è tecnica particolarmente interessante, perchè avrà un largo sviluppo nel Medioevo tanto Occidentale che Bizantino.

Eppure questa tecnica, dicevo, nota del resto anche ai Greci, non è "invenzione" barbarica; è in uso presso i romani, in mano ai quali viene portata anch'essa a quella forma assolutamente cromatica, che è la più adatta infine per mettere in valore le due possibilità ornamentali.

Anche per questi smalti infatti la datazione risale a prima del periodo tardoantico propriamente detto: un pendaglio a smalto al veolare (cloisonné) è stato trovato per esempio, quale oggetto dell'equipaggiamento d'un soldato romano nella zona dei Sette Comuni (ora al Museo di Klausenburg) e perciò lo si può datare con sicurezza al periodo tra Traiano e Marco Aurelio (107-270 d.C.). Altri smalti romani, in quantità rilevantissima, ed attribuibili per grado stilistico ad epoca precostantiniana, sono venuti alla luce nei depositi delle guarnigioni romane e ci attestano che l'uso dello smalto per l'ornamentazione di oggetti in serie per l'esercito era poco meno frequente dell'uso dell'intaglio a cuneo.

Il capolavoro di questa tecnica è probabilmente la famosa piastra smaltata del British Museum, trovata nel Themse (Riegl fig. 102): strettamente imparentata con la piastra trovata a Pinguente (Istria) ed altri numerosissimi oggetti: sicchè l'appartenenza di questo bellissimo smalto all'arte industriale - secondo il Riegl non ancora tarda, ma medio romana - non si può mettere in dubbio. - Riegl, nel lungo accurato esame che dedica a quest'oggetto ha bene osservato non soltanto la completa riduzione al piano cromatico della forma artistica, ma anche l'affermarsi del "rapporto infinito", ben chiaro soprattutto nel riquadro centrale di questa sorta di edicola (Riegl, fig. 102 - 103). "Nella nostra piastra appare il rapporto infinito e nello stesso tempo la tendenza ad annullare la distanza tra fondo e disegno, che abbiamo già riconosciuti come tendenza dominante nell'arte della tarda età imperiale. Le più strette analogie con la nostra piastra si riscontrano in "stili" consimili, che hanno elevato a principio il rapporto infinito e la snaturizzazione del disegno. Ricordiamo le volute reciprocamente inserite l'una nell'altra degli intarsi arabi al Cairo e dei lavori spagnoli di riporto del VI sec.; il disegno complessivo del rettangolo allungato invece è divenuto il prototipo della decorazione dei campi interni di certi tappeti orientali, come per es. i tre tappeti cosiddetti Polente del deposito di tappeti di Schönbrunn".

Per aver l'idea, infatti di quanta efficacia abbiano questi smalti romani sulla decorazione islamica (stucchi, intarsii, maioli che ecc.) basti confrontare la piastra di Londra per es. con gli stucchi della Moschea di Ibu Tulnu al Cairo.

Un altro smalto romano di grande importanza per le arti "coloniali" di Roma è l'oggetto di bronzo raffigurante un gallo, trovato a Colonia ed ora al Museo Paulus di Worms (Riegl, tav. V, 1): da confrontare con una quantità di oggetti simili appartenenti a tombe

longobarde, franche, ungheresi, ecc.

Appare evidente che i barbari hanno avuto tra mano di cotesti oggetti di Spätromische Kunstindustrie portati sui confini dai soldati romani, e poi li hanno imitati per servirsene come di monili, e li hanno riportati in Occidente durante le invasioni. Ed anche in questo caso particolare - di motivi di animali usati in senso decorativo; ma in questo particolare senso, che è diverso da quello di procedimenti analoghi di altre civiltà, per es. delle orientali antiche, perchè si fonda sul principio della totale soluzione cromatica della forma - sarebbe interessante indagare i rapporti con certa scultura preromanica e romanica, di capitelli, per es., con figure animalesche inserite.

Risulta comunque confermata la corrispondenza stilistica anche di queste piccole cose, con le opere di "grande" arte romana: anche qui si afferma il gusto coloristico, e poi cromatico, della romanità, che pone sulla stessa superficie assolutamente piana, e per ciò equipara in valore, disegno e "fondo". Questa equiparazione, questa "reversibilità" di valore, noi l'avevamo già notata, evidentissima, nell'architettura a pareti traforate; nella scultura a forte chiaroscuro cromatico, o traforata anch'essa; nella pittura, specie a mosaico, portata tutta sul piano. E notammo anche le "deformazioni" quasi cubiste che la prospettiva degli "ambienti" e degli oggetti, le forme umane, animali, vegetali, insomma tutte le forme del repertorio figurativo antico, subivano necessariamente per adeguarsi a quel nuovo linguaggio di superficie cromatica e ritmica.

L'esame delle decorazioni degli oggetti d'arte minore, ci chiarisce, forse in modo più preciso, un aspetto particolare, e che può apparire secondario - ma che è di importanza fondamentale per le arti successive - di questo principio linguistico generale: ci spiega, voglio dire, il perchè della snaturalizzazione dei motivi del disegno ornamentale. È il principio tardoromano della riduzione al piano, e del ritmo, che porta necessariamente a questo risultato.

"Un motivo, la vista del quale richiama alla memoria una determinata forma individuale (per es. un fiore, un animale) si fa subito prepotentemente valere come tale e respinge indietro come "fondo" la dimensione circostante". Esso crea, di per sé solo, un distacco tra sé e il resto dell'immagine: crea uno sfondo. "Solo per quei motivi che non sono naturalistici, ma, al contrario, si sottraggono come concetti matematici (i cosiddetti disegni geometrici) ad una vitalità individuale, oppure si fondono come configurazioni parziali della stessa superficie (e perciò non sono naturalistici; perchè non sono individuati) si può avere una completa adesione al piano.

Ma al gusto tardoromano non basta che un motivo non sia naturalistico, sia, come s'usa dire, "geometrico". Anche il viticcio classico a onde, anche, e più, la greca - il disegno continuo a zig-zag - sono "geometrici"; tuttavia non si adeguano al piano: il loro sviluppo continuo e mosso in una direzione determinata, crea una propria dimensione che si distacca da quella dello sfondo

fermo, unito. Perchè avvenga una vera adeguazione cromatica occorre che i viticci o le greche si spezzino, che ciascuno dei suoi elementi si chiuda in sè come unità isolata ed equilibrata in se stessa : è perciò che, come si può vedere per es. nel sarcofago di porfido di Costantina o in tanti oggetti d'arte minore, le onde del viticcio classico assumono quel disegno rigido, e ciascuna voluta tende a rinchiudersi in se stessa : sicchè l'ondulante voluta greca si trasforma in una serie di cerchi chiusi, tutti uguali tra loro. Ciascun elemento, in questa maniera, si ferma ; non vi è più quel movimento ondulato e legato della voluta, che faceva, di questa, qualcosa di indipendente, di staccato, svolgentesi al di sopra dell'immobilità dello sfondo : ciascun elemento, così fermato e isolato, si impegna nel fondo e fa tutt'uno con esso. Inoltre, il frazionarsi dell'antico viticcio in singole unità chiuse e uguali, schematizzate e geometrizzate, disposte in una cadenza continua e monotona, risponde anche, evidentemente, alla tendenza al ritmo del gusto tardoromano.

Ecco perchè la snaturalizzazione dei motivi decorativi, la loro riduzione all'astratto, allo schema matematico dell'arabesco, la loro moltiplicazione indefinita, sono conseguenze coerenti, si direbbe necessarie, di quel gusto tardoromano, che vedemmo determinare tutti gli aspetti del linguaggio artistico sulla fine del mondo antico ; senza che vi sia bisogno di ricorrere all'ipotesi di improbabili, "influssi" da parte di altre culture (che sarebbero l'"orientale" o la "barbarica"), nelle quali non è stato e non è possibile finora riscontrare, non si dice uno sviluppo coerente, legato, ininterrotto di linguaggio figurativo che determini quei supposti precedenti, ma nemmeno isolate e sporadiche, ma convincenti analogie di singoli motivi in sè : non s'è potuto accertare, insomma, che un generico, e del resto ovvio nisus formativus anticlassico; il quale spiega, non già l'influsso di quelle rudimentali e incerte produzioni extramediterranee sull'arte tardoromana (se non altro perchè sono più tardive di questa), ma piuttosto il favore, col quale la decorazione tardoromana venne accolta, appunto per il suo carattere anticlassico, dai "barbari" dell'Occidente e dagli "orientali" (arabi e islamici in genere).

A riprova, come già ho accennato, se vi fu una zona dell'Impero, dove quella decorazione ebbe un'accoglienza ed una diffusione relativamente minori, questa fu la zona di vecchia cultura ellenistica e poi bizantina, per la ragione che, in essa, i persistenti residui della tradizione classica si opposero all'adozione senza riserve d'un linguaggio che, per il suo assoluto cromatismo, era antitetico ad una tradizione siffatta. Invece la Spätromische Kunstindustrie, per il suo gusto così assolutamente cromatico e per la enorme diffusione, ad opera soprattutto dei soldati, di quei piccoli oggetti facilmente trasmissibili e facilmente usabili e trasportabili dai nomadi nelle loro scorrerie e trasmissioni - cosa che ovviamente non si può dire delle "grandi" opere di architettura, di scultura o di pittura - fece presa immediata sul gusto dei barbari ed ebbe una grandissima diffusione presso di essi. Sicchè non è poi da farsi meraviglia, se costoro scorrendo verso Occidente ed invadendo

le terre dell'Impero, poterono avere seco di quegli oggetti, che i romani avevano eseguito in una grande produzione in serie e diffuso specialmente per mezzo dei soldati per tutte le provincie fino ai confini ed oltre; nè da trarre, dal fatto che tali oggetti si siano ritrovati anche in tombe barbariche, la conseguenza illegittima che si tratti di un'originale produzione barbarica. Tutto al più sarà da pensare, in taluni casi, di imitazione barbarica di esemplari romani; sebbene il Riegl abbia negato ai barbari prima delle grandi invasioni anche la capacità tecnica di eseguire tali imitazioni; nè ciò può sembrare strano, a chi conosca il grado di indigenza e le particolari condizioni di vita dei popoli di razza germanica migranti sulla fine del mondo antico. Talora può trattarsi di vecchi oggetti di produzione romana, venuti in possesso dei barbari per via di scambi coi soldati di guardia al limes, o di scorrerie; e poi decorati con aggiunte, aggiornamenti, contaminazioni da parte dei barbari stessi. Tale dev'essere stato il caso della Corona ferrea dei Longobardi a Monza, che mostra smalti almeno di due epoche diverse. I grandi castoni centrali con smalti rosso-bruni sono più antichi e appartengono all'oggetto originale (che doveva perciò apparire press'a poco come certe corone sul capo di imperatori romani dall'età tetrarchica in poi) probabilmente dagli inizi del IV sec., "ciò che corrisponderebbe alla nota tradizione che ricollega la fabbricazione della Corona con l'imperatore Costantino il Grande e sua madre" (Riegl) e comunque con i caratteri degli smalti romani del tempo (es. fiasca di Pinguente).

Gli altri smalti della corona furono aggiunti posteriormente. Così molti altri oggetti, soprattutto corone, considerati spesso e piuttosto indiscriminatamente, opera "barbarica"; malgrado le fondatissime precisazioni di Riegl. Tra gli esempi più famosi: la corona di Svintila a Madrid - a granate incastonate - quella di Recisvinto al Museo Cluny: come la ferrea di Monza anche questa, nella sua parte centrale non è che di quelle corone imperiali tardoromane, quali possiamo vedere per es. tra i mosaici di Piazza Armerina, o in capo ai tetrarchi quali quelli di Venezia. L'uso dello smalto alveolare è attestato qui anche da altri particolari del costume: il cinturone che regge gli pterigi, per es.; la guaina del gladio e la sua stessa impugnatura a becco d'uccello, - che richiama il gallo di Worms trovato a Colonia visto poc'anzi -.

Ciò non vuol dire naturalmente, che i barbari, insediatisi nei territori dell'Impero non abbiano continuato tale produzione; servendosi dapprima, è probabile, gli artigiani latini trovati in loco, e in seguito producendo essi stessi oggetti di tale tipo - e, s'intende non senza esprimervi un proprio particolare "gusto". Vuol dire soltanto che è molto improbabile, - e ad ogni modo non provato - che la cultura figurativa e le tecniche che stanno alla base di tale produzione, siano "novità" portate in Europa dai barbari con le invasioni. Le "novità" vi furono; ma dovremo riconoscerle altrove.

Frattanto, l'aver potuto riportare, sulla scorta di Riegl, la produzione della maggior parte degli oggetti che furono d'essenziale ai barbari ad epoca addirittura medio-romana, permette di impostare con attendibilità e coerenza maggiori il problema generale dell'arte barbarica, con la quale propriamente ha inizio il Medioevo artistico europeo.

E, innanzitutto, quello dell'arte celtica : la quale anche nell'Occidente europeo, poté venire a conoscenza della produzione romana non solo negli ultimi secoli dell'Impero, ma già all'epoca di Augusto - se non addirittura di Cesare -. Per impostare il problema potremo valerci frattanto, come punto di partenza, soprattutto di due saggi non recentissimi ma ancora validi nelle loro linee generali ; i quali hanno il merito di non rimanere - come quasi tutti gli altri - sul piano soltanto e strettamente archeologico ; ma di abbozzare almeno una qualche analisi critica. Si tratta del libro di Adama van Scheltena, Die Altnordische Kunst e di quello, posteriore e più riassuntivo, di Roger Hinks, Carolingian art, tenendo conto, s'intende, anche di quanto hanno scritto altri tra gli studiosi migliori sull'argomento : in particolare Henri Focillon, che fu uno dei più acuti "medievalisti". Dall'opera di questo, anzi, prenderemmo le mosse.

Ho già fatto parola delle idee di Focillon sul problema generale dell'arte del medioevo : ho già detto com'egli divide questa cultura estremamente complessa in due grandi periodi : Medioevo germanico e Medioevo occidentale : il primo sarebbe il regno della barbarie amorfa, poi organizzata in impero carolingico ; il secondo sarebbe "una crisi di coscienza dell'Occidente come nuovo focolaio di civiltà, e insieme una reazione contro il germanismo barbaro". Ho anche rammentato com'egli interpreti il primo di cotesti periodi come effetto d'una violenta irruzione della preistoria : in questa ricerca egli si interessa soprattutto dello stile animalistico a causa della funzione che ad esso attribuisce nella scultura románica. Egli ne fa risalire le origini fino al periodo paleolitico ; poi l'arte scito-sarmatica ne avrebbe rappresentato una grande fioritura ; l'arte barbarica non ne sarebbe stata che un prolungamento, una specie di degenerazione accademica ; la scultura románica ne avrebbe conservato certi principi stilistici, pur adattandoli alla scala ed alla funzione della decorazione architettonica. I bronzi cino-siberiani dell'epoca degli Han, l'intreccio animalistico scandinavo e irlandese, le fibule più schematiche degli orifici delle invasioni, sono tappe di una "poetica", di cui i mostri dei capitelli romanici sono gli eredi più robusti e più nobili. Così nel fondo tenebroso degli evi si stabilisce un principio di stile fondamentale che una "vita delle forme" trasmette durante i secoli, interpretandolo con tecniche molteplici. Così si giustificano le analogie che si sono presentate senza posa dall'Oriente e dall'Occidente : da una parte l'arte visigotica, l'Irlanda e la Sbandinavia ; dall'altra, l'arte iranica e la Russia meridionale.

Ma Focillon, com'è nel suo metodo, cerca di andare più a fondo,

o di reperire le "costanti formali" di questa arte del nord : spazio cioè s'intende in confronto con l'arte che diciamo antica, cioè quella greco-romana, o con termine improprio ma comprensivo, mediterranea.

E, trattandosi d'arte figurativa, la prima e fondamentale di tali costanti è da ravvisare nella concezione - e rappresentazione - dello spazio. La differenza secondo Focillon sarebbe in ciò : che i nordici concepiscono lo spazio come espace-milieu, i mediterranei (classici) come espace-limite. In sostanza, l'espace-limite sarebbe lo spazio determinato, finito, cioè inteso sempre in rapporto ai limiti esterni del corpo fisico, che è oggetto della rappresentazione; l'espace-milieu sarebbe invece lo spazio inteso come infinità, della quale il corpo rappresentato dall'arte costituisce un frammento, indispensabile per rendere apprensibile proprio quella infinità. La differenza esiste realmente : basta confrontare un bassorilievo greco classico con un'opera statuaria per es. del Bernini, per accorgersi che nel primo lo spazio è inteso come limite, nella seconda come milieu.

Sembra dunque che la distinzione poco si discosti da quella che già aveva indicato il Wölfflin con le sue determinazioni di "forma chiusa" e di "forma aperta".

Ma il Wölfflin aveva parlato di "forma chiusa" e di "forma aperta" (cioè di spazio limite e di spazio ambiente) in sede legittima : trattando del passaggio dall'arte del Rinascimento all'arte Barocca. Focillon - e Hinks, che in questo lo segue - hanno creduto di ritrovare, non soltanto nell'arte gotica, ma già nell'arte del nord barbarico, la concezione dello spazio-ambiente : il che sembra assai meno accettabile.

Quando Hinks, per es., trova che una lamina aurea del Kuban all'Eremitage o una filigrana da Schwarzenbach ora a Berlino, o altri oggetti d'arte barbarica, esteticamente esistono "soltanto per definire e staccare una certa porzione di spazio-infinito", ci riesce difficile seguirlo.

Quegli oggetti - come tutte le opere d'arte barbarica - non hanno, è vero, la limitatezza spaziale delle opere greche classiche. Il "momento spaziale", per così dire, ch'essi determinano con la loro esistenza, non è misurato per via di rapporti di distanze discrete che pongano intorno ad essi, come alle figure dell'arte greca un gioco chiuso e definito. Ma la pura e semplice mancanza di limite non significa ancora senso, e tanto meno coscienza, di spazio infinito. Basterebbe riflettere che le opere barbariche sono tutte bidimensionali, rigidamente contenute nel piano, per accorgersi di quanto incolmabilmente siano lontane dall'infinita spazialità. Questa è frutto di lunga e profonda elaborazione spirituale, e non ebbe espressione nell'arte, senza avere concretezza nella coscienza : e questa s'ebbe soltanto quando, all'uscita dell'"storico" Medioevo, la realtà non fu più intuita come pura estensibilità del tempo e dello spazio, ma come infinita creazione di tempo e di spazio : cioè come concreta "storia". Diremmo invece che l'arte barbarica non ha addirittura nessun senso dello spazio, nemmeno come sola estensione: proprio come il contenuto della coscienza barbarica non è un contenente

to "storico", non va al di là d'una puntuale esperienza. Così quelle forme sono pur esse puntualizzate in singoli "momenti" formali, i quali dietro e intorno a sé non hanno lo "spazio in finito" ma solo una superficie assolutamente senza spessore : il nulla spaziale. Nella loro struttura (e nei loro contenuti) tradiscono una cultura ancora "primitiva", cioè senza stratificazioni nel tempo, senza radici nella coscienza. E' questa, appunto, la mancanza di "storicità" barbarica : l'arte dei barbari manca di spazio perchè anche la loro coscienza è pura superficie : il piano sul quale avviene il connubio tra il mondo dell'obiettività e l'uomo che vi agisce come soggetto è estremamente semplice, elementare. E quindi immensurabile : si direbbe, se fosse possibile : soltanto natura, non storia. Cessa la barbaricità e comincia l'arte "finita", spaziale, misurabile, soltanto quando cominci a crearsi alla coscienza la dimensione, lo spessore d'un contenuto storico.

Questo aggiustamento semantico era necessario. Premessolo, possiamo ora seguire con profitto l'analisi che il van Scheltema e lo Hinks fanno delle antiche arti "nordiche". Per il van Scheltema, in ogni opera di arte nordica antica è ravvisabile un'interna tensione tra due opposte concezioni della forma : una delle quali è stata chiamata tettonica l'altra organica. Le parole stesse dicono chiaramente di che si tratta. Nella concezione tettonica i singoli elementi figurativi sono semplicemente posti l'uno vicino all'altro fino a formare un unico complesso : data, per es., una certa superficie vuota, l'artista di tendenza tettonica comincerà a riempirla, partendo dall'esterno e andando verso il centro, di singoli elementi : che so, di linee, di punti, di crocette, ecc., fino a che avrà coperto tutta la superficie a sua disposizione. Nella concezione organica, invece, gli elementi tendono ad evolversi come una struttura cellulare : partendo da un nucleo centrale, si sviluppano verso l'esterno fino a raggiungere i limiti della superficie. E' raro trovare opere dove l'una o l'altra tendenza siano rappresentate con assoluta purezza, con totale esclusione della tendenza opposta : di regola esse si riscontrano insieme, e allora mentre gli orli della superficie sono "tettonici", la parte interna è "organica"; in generale, poi, v'è una tendenza da parte delle forme organiche, di sopraffare quelle tettoniche, sia col sostituirsi semplicemente ad esse, sia col renderle, per così dire, esse stesse "organiche". Per es., la raffigurazione di un animale stilizzato, continuamente, idiotipicamente ripetuta sopra un tappeto, è "tettonica", ma se quest'animale viene fatto, per così dire, fermentare, le sue membra sono variamente sviluppate, sono allacciate con membra di altro animale o con altre forme, ecco che l'elemento tettonico diventa organico. Può accadere anche il contrario, cioè che una forma in origine organica si irrigidisca, si ripeta, si traduca in tettonica.

Van Scheltema studia la "storia" dell'arte nordica in ragione del conflitto tra coteste due tendenze : il quale non è uniformemente continuo, ma ricompare in tre successivi stadii : nell'età

della pietra, nell'età del bronzo e nell'età del ferro : è importante avvertire che gli elementi non si perdono nel passaggio dall'uno all'altro stadio, ma si sommano trasformandosi.

E' facile prevedere l'estensione di queste osservazioni ad un'analogia tra arte nordica ed arte "mediterranea" : paragonare la dialettica tra principio tettonico e principio organico all'antitesi tra "classico" greco e "illusionistico" romano; e vedere quindi nell'evoluzione dei linguaggi artistici premedievali del nord e del mondo greco-romano un parallellismo. Mentre a Roma, infatti, i linguaggi artistici passano dal classico all'illusionistico, nel nord germanico dall'età del ferro in poi, dal conflitto finale tra i secolari principi tettonico e organico, sorgerebbe un'analogia espressione di tipo "barocco".

Infine, nell'arte europea dell'alto Medioevo, coteste due lingue anticlassiche si sarebbero fuse e mutualmente compenstrate ; non senza che il vero "goticismo occulto", proprio dei popoli germanici, torni a riaffiorare, e a prevalere in periodo gotico, ed anche nell'età moderna col barocco e col romanticismo, sul "classicismo latente" delle civiltà mediterranee, il quale invece a sua volta sopravvivrà nel momento rinascimentale, e infine in quello neoclassico.

Un tale schema, che discende da concetti ben noti (specie dalla teoria dell'*Einfühlung* quale fu elaborata dal Worringer) ha evidentemente un limite nella sua astrattezza.

Lo stesso Hinks, pur riconoscendo l'utilità della distinzione nei due "principii", tettonico e organico, cerca di storicizzarli - validandosi anche degli studi di Heinstain, Brehm, Salin, Jakobstahl, e Rostovzeff ecc.. E riesce a delineare il quadro seguente.

Circa all'epoca in cui l'arte greca prendeva forma nell'area mediterranea (VII, VI, sec. a.C.) altre due culture erano all'opera per formare due altri stili distinti : quella degli Sciti del nord-est, e quella dei Celti nel nord-ovest. Lo stile dei Celti era prevalentemente geometrico ; quello degli Sciti prevalentemente zoomorfico. Successivamente, i due stili si fusero, originando un'arte centro europea, che si svolse durante gli ultimi quattro secoli dell'era precristiana : quella che è detta l'arte di La Tène : nella quale elementi geometrici celtici e zoomorfici scitici si compenetrano mutualmente. E restarono così fusi, anche nell'alto Medioevo sebbene informati ai nuovi contenuti cristiani; e sebbene per ragioni storiche, nel Nord-ovest d'Europa (Irlanda, Inghilterra, Francia) sia poi ricomparsa l'antica prevalenza celtica; nel Nord-est invece (terre propriamente germaniche) la prevalenza scitica. In ogni opera di arte Medievale in Occidente, fino al gotico compreso, sarebbe comunque possibile riconoscere l'azione del principio geometrico o del principio zoomorfico, o d'ambidue insieme commisti.

Questo quadro, anch'esso schematico, è tuttavia più accettabile; soprattutto perchè, con la sua semplificazione aiuta a muoversi con quella chiarezza in mezzo ad una materia che senza dubbio è tra le più aggrovigliate e confuse di tutta la storia dell'arte. Ma s'intende che non ce ne possiamo accontentare, se non come d'un punto

artistiche dell'intero Occidente; seguita da un'altrettanta straordinaria espansione nei secoli VIII e IX - non fu, a sua volta, che l'ultima grande reviviscenza dell'antichissimo gusto celtico: talchè essa potè essere considerata, non senza ragione, un risveglio dell'età del ferro in pieno periodo cristiano.

È dunque per cercare di "storicizzare", com'è necessario ad ogni serio lavoro filologico, una componente linguistica di tanta importanza, gioverà risalire fino al suo presumibile punto di partenza; che, allo stato degli studi, possiamo fissare nella cosiddetta cultura di Hallstatt: una cultura celtica, che globalmente durò da prima del Mille a dopo il 400 a.C., ed ebbe i suoi centri principali in Austria (appunto, Hallstatt), in Istria, in Illiria. Al fondo di questa cultura vi è l'eredità linguistica della precedente età del bronzo, a motivi essenzialmente geometrici; ma interpretati, specie nel periodo più tardo, con una tendenza a tradurre quei disegni "tettonici" in forme "organiche". È infatti da questo momento probabilmente, che ha inizio per l'arte dei Celti quella pressione, che durerà secoli e secoli, da un lato, dell'animalismo dell'arte scitica - che vedremo fra poco -, e dall'altro, delle figurazioni dell'arte mediterranea (greca, etrusca, e poi romana): ambedue, sebbene in senso diverso, di struttura formale organica.

Un primo assorbimento di cotesti apporti appare avvenuto - come ho anticipato poco fa - nella cultura detta di La-Tène: la massima fioritura, tra il 400 e il 300 a.C. della civiltà celtica precristiana - e dico civiltà a ragion veduta, perchè allora i Celti stanziati soprattutto nella Gallia nordorientale e nella Germania meridionale, costruirono vere e proprie città, con case di pietra e di mattoni, strade, fontane, vaste necropoli -. Ma forse, per quanto riguarda il nostro problema, è di maggior interesse quello che possiamo ritenere un esito parallelo della cultura Hallstatt fra i Celti delle isole britanniche e dell'Irlanda.

Qui, in un momento che immediatamente precede il periodo La-Tène, s'ebbe una splendida fuoritura di arte "astratta" a motivi curvilinei. Foderi di spade, collari d'oro, trombe e dischi di bronzo - appaiono decorati prima con incisioni e più tardi a sbalzo con disegni curvi a serpentine, cartigli spirali strettamente avvolte, intrecci: questo gusto per la linea curva e soprattutto continua, in lunghissimi viluppi e avvolgimenti, tracciati per così dire "senza mai staccare la penna" sembra essere l'accento più caratteristico dell'arte celtica della Britannia e dell'Irlanda; esso infatti non si smentisce mai, anche quando negli "spazi vuoti" si inseriscono smalti; quando i romani propongono anche lassù gli esempi della loro Kunstindustrie; quando gli invasori germanici portano, o meglio riportano - quanto dello stile animalistico di origine scitica recano nel proprio bagaglio culturale: tutti cotesti apporti sono investiti, inglobati, avvolti e travolti da cotesta singolare, inarrestabile continuità di linee, che riesce a trasformare tutto: infine, anche la figura umana, che diventa un'immagine stravagante, tutta definita, innervata e percorsa da quella linea senza fine - che diverrà in seguito un dato di stile fondamentale per tutta l'arte del Medioevo: la riconosco

remo non solo nei "secoli bui", nelle pitture e sculture "portati li" (miniature, avori, metalli) fino al Mille ma anche più tardi, nelle sculture dei capitelli romanici, e nella "grande pittura" possiamo dire fino a Cimabue.

Tra l'arte La-Tâne e la grande fioritura che esplose nei conventi cristiani dei Celti, specie d'Irlanda, e produce capolavori come il Libro di Durrow, il Libro di Kells, o l'Evangelario di Lindisfarne, vi è un lasso di 6 o 7 secoli: In questo periodo l'arte celtica assorbe una quantità di motivi, e adotta tecniche, tratte dalla cultura importata dai romani in quelle isole, ed anche dall'Europa continentale; ma sembra che tali apporti abbiano arricchito l'iconografia, ma non certo trasformato lo "stile": e questo anzi, che immediatamente li "traduce in celtico", con una fedeltà inflessibile al gusto già affermatosi nell'età del ferro. - E' probabile che il centro di questa fase di assorbimento e di trasformazione, e infine di preparazione della grande fioritura del secolo VII non sia l'Irlanda, ma l'Inghilterra o meglio la Northumbria: dove la popolazione celtica era stata tuttavia romanizzata e poteva accogliere direttamente nuovi accenti dall'arte dei germani, ad opera dei Sassoni invasori. E s'è infatti trovato, che molti motivi delle ornamentazioni della prima importante opera di questa "reviviscenza" celtica, il Libro di Durrow (Bibliot. del Trinity College a Dublino), si possono rinvenire in Inghilterra circa un paio di secoli prima ch'essi compaiano sicuramente in Irlanda. La questione della precedenza tuttavia - che tanto interessa gli studiosi anglosassoni e irlandesi - non ha molta importanza: visto che la fioritura avviene sicuramente nei conventi fondati da San Columba, i quali, sebbene geograficamente sparsi, erano strettamente uniti non solo nella regola ma anche nella cultura: onde nel secolo VII per es. Durrow nel centro dell'Irlanda, era culturalmente molto più affine a Lindisfarne in una lontana regione della Northumbria, che non a vicinissime località irlandesi. Lo stesso Libro di Durrow, del resto, è assodato che fu scritto in Northumbria; ma la maggior parte degli studiosi ritiene che chi lo decorò di miniature fu un irlandese: il che è tutt'altro che improbabile. E' noto infatti quanto, da San Patrizio in poi, i monaci irlandesi siano stati attivi, anzitutto nell'opera di evangelizzazione, che condussero con un'energia esplosiva, spingendosi senza timore fino alle terre più lontane (quando i Vichingi approdarono in Islanda, vi trovarono già le colonie monastiche irlandesi); sono note le fondazioni di San Colomba a Jona, e la conversione, ad opera sua, appunto della Scozia e della Northumbria; e quelle di San Colombano, specie a Luxeuil, che divenne a sua volta il centro d'una espansione anche più vasta nel continente.

Sono innumerevoli i conventi che ne derivarono, per es. Jumièges, Saint-Wandrille, Solignac, Corbie in Francia; Stavelot e Malmédy in Belgio; San Gallo e Dissentis in Svizzera; senza numero in Germania; in Italia, Bobbio, l'ultima fondazione di San Colombano. L'opera di quei missionari si incontrava e si fondeva con quella, proveniente dal sud, dei monaci di San Benedetto (che nel 520 aveva fondato Montecassino): l'incontro tra i due monachesimi avvie

Se osserviamo certi "mostri" scolpiti (leoni alati, chimere ecc.) che stanno ancor oggi, sebbene negletti e mezzo sepolti nel fango, a guardia delle tombe imperiali di Nanchino ; e li confrontiamo coi bestiari delle nostre cattedrali romaniche e gotiche (chimere o grifi stilofori, mostri di garguilles etc. : a Padova quelli del portale della vecchia basilica di Santa Giustina, che sono ancora davanti all'attuale chiesa cinquecentesca) siamo portati ad avvertire una certa "aria di famiglia" - a notare analogie, non pure di soggetto, ma propriamente di stile (quella tensione lineare, soprattutto, che innerva ambedue le forme) troppo evidenti, perchè le si possano considerare fortuite. Ci si presenta il problema di una qualche possibile relazione tra coteste civiltà artistiche, lontanissime nel tempo e nello spazio : l'una fiorita nell'Occidente d'Europa, l'altra in Cina, nell'estremo oriente dell'Asia : separate dunque dall'immensa estensione del continente Euroasiatico quasi per intero. E non è mancato chi ha creduto di "spiegare" l'analogia avanzando l'ipotesi d'una diretta attuale influenza cinese sull'arte europea del Medioevo (soprattutto gotica): appoggiandola, al solito, coi contatti tra Oriente ed Occidente lungo la via della seta, con le crociate, con l'espansione delle repubbliche marinare (ma la più espansiva di tutte, Venezia, non possiede nulla di simile nella sua arte medievale), coi viaggi di Marco Polo nel Cataio ecc. L'ipotesi, s'intende, si è subito rivelata insostenibile : se non altro per la ragione che cotesti bestiari (e innervati con tali energia ed intensità di linea) sono presenti nell'arte europea già ben prima del Mille, prima delle Crociate, molto addentro nel più alto Medioevo, anzi allo stesso apparire dell'arte barbarica sul suolo dell'Europa : in un'epoca dunque, nella quale ogni contatto tra Occidente ed Oriente, specie estremo, era interrotto. Il passaggio - se passaggio vi fu - di cotesti motivi all'Europa medievale fu dunque anteriore alla civiltà romanica e gotica, anteriore al Mille, e risale addirittura al tramonto del mondo antico : al periodo della Völkerwanderung

Malgrado le vaste distruzioni avvenute ad opera dei Vichinghi nell'VIII ed agli inizi del IX sec. rimangono ancora parecchi oggetti di metallo sia in Irlanda, che in Norvegia, nelle tombe vichinghe che contengono parecchi oggetti saccheggiati in Irlanda. Sarebbe eccessivo per noi passarli tutti in rivista e discutere anche le minute variazioni dei loro ornamenti; i quali del resto subiscono tutti lo stesso procedimento di stilizzazione. Preponderano i viluppi di nastri, di vesciche dell'antica tradizione celtica, spirali intagliate che avvolgono motivi a stella, a palmetta, di origine mediterranea, ma già acclimatati fin dal periodo La-Tène; e motivi zoomorfici, nei quali è ancora avvertibile la potente deformazione della cultura scitica trasmessa ai nomadi germanici, ma rielaborati e nuovamente stilizzati, ridotti a strani animali nastriiformi, dal gusto irlandese. L'ornamentazione prevale su tutto, invade e divora tutto, senza lasciare un millimetro di spazio vuoto; la stessa figura umana, quando compare, viene tanto stilizzata da ridursi ad un "calligramma": vesti, capelli, lineamenti, estremità si trasformano in viluppi lineari. Si veda, ad es. il crocifisso di bronzo fuso (forse in origine custodia di libro) trovato ad Athlone, oggi al Museo Nazionale irlandese (Dublino): si osservi in esso, oltre alle ornamentazioni più ovvie del repertorio celtico, il motivo della fascia centrale della veste di Cristo - un tipico intreccio a due fili, quale si ritrova nel continente europeo, e in Italia; e soprattutto nell'arte carolingia. Questo bronzo è dell'VIII sec. e giova notare che tale intreccio non è soltanto nelle miniature, ma anche ormai a quest'epoca nelle sculture, la cui materia è meno domabile.

E non solo nella scultura in piccoli oggetti di metallo; ma anche in quella che decora le grandi croci di pietra arenaria - tra i più singolari monumenti dell'arte irlandese - dove assistiamo all'avvenuta trasposizione in pietra dei modelli dei bronzi e degli orafi e dei motivi delle miniature. Tali croci monumentali si erigevano nei conventi, come simbolo di fede; e sono la traduzione in pietra di anteriori croci di legno rivestite da lamine metalliche incise: e ciò spiega il trapasso degli ornamenti. Tra le più antiche e più significative sono le due di Ahenny, nella contea di Tipperary, dell'VIII sec.: specialmente nella croce sud si ritrovano gli intrecci, che avranno tanta diffusione in Italia, e in Europa, dal periodo carolingio in poi. - Ma basterà indicare, ad esempio tipico della scultura celtica di questo momento, l'opera che si considera uno dei capolavori di essa, il calice d'argento, con inserti ornati di fili grane d'oro, di smalti colorati, e di bronzo dorato, di Ardagh (Museo Naz. Irl. di Dublino). Esso risale all'inizio del sec. VIII, e riassume, e compone in un equilibrio decorativo di singolare sobrietà, tutti i motivi fondamentali possiamo dire, dell'ornamentazione irlandese.

Questa tuttavia, com'è ovvio, s'esprime con fantasia e dovizia maggiori nei codici miniati. Il Libro di Kells, ornatissimo, è l'esemplare più famoso, ma scritto e illustrato probabilmente a

Jona sui primi del IX sec. mostra la ricchezza del calice di Ar
dagh accentuata, e già un tantino sofisticata. Si ha l'impressio
ne di un'esuberanza manieristica : l'ornamento non risparmia
nulla nella sua fantastica complessità : soprattutto domina una
sorta d'ossessione per le spirali, a migliaia ; e spirali entro le
spirali, senza fine.

Per ciò che riguarda le figure umane, sono forse più significativi
gli evangelitari di San Gallo dell'VIII sec. (ms. 1395 e 51 della
Bibl. della Cattedrale di San Gallo, Svizzera), nelle cui miniatu
re sono già presenti o prefigurati tanti degli schemi che rimarran
no tipici dell'arte del Medioevo Europeo. Sotto questo rapporto,
le figure di Evangelisti di un altro famoso evangelario dell'VIII
sec., il Libro di Lindisfarne sembrano indicare una "rettificazione",
dovuta ad un maggior influsso culturale mediterraneo, sia esso do
vuto alla conoscenza di manoscritti miniati paleocristiani del V
sec., (Virgilio Vaticano) e del VI (con tutta probabilità il Codex
Amiantinus), sia - soprattutto per quanto riguarda certa disposi
zione geometrica delle inquadratura - alla visione in loco di pa
vimenti a mosaico dell'epoca romana, ritrovati ancor oggi numerosi
in Britannia.

Il Libro di Lindisfarne infatti (che, secondo un'attestazione del
sec. X, fu scritto da Eadfrith, vescovo di Lindisfarne dal 698 al
721) non è opera puramente irlandese, ma inglese : ciò spiega il
suo carattere più "latineggiante", e la stessa presenza "libera"
della figura umana (appunto, gli Evangelisti a piena pagina); Gio
va ricordare infatti non solo l'intensificarsi dei contatti della
Northumbria e dell'Inghilterra col mondo latino specialmente dopo
il Sinodo di Whitby (664) che vide la sconfitta e il ritiro del
"partito" irlandese; ma anche i viaggi in Europa, e gli oggetti,
e l'intera biblioteca di codici raccolti da Benedict Biscop (674-
682) : e un viaggio a Roma dell'abate di Wearmonth, suo successore,
Ceolfrid ; e i manoscritti miniati che costui portava con sé.
S'intende che, se il San Giovanni Evangelista di Lindisfarne ap
pare esemplato sulla figura di Virgilio del codice Vaticano; il
San Matteo su quello scriba Esdra del codice di Monte Amiata, la
forma artistica è profondamente diversa : è "tradotta in celtico":
nelle miniature latine conservava ancora la solidità di corpi en
tro un vano di spazio misurabile; qui è ridotta totalmente alla
superficie : le figure sono trasformate in lineari calligrammi
di ductus tipicamente celtico, includenti colori pur essi piatti,
brillanti, di smalto, senza modulazioni di chiaroscuro.

Ma le qualità più alte e più pure dell'arte celtica si ritrovano,
logicamente, nelle pagine ornamentali del Libro di Lindisfarne :
in esse sono riconoscibili elementi tratti da varie fonti, ma ar
monizzati e fusi in un'unità stilistica, di originalità e coerenza
inflexibili. - Nella pagina che di solito viene scelta ad esempio,
il tondo centrale contiene un disegno a zig zag, evidentemente trat
to dalla oreficeria a intarsio, che più dello smalto ricorda la
tecnica "cloisonné" ad alveoli quindi, guarnita di granate, che i
Goti e i Longobardi diffusero per l'Europa. E' interessante notare
che l'intreccio dei vari disegni non si risolve, eccetto che nella

parte centrale, nella circonferenza, ma è una combinazione di motivi geometrici. I grovigli serpentini, che sembrano intarsiati, nei quattro spicchi a lato del tondo centrale hanno quell'accento teutonico, che ricorda il tipo zoomorfico del Tesoro dell'Oscus e le sue derivazioni nordiche. Attorno ai detti raccordi corrono delle fasce di fitti intrecci, che avviluppano quattro quadrati, riepiti dai più tipici motivi celtici. Agli angoli poi e nel centro dei margini, orecchini e ciuffi di animali stilizzatissimi ed elegantemente affrontati e contesti.

La prima impressione, che proviamo dinnanzi ad un'opera tanto lontana dalla classicità è quella di una raffinata, ma generica tessitura, di cui non emerge nulla singolarmente: ove si escluda un certo effetto da intarsio. Il quale suggerisce anche, col gioco del pieno e del vuoto (il chiaro cioè e lo scuro), due livelli. In quanto alla disposizione geometrica, vi notiamo un contrasto tra il gusto per il circolare ed il serpentante, proprio dei Celti, e la predominanza dell'inquadratura lineare, la quale rappresenta l'intromissione della regola mediterranea: forse come già suggerita per via degli antichi pavimenti musivi romani, molto diffusi anche nella Britannia. -

Allo straordinario contesto di linee, i cui viluppi ed intrecci senza rine colmano tutta la superficie senza lasciarne vuoto un millimetro quadrato, ma senza provocare effetto di caotica confusione, anzi, per la nitidezza del segno, dando impressione di equilibrata sebbene complessa chiarezza, s'aggiungono la purezza naturalistica e la ricchezza dei colori. Non ne appare a primo sguardo la varietà, ma chi s'è preso la briga di contarli, ha potuto registrare 45 timbri diversi: variazioni su dominanti purpurei, verdi, gialli, azzurri, mazzati.

Questa squisita sensibilità, rivelata dall'Evangelionario di Lindisfarne, rappresenta il trionfo dell'arte cristiana del Nord. La raffinata delicatezza del disegno, dei colori e degli ornamenti, come elemento predominante è una prova della maturità linguistica e della forza espressiva raggiunte dall'arte nordica.

Anche se sia ovvio, che lo stesso limite di intransigente "astoricità" della "lingua" di questa, non potrà bastare agli ulteriori sviluppi dell'arte europea, come verrà messa in forma dal "Rinascimento" carolingio: il cui impegno non fu solo estetico, ma di edificazione dogmatica e culturale.

L'arte celtica fu dunque una delle componenti essenziali dell'alto Medioevo europeo. Sulla fine del sec. VIII le massicce e ripetute aggressioni dei Vichinghi provenienti dalla Norvegia portarono il terrore e la distruzione delle isole britanniche e in Irlanda, abbattendosi soprattutto sui conventi, che furono spogliati di quasi ogni loro avere da radicali saccheggi; talchè oggi il maggior numero di oggetti della grande fioritura dell'arte celtica cristiana, non s'è trovato e si ritrova in Irlanda o in Inghilterra; ma nelle tombe dei Vichinghi in Norvegia.

Come è ovvio, per converso il materiale vichingo trovato nelle isole britanniche e in Irlanda è scarsissimo. Soltanto dopo un periodo di quasi duecent'anni di declino, nel sec. X, si vedrà rifiarire in quelle terre un'arte che sull'antico fondo celtico innesterà motivi di indubbia derivazione scandinava.

Ma, frattanto, le invasioni diedero un nuovo impulso all'emigrazione di monaci e di eruditi, in tutta l'Europa carolingia e in Italia : talchè nel IX sec. Heirich di Auxerre poteva scrivere : "perchè dovrei menzionare l'Irlanda, il cui popolo, incurante dei pericoli del mare, emigra quasi interamente con turbe di filosofi, verso i nostri lidi ? " Questo esodo veniva a sommarsi a quello del grande movimento missionario del VII sec., cui già accennai. Allora v'erano stati gli appassionati e fervidi evangelizzatori e fondatori di conventi e d'altri centri religiosi. Ora, di missionari non v'era più bisogno nel continente, che non solo era totalmente cristianizzato, ma organizzato in diocesi della chiesa; gli stessi monaci venivano accolti, specialmente perchè portavano seco una "scienza" ed un'arte, di cui soprattutto Carlomagno e i suoi successori riconoscevano e ricercavano la funzione civilizzatrice. I loro nomi, e quelli di altri eruditi emigrati dalle isole britanniche sono noti : il grammatico, astronomo e geografo irlandese Dicuil alla corte di Carlomagno; i poeti, filosofi, teologi Sedulius Scoto, Fergus, Blandus, Marcus, ecc; alla corte di Liegi; soprattutto, sempre nel sec. IX il grande Giovanni Eurigena o il suo gruppo alla corte di Carlo il Calvo a Laon, ecc.; più di ogni altro è noto Alcuino, proveniente da Yorck, che fu maestro di Carlomagno e fondatore della scuola palatina carolingia.

Costoro spesso portavano seco - anche per salvarli dalla distruzione - i libri, religiosi o non, con le loro miniature; alcuni, soprattutto monaci, erano miniatori essi stessi : è facile comprendere anche di qui come l'espansione in Europa della cultura celtica in ogni sua forma non s'arrestò alle fondazioni di San Colombano ed altri errabondi vescovi del sec. VII; ma proseguì, anzi si intensificò almeno per altri due secoli, avendo il suo momento di massimo sviluppo nel periodo carolingio. Quando verremo a parlare dell'arte propriamente europea, continentale di questi secoli, dovremo dunque - per comprenderla - richiamare anche le nostre cognizioni dell'arte celtica.

La quale, come abbiamo visto, non aveva soltanto fatto rivivere l'antico fondo della civiltà La-Téne; ma aveva anche accolto, assorbito e stilisticamente trasformato parecchi elementi, soprattutto zoomorfici, portati in Occidente dagli invasori germanici.

Si tratta in realtà di una migrazione - che ha una lunghissima e oscura vicenda. All'uno e all'altro degli estremi del loro viaggio - sia nell'ordine del tempo che in quello dello spazio - nella Mesopotamia Sumerica, nell'antica Cina, e infine nell'Europa romanica e gotica - questi motivi zoomorfici presentano forme "monumentali" - sono sculture in pietra : grandi oggetti a tre dimensioni : volumi che si accampano imponenti, che occupano assertivamente lo spazio. Denunciano così di appartenere allo "spazio" ancorato e formato di civiltà urbane, sistematiche in sedi stabili, anzi permanenti, entro la forma duratura di quadri definiti, territoriali e sociali.

Tali furono infatti le antiche civiltà del Medio Oriente, e quella dell'antica Cina; e tale s'avviò a ritornare ad essere la civiltà europea, da quando Carlomagno frenò il nomadismo dei popoli germanici acquistandolo nella struttura di uno stato esemplare almeno nell'intenzione su quello dell'antica civitas romana. Ma durante il loro lungo cammino intermedio, nel corso del loro lungo migrare verso l'Europa; codeste forme appartennero ad una altra e diversa dimensione artistica, un altro e diverso "spazio" figurativo - che non era affatto lo spazio ancorato, formato, monumentale, delle civiltà urbane. Era lo spazio senza confini dei nomadi: ^{non} quello fermo e dunque misurabile e rappresentabile di sedi permanenti, ma soltanto il campo di un infinito errare : uno spazio che non era sentito quindi come una meta raggiungibile: una misura del vivere o del mettere in forma il mondo; ma come l'impulso all'andare errando, in migrazioni trasognate. Come già dissi, cotesto senso nomadico dello spazio necessariamente escludeva dall'arte ogni forma monumentale (in primo luogo s'intende quella più monumentale e urbana di tutte, l'architettura) : e dunque anche le immagini di quelle arti figurative non potevano concretarsi nella "grande" scultura o pittura ; ma solo in piccoli oggetti portatili privi, per così dire, di uno "spazio" proprio.

La struttura formale di questi oggetti e dei loro ornamenti; la "dimensione" di quest'arte nomadica è quella della cosiddetta arte delle steppe. - La quale si forma e si elabora, praticamente senza rapporti con la civiltà greco-romana, nell'area che grosso modo copre la zona appunto delle steppe, quella che va dalle bassure dell'Ungheria fino alla grande pianura gialla. Questo immenso territorio, nei secoli in cui nelle nostre terre mediterranee fiorivano le civiltà urbane : sumerica, egizia, ittita ed egea e poi ellenica, romana, tardoromana, era stato trascorso in un senso e nell'altro, nella sua fascia settentrionale, da interi popoli di pastori nomadi, o di cavalieri cacciatori, cui ripeto ancora, quell'assetto della convivenza umana che è caratteristica dell'Europa - quello della città - la quale prima ancora d'essere una struttura formale è una dimensione dello spirito - era rimasto non pure estraneo ma addirittura ignoto.

Tra cotesti popoli senza dubbio preminevano, per grado e originalità di cultura, gli Sciti. E credo sia ormai quasi unanime il riconoscimento degli studiosi che quello stile animalistico, che riaffiorerà nell'arte del medio



E particolarmente, per ciò che riguarda il nostro problema, giova ricordare che nel 1940 il Lamaev scoprì, nella gola quasi inaccessibile di Zaarantsay nell'Usbekistan, pitture preistoriche, rappresentanti scene di caccia, più stilizzate rispetto a quelle franco-cantabriche ma presumibilmente discendenti da un'analogo filone di cultura figurativa; e che nella Siberia neolitica - durante il terzo millennio a.C. - si intagliavano, a quanto attestano i reperti archeologici, figure di animali in legno e in osso, con estremo realismo - perchè sembra dovessero servire da trappole per la caccia degli animali autentici. -

Il procedimento che porta dal "realismo" all'"astrazione" - contraddicendo, in qualche modo, l'assunto di Worringer e seguaci, secondo il quale l'Abstraktion precederebbe la Einfühlung - può essere da noi seguito meglio nelle civiltà protostoriche del Medio oriente; e particolarmente nel "giardino dell'Eden" della Mesopotamia, dove sembra davvero - in base specialmente agli straordinari risultati delle ricerche archeologiche di questi ultimi trentanni - quasi tutte le forme fondamentali dell'arte degli uomini fossero state in qualche modo raggiunte o prefigurate, a partire da verso il 5000 avanti la nostra era.

caucasica e gran parte della Persia formarono una sola unità culturale) servi a quei nomadi ad assumere alquanto dei motivi zoomorfici di quella lunga e ricca tradizione figurativa; ma non trasmise ad essi lo stile. Questo, dobbiamo credere fu lo originale creazione.

Non siamo ancora in grado di sapere, con sufficiente approssimazione, come e quando l'antico animalismo mesopotamico abbia raggiunto l'Asia settentrionale. Quel che sembra ormai assodato è che quando esso riappare ai confini orientali dell'Europa, nelle sedi degli Sciti, è completamente trasformato in una decorazione a viluppi d'animali, secondo quella particolare stilizzazione, cui anche i secolari residui di "realismo" neolitico erano stati sottoposti precisamente da quei cavalieri nomadi dell'Eurasia cui si dà, complessivamente il nome di Sciti.

I quali tuttavia, cominciano, già intorno al 300 a.C., ad essere sopraffatti dai Sarmati - che in quel tempo appaiono nella zona del Don - e vanno via via diminuendo fino a che, agli albori dell'era cristiana, praticamente scompaiono.

Esigui gruppi poterono sopravvivere fino al II sec. d.C. ma furono distrutti dai Goti o assimilati in tal modo, che non ne rimase più traccia. La loro uscita dalla storia non significa tuttavia che lo "stile" zoomorfico del simplegma, o dei viluppi d'animali, cui essi avevan creato così mirabilmente, finisca con essi. Fu assorbito e fatto proprio, da un lato dall'antica Cina, e dall'altro da altri nomadi che l'avviarono verso Occidente, in Europa.

Qui si presenta dunque l'altro e non meno difficile problema di quali siano stati cotesti trasmettitori - autentici, dello stile voglio dire, non già semplici veicoli materiali d'oggetti.

Tali furono probabilmente, almeno a mio avviso, i Sarmati: i quali in qualche modo presero il posto degli Sciti e quindi anche all'archeologia tradizionale sono sembrati e sembrano i trasmettitori più ovvii. E questa opinione pare confermata dal fatto, che parecchi oggetti decorati a "simplegmi" zoomorfici sono stati in realtà ritrovati nelle note sedi dei Sarmati.

Ciò ha fatto anzi credere per lungo tempo che la più matura e più tipica elaborazione di cotesto "stile" fosse stata opera non degli Sciti, ma dei Sarmati: tale era la teoria del Rostovzeff, in una sua opera fondamentale (*Jrarians and Greeks in South Russia*, Oxford, 1922) nella quale si sosteneva, con grande ricchezza di erudizione e di confronti, che gli Sciti avevano avuto bensì una ricca produzione d'arte animalistica; ma che questa, troppo nutrita di influssi "mediterranei" (Greci, Persiani, ecc.) era rimasta ancora in qualche modo "statica": non possedeva insomma quello "stile del simplegma" che è d'interesse specifico per le arti del Medioevo. Questo, secondo Rostovzeff, e i molti che lo seguirono, era stata creazione dei Sarmati: e la riprova sarebbe appunto in quei ritrovamenti.

Ma non è ragione sufficiente, perchè gli oggetti poterono benissimo essere risultato non di produzione originale, ma di bottino, che poi i Sarmati portarono seco migrando. Fenomeno del resto tutt'altro che unico o raro. E per es.: caldaie e bacili

analoghi a quelli danubiani, (generalmente considerati di fattura unnic) furono trovati a Otoka, e si sa che gli Unni non stanziarono mai nelle foreste della Russia settentrionale. Bronzi cinesi (vasi Huai) furono scavati a Cambridge, a Roma; argenti cinesi in Crimea e a Palmira; portaspade di giada e specchi cinesi, nella Russia meridionale, senza che ciò, manifestamente, attesti che questi oggetti si eseguivano nelle Isole britanniche, in Siria o sulle rive del mar Nero.

E poco fa abbiamo visto quante opere di produzione, e di stile, irlandesi, si ritrovino in Norvegia, nelle tombe dei Vichinghi, - i quali li saccheggiarono nelle loro scorrerie -.

Anche ai tempi di Rostovzeff, del resto, contro l'ipotesi sarmatica militavano due rilievi fondamentali. L'uno è che lo "stile del simplegma" si riscontra in un gruppo limitato di oggetti, che appaiono nelle sedi dei Sarmati ad un determinato momento, senza che vi siano precedenti a giustificarli: già che fa ritenere ch'essi siano stati importati dal di fuori. L'altro, è che la Sarmazia fosse stata veramente la patria o l'erede autentica dello "stile del simplegma", se ne avrebbe avuto qualche apprezzabile riflesso nell'arte medievale della Russia. Questa invece abbandonò rapidamente e completamente cotesto "stile", per subire un assoluto predominio dello stile bizantino, antitetico a quello quanto nessun altro.

Il problema è stato risolto - è da credere definitivamente, a favore della vecchia teoria di Ellis H. Minns, cioè a favore degli Sciti, in seguito ai ritrovamenti degli archeologi russi - specie di Rudienko - soprattutto nei già ricordati tumuli di Pazirik (V sec. a.C.); dove non solo in oggetti metallici, ma in disegni su coperture da sella, e in quelli tatuati sulla pelle di un capo tribù si possono riconoscere esempi del più schietto e indubitabile "stile del simplegma". - In una copertura da sella per es., il disegno, sebbene eseguito con la non facile tecnica dell'unione di ritagli di feltro, di cuoio e di lamine d'oro, non ha nulla di statico: il viluppo della tigre che azzanna una grossa capra di montagna è di un'estrema energia, e, nella distorsione delle zampe posteriori della capra mostra la "deformazione" espressionistica che è tipica dell'"Arte delle Steppe". In un altro viluppo (tigre e cervo), pure su un panno da sella, i corpi sono stravolti e intrecciati in modo ancor più irrealistico; ma con una magnifica forza stilizzatrice. Nei tatuaggi sul corpo di un capo tribù gli animali appaiono quasi irriconoscibili - tale è la loro "deformazione" fantastica -; ma l'impressione di movimento frenetico e di ferina energia riesce pienamente espressa e in modo forse anche più potente. E appaiono qui quelle bellissime "contaminazioni" (code, che fioriscono in strani grappoli di foglie, di fiori; corna, criniere, zampe che si trasformano in colane, gruppi di serpi - per così dire: giacché in verità non vi è nulla di realisticamente riconoscibile) e quelle grosse nervature che con la loro elastica e tenace continuità accentuano le linee - forza del movimento, quali si trovano negli oggetti più famosi di

"Arte delle Steppe": i simpleggi d'oro dell'Eremitage; i cervi d'oro dal Kuban pure all'Eremitage; il cervo d'oro da Zoldhalom pusztà al Museo di Budapest, ecc.

Rimane ancora aperto, tra gli infiniti problemi che affaticano gli archeologi, quello della trasmissione dello "stile del simplegma", dopo che gli Sciti, come popolo anzi gruppo di popoli scomparvero. - Le ipotesi, s'intende, sono state e sono parecchie e il più delle volte contrastanti; mentre nessuna, a mio parere, riesce del tutto soddisfacente. Non convince più, come s'è detto, la teoria del Rostovzeff, a lungo accreditata, che i maggiori trasmettitori siano stati i Sarmati; ma ancor meno altre teorie, quale quella per es. del Glück, che vorrebbe individuare i principali artefici della prodigiosa diffusione dell'arte animalistica nei Turchi, i quali pure, prima di scorrere anch'essi verso Occidente, percorsero le immense regioni dell'Asia settentrionale e della Russia. Furono, cotesti vettori, gli Unni? Lo si pensava anni fa, ed io stesso lo credevo possibile quando scrivevo il mio libro sull'"Arte alla fine del mondo antico" (1943). L'ipotesi pareva giustificare meglio quel certo sentore "cinese" dell'animalismo a viluppi; e gli avvenimenti storici parevano portarvi qualche conferma. Il ragionamento era semplice.

Nel IV sec. si diceva, dal fondo dell'Asia si levano gli Unni "il primo popolo con cui la razza mongolica entra in quello che era stato finora il teatro della storia universale". Il loro avviarsi verso Occidente mette in movimento tutti i popoli nomadi intermedi, in particolare i Goti. "Per questi avvenimenti si toccarono, si credeva per la prima volta, - i due mondi storici dell'Occidente e dell'Estremo Oriente". Quel che avrebbe sospinto gli Unni sarebbe stato la politica espansionistica della grande dinastia cinese degli Han "che regnò sulla Cina intorno a quattrocento anni, estese temporaneamente l'impero fino nell'interno del bacino Caspio-turanico, e proseguì la difesa contro le stirpi nomadi di ladroni mongolici dell'Asia superiore così energicamente, che questi si misero in moto verso Occidente" (Rohrbach). Pareva ovvio pensare che fossero queste stirpi a trasmettere lo "stile del simplegma". Ma l'ipotesi è da scartare: gli Unni non ereditarono affatto e tanto meno trasmisero, la cultura artistica degli Sciti; e forse nemmeno materialmente, oggetti in stile zoomorfico.

Infatti, da quando l'Alföldi ha trovato che la cosiddetta civiltà Keszthely non fu opera degli Unni ma degli Avari, i ritrovati dell'Ungheria (che pure fu occupata per circa ottant'anni dagli Unni e fu la residenza di Attila) hanno perso, per questo lato, valore: inoltre si sa ormai che la cultura della corte descritta da Prisco aveva accolto dai soggetti germani e sarmati la maggior parte dei suoi elementi. Alföldi aveva ridotto a quattro gruppi soltanto, gli oggetti che si possono considerare esclusivamente unnici, Manchen - Helfen ha ancor più ristretto cotesto numero, adducendo che il primo gruppo ha caratteri disseminati in tutta l'Europa centrale dalle Isole britanniche alle steppe mongoliche;

il terzo consiste in povere imitazioni di lavori metallici della Russia del Sud; il quarto (le famose caldaie), mancando proprio in quelle tombe della regione del Volga, che lo stesso Alföldi ritiene unniche, e ritrovandosi invece anche in più d'una zona sicuramente mai raggiunta dagli Unni, appare per lo meno dubbio. Rimarrebbe solo il secondo gruppo - le foglie d'oro con manico a squame, comune del resto alle tombe ungheresi ed a quelle "unniche" della regione del Volga. - Ma, anche senza ridurre praticamente a nulla il contributo originale unniche alla decorazione, e volendo, mantenendo fede a tutti e quattro i gruppi dell'Alföldi, non v'è dubbio che in nessuno di essi si ritrova sia pure un riflesso dell'autentico "stile del simplegma".

L'attribuzione agli Unni di un'arte decorativa "a simplegni" era dovuta in buona parte alla confusione, che si fece per lungo tempo, tra Unni e Hsiung-Nu : era, fino a poco fa, ritenuto possibile dalla maggioranza degli storici, etnologi ed archeologi che Hsiung-Nu non fosse altro che il nome dato dagli scrittori cinesi a quelle genti che da noi furono poi chiamate Unni. In seguito tuttavia è stato provato, in modo convincente soprattutto dal Manchen-Helfen, che si tratta di due popoli nettamente diversi. Gli Unni erano dei mongoloidi tipici, dai sottili occhi a mandorla, gli alti zigomi, irsuti, senza barba, quasi svestiti, crudeli; avevano l'abitudine di deformare il cranio ai neonati e di uccidere i vecchi ecc. : erano insomma degli autentici selvaggi della peggior specie, della razza di umani più simile alle belve : su di ciò le testimonianze sono numerose ed esplicite. Erano, anche, relativamente pochi, e il loro effimero potere risiedeva soltanto sulla loro crudeltà inaudita. Erano noti nell'Asia occidentale e nell'Europa orientale lungo tempo prima del IV secolo : vivevano in qualche luogo della regione pontica, probabilmente tra il Buj e il Dniester, certo prima della metà del II secolo : non si può dire perciò che la loro apparizione sia improvvisa. La loro cultura (anche artistica o artigiana) era, come s'è visto, pressochè inesistente, e quasi esclusivamente d'accatto. Gli Hsiung-Nu erano invece, a quanto ora sappiamo, tra i più umani e relativamente civili popoli che migrassero da Oriente a Occidente. Parlavano una lingua che non aveva nulla in comune con quella degli Unni. Non pare fossero dei mongoloidi : scrittori cinesi descrivono, con qualche meraviglia, il loro alto e grande naso, le loro barbe lunghe e piene. A differenza degli Unni, portavano i capelli lunghi e intrecciati. Rispettavano i vecchi; non deformavano il cranio ai neonati. Quel che conosciamo di questo esiguo popolo di cavalieri cacciatori, è oscuro e spesso contraddittorio : fonte pressochè unica sono le cronache cinesi. Soprattutto gli annali della dinastia Chiu ne parlano, come di una minaccia, con le loro scorrerie predatrici, dei pacifici contadini viventi presso i confini occidentali della Cina : tanto che l'imperatore Suan (827-781 a.C.) dovette intraprendere contro di loro una spedizione punitiva, che li avrebbe respinti verso il centro dell'Asia : il che mise in moto verso Occidente parecchi altri popoli, tra cui gli stessi Sciti, i quali appunto nell'VIII secolo a.C. si trovano per la prima volta stabiliti nella Russia

meridionale - dove tra l'altro avrebbero assoggettato i favolosi Gimmerii. Sennonchè, nel III sec. a.C. troviamo gli Hsiung-Nu in relazione con altre genti indoeuropee - tokharie e iraniche - e veniamo a sapere che circa il 170 a.C. avevano un'armata di 60.000 cavalieri; e per l'innanzi li troviamo acclimatati ai confini della Cina, nel K'ang chü : dominavano Chao, nello Honan settentrionale. Avevano dunque avuto tempo e modo di assumere largamente nella propria cultura (e nella propria lingua) elementi cinesi. Avevano d'altra parte, assorbito anche elementi iranici : Kaj Donner pensa che molti degli artigiani Hsiung-Nu fossero schiavi iranici.

Ciò darebbe ragione del fatto che nella loro cultura si potessero trovare insieme commisti elementi cinesi, ed elementi di morfismo iranico.

Nel 346 d.C. il cinese Shih Min divenne padrone di Chao, ed ordinò lo sterminio degli Hsiung-Nu : i pochi sopravvissuti, tra questi, fuggirono verso Occidente, e se n'è perduta ogni traccia.

Sembra probabile, che questo strano popolo, affine per razza agli Sciti, sia stato davvero uno dei vettori della loro arte; in particolare io sono incline a ritenere che ad esso si debba la produzione di quei bronzi, noti nell'archeologia eurasiatica col nome di Ordos. - Infatti, oggi il territorio battuto dagli Hsiung-Nu non è più, archeologicamente, terra incognita, grazie al ritrovamento di Noin Ula (Mongolia settentrionale), gli scavi in Transbaltica, le migliaia di bronzi Ordos raccolti. Sono appunto cotesti bronzi Ordos, che furono senza dubbio eseguiti da o per gli Hsiung-Nu, (per nessuno di essi si può citare sia pure un solo parallelo tra gli oggetti trovati nei territori occupati dagli Unni), che recano la caratteristica, e ben nota, decorazione zoomorfica, la quale riflette evidentemente lo "stile del simplegma". Sembra dunque possibile che, non i Sarmati o gli Unni, ma gli Hsiung-Nu abbiano recato con sé nel loro lungo migrare dalla Mongolia alla Russia meridionale, almeno l'ultima ondata di questo "stile", cedendolo poi ai popoli coi quali vennero a contatto in Occidente. Con ciò, s'intende il problema della "parte" sostenuta dalla civiltà cinese nelle lavorazioni dello "stile del simplegma" è tutt'altro che risolto. E' indubitabile che contatto vi fu, con gli stessi Sciti, del resto. L'ipotesi di una fase di civilizzazione cinese di cotesto stile - prima ch'esso fosse portato verso Occidente, caduto alle genti germaniche e da queste introdotto in Europa agli albori del Medioevo - quando la proposi poco meno di vent'anni fa, sembrò un poco avventata. In seguito tuttavia, la campagna di scavi archeologici che i colleghi russi vanno compiendo nella Siberia meridionale, e particolarmente nella zona di Minussinsk - i cui primi risultati sono stati raccolti dal Kisselev nella sua "Storia Antica della Siberia Meridionale" (Mosca, 1950) - sembrerebbero piuttosto a favore di quell'ipotesi : da tali scavi infatti risulterebbe che quel che si credeva dalla maggioranza degli studiosi occidentali - cioè che i cinesi avevano ricevuto da "focolare siberiano" non solo lo stile animalistico, ma la conoscenza stessa del bronzo - non può più essere sostenuto, e anzi, che il rapporto va invertito. La conoscenza del bronzo appare assai tardi in Siberia

questo metallo non vi appare che alla fine della cosiddetta cultura di Afanassievo, e rimane raro e non decorato, anche nel periodo seguente, di Andionovo. Ora, in quest'epoca, che corrisponde alla fine della dinastia dei Chiang, noi assistiamo in Cina ad un vero apogeo dell'arte del bronzo, il quale da solo ci obbliga a scartare l'ipotesi dell'origine siberiana del bronzo cinese; anzi, ci porta ad ammettere ragionevolmente un lungo periodo di elaborazione anteriore, in Cina, di questa arte.

Quanto all'animalismo, gli scavi degli archeologi sovietici avrebbero provato ch'esso non appare in Siberia che nella fase detta di Karasuk - secondo Kisselev, di influsso cinese -; e pure in tale fase, esso non ci presenta che temi poverissimi, male elaborati, molto lontani dalla maturità formale, soprattutto della tensione lineare, dello "stile del simplegma". Invece l'arte cinese Ciang fiorita contemporaneamente od anche di qualcosa anteriormente, presenta uno zoomorfismo assai più maturo. Si trovano già a Ngan-yang quei famosi coltelli di bronzo leggermente ricurvi, col manico a testa di cervo o di cavallo, che diverranno poi così diffusi nell'arte siberiana, ecc.

Una fase di elaborazione dell'animalismo eurasiatico sotto l'impulso della civiltà cinese, mi sembra dunque si debba ammettere; anche se la vicenda del dare e dell'avere non è così semplice come mi sembrava tempo fa.

Non par dubbio, frattanto, che gli Sciti trasmisero alla Cina parecchi dei temi zoomorfici ch'essi stessi avevano assunto dal deposito mesopotamico: l'arte cinese dell'epoca Chu mostra figure d'animali occidentali, di evidente ascendenza Sumera e Assira: è stato osservato che la stessa figura del drago, così tipicamente cinese almeno dall'epoca Han, è in realtà un prestito del bestiario Iranico trasmesso dagli Sciti, mentre anche parecchie delle contorsioni, deformazioni, e viluppi animalistici dell'arte cinese dell'epoca, dipendono dal gusto dei nomadi.

Vi fu dunque uno scambio: la massima influenza scitica sulla Cina s'ebbe sotto gli Han; mentre, per converso, gli Sciti ebbero con ogni probabilità dai Cinesi, oltre che insegnamenti tecnici, l'impulso verso un più deciso irrealismo formale (quale si nota per es. a Pazirik). Motivi, quali quello delle corna, delle zampe e delle code che terminano in strane teste di uccelli o s'espandono a guisa di palmette, o fioriscono in fantastici grappoli ecc., non è improbabile siano stati suggeriti dalla Cina all'arte delle steppe. - Per non insistere ancora in minuzie archeologiche che ci porterebbero troppo lontano, gioverà concludere, attenendoci ai dati offerti dai recenti scavi siberiani, e da quelli di Ngan-Yang messi a confronto.

Se ne può dedurre, che l'arte zoomorfica delle steppe fu in realtà ospitata e maturata dalla cultura cinese dell'epoca Ciang, e verso la fine di quest'epoca, fu ritrasmessa alle popolazioni Altaiche dell'Ordos, dell'alta Mongolia e della regione di Minussinsk. Qui naturalmente ebbe un'ulteriore elaborazione, che toccò il suo culmine nel periodo che gli specialisti dicono di Tagar II - intorno

a 101 anni a.C.--.

E fu questa, che trasportata in Occidente, divenne una delle componenti dell'arte del Medioevo europeo. E' necessaria, questa precisazione : perchè lo zoomorfismo, anche quello degli Sciti, aveva già avuto secoli e secoli innanzi un'azione evidente sulle culture extramediterranee. Un'ondata di Sciti, per es. penetrò intorno al 500 a.C., nell'attuale Ungheria, e la sua impronta è riconoscibile nel tardo Hallstatt e nel primo La Tène. Il che vuol dire che le stesse culture celtiche furono a contatto con quelle scitiche, e tale contatto non fu a direzione unica : le ricerche archeologiche hanno accertato la presenza di oggetti di stile celtico Hallstatt o anche La Tène in Podolia (Russia occidentale), a Kiev e lungo il Dnieper - cioè in sedi scitiche -. Vi fu dunque una certa reciproca compenetrazione tra i due "grandi stili" del nord; e probabilmente furono i Celti che ne trassero maggior profitto. Non soltanto i temi animalistici, ma soprattutto la divincolata e quasi frenetica linearità che comincia a fermentare nell'arte celtica già nel maturo periodo La Tène difficilmente potrebbe aver avuto altra origine. L'intreccio di motivi a polipo, - che appare anche nei due rilievi di arenaria rossa del Museo di Stuttgart - gli ornamenti a "vesciche", ma quasi fermentanti del Mercurio di Beauvais al Museo di Saint-Germain, che si ritrovano anche in certi vasi di Saragozza, nelle pietre di Turoe (Irlanda), nelle stele di Pfalzeld (Renania) oggi al Museo di Bonn, (III sec. a.C.) attestano, non soltanto la grande diffusione del gusto celtico in Europa e la sua assunzione in sede "monumentale"; ma anche questo forse sollecitato dall'agitazione lineare d'origine scitica. E tale "influxo" andrà poi accrescendosi : ne sono prova per es. le placche argentee d'un bacile del I sec. a.C. trovate a Grundestrup presso Aalborg in Danimarca - dove però pervennero dalla Moravia:- opere celtiche, ma evidentemente permeate di linearismo scitico : la via della penetrazione di questo verso Occidente è probabilmente quella indicata dal viaggio del bacile di Grundestrup .

In ogni caso, ne avvertiamo l'azione in Gran Bretagna nel primo sec. della nostra era, nel secondo in Irlanda; mentre verso il Quattrocento la sua persistenza in zona scandinava è attestata da una serie di stele di arenaria provenienti da Vallstena nel Gotland, ed oggi a Stoccolma.

La "seconda ondata", - di cui parleremo tra poco - d'influenza dello "stile del simplegma" di origine scitica avverrà al tempo delle invasioni : e avrà non soltanto azione diretta, ma solleciterà ancora e più decisamente la rinnovata fioritura celtica (di cui già parliamo) dell'Irlanda e dell'Inghilterra, con quei suoi viluppi lineari portati al parossismo.

Il problema della trasmissione, anzi delle trasmissioni, dello "stile del simplegma" è archeologicamente molto interessante; ma non altrettanto da un punto di vista propriamente critico. Giacchè infine, per questo lato, poco importa individuare con esattezza, o con sufficiente approssimazione, i "vettori"; quel che importa è riconoscere l'azione di quel gusto nella struttura linguistica dell'arte del Medioevo ; così, come per l'antichità, il rintracciamento

re quali e quante siano state le culture debentrici dell'arte greca importa meno del rilevarne la "presenza" o l'azione nelle concrete strutture formali. Tanto più ciò è evidente a proposito del "siplema" scitico : giacchè gli Sciti non crearono propriamente una cultura, ma uno stile. Alcuni studiosi, di formazione classica hanno la tendenza a sottovalutare cotesto stile : D. Sinor, per es. (*Orientalism and History*, Cambridge, 1954) ritiene che il contributo all'arte degli Sciti sia stato "molto modesto" a paragone dei "risultati dell'arte europea, cinese e indiana". E non c'è dubbio, ripeto, che culturalmente - vale a dire per la molteplicità e la varietà dei contenuti - il confronto risulti a netto svantaggio dell'arte delle steppe. Ma non altrettanto, direi, se lo consideriamo come stile - cioè come modo di mettere in forma concretamente una particolare visione del mondo -.



qualche maniera una Weltanschauung di carattere nomadico. Quel grande popolo - che i greci stessi ammiravano e riconoscevano come un esempio d'umanità profondamente diversa dalla propria, ma ugualmente legittima, coerente, irriducibile, malgrado i lunghissimi contatti, alla misura della propria - crearono anche gli "oggetti" esemplari per funzione e forma alla vita nomadia (quanto l'architettura e le grandi arti figurative alla vita urbana) : furono essi, per es., gli inventori d'un'altra delle strutture artistiche tra le anticlassiche e le più tipicamente nomadiche : il tappeto, il vero tappeto intendo : che è tutt'altro che semplice suppellettile decorativa quale divenne quando fu accolto dagli europei e inserito nelle loro case: è esso la casa, nel suo significato profondo, esistenziale, del nomade : è la forma che il nomade dà allo "spazio" della propria vita : uno spazio che, come quello della casa degli europei appunto, non è soltanto rappresentato, contemplato : è immediatamente vissuto.

Altra volta ho cercato di interpretare criticamente, da questo punto di vista, il tappeto orientale - traendo conferma all'interpretazione non soltanto dall'uso, ma anche dal modo com'esso veniva costruito, e inventato dagli antichi maestri per mezzo del canto. Qui basti precisare che anche il tappeto orientale, il vero tappeto, fu creazione degli Sciti. Una delle "tombe ghiacciate" di Pazirik scoperta e scavata dalla spedizione Rudienko, conteneva oltre alle consuete suppellettili scitiche di cui già parlai, un tappeto di lana di m. 1,85 x 1,95 molto ben conservato dal ghiaccio: esso non differisce di molto dai più antichi tappeti persiani, che ancor oggi esistono (i quali tuttavia non risalgono più in su del sec. XV). I disegni son forse più semplici, più radi (stelle in fila nella parte centrale, mentre la "cornice" è composta da cinque strisce con motivi zoomorfici : una serie di grifoni nella prima, di alci nella seconda, nelle altre di cavalieri su cavalli riccamente bardati) di quelli dei tappeti persiani a noi noti ; ma non molto diversi nella stilizzazione; anche i colori teneri, soffici dominati dal rosso a varie gradazioni, con accenti d'azzurro pallido, di verde e di giallo non sono molto lontani da quelli di certi tappeti della famiglia persiana. Inoltre, la stessa tecnica della fabbricazione è quasi identica: si tratta infatti di un tappeto fittamente annodato (Rudienko ha contato 2700 nodi ogni 2 cm. e $\frac{1}{2}$ quadrati; e poichè la media giornaliera, per esecutori esperti, è di 2000 nodi, ha calcolato che si dovette impiegare almeno un anno e mezzo per fabbricarlo).

Questo capostipite di tutti i tappeti è databile con sicurezza al V secolo a.C., per la stessa evidenza archeologica del ritrovamento. Creato dagli Sciti, dunque, questo "oggetto" tipicamente nomadico non fu trasmesso agli occidentali ; ma rimase patrimonio caratteristico di altri nomadi del deserto cinese e del Turkestan (e i Turchi poi lo portarono fin sulle rive del Mediterraneo, in Anatolia, in Africa, in Ispagna - donde passò per es. in Sardegna e nell'interno dei Balcani e fin sul Danubio (in Romania per es.); dovunque fossero ancora residui di una vita pastorale e nomadica); e fu accolto soprattutto dai persiani : ma, si noti, non già dalla

nale specie nella valle padana - : trovava dovunque una notevole uniformità di linguaggio artistico, caratterizzato dagli stessi elementi in fondo piuttosto negativi : secchezza di modellato ; realismo gretto, poco dominato, dei motivi ; lineare povertà di struttura. Venne così fissando uno "stile delle legioni", quale capitolo di contenuto bene individuabile, e in effetti rimasto valido malgrado successive negazioni o limitazioni, specialmente ad opera dello Studnitzka (1923) e del Köpf (1921).

Esso non doveva tardare a porsi come caso particolare di un problema più vasto - quello dell'arte provinciale romana ; e questo, a sua volta, come sottocapitolo, con variazioni marginali di azione tuttavia non determinante per la fondamentale struttura linguistica, dell'arte popolare romana, o, a meglio dire, italico romana.

Sull'argomento furono particolarmente importanti i saggi del Rodenwaldt, largamente accolti anche da Schlosser. - Secondo questa interpretazione (riassumo brevemente) tutta l'arte romana si potrebbe considerare, rispetto alla greca, la prima delle arti barbariche: come poi quella celto-germanica rispetto alla romana. Sempre, al di sotto della vernice ellenica, nell'arte romana avrebbe agito il fondo vecchio-italico, popolare : contro e dentro la lingua aulica sarebbe sempre stato il linguaggio latino volgare, lontanissimo in ispirito dall'espressione greca. L'originalità dell'arte romana sarebbe dovuta in buona parte da questa azione sotterranea. Questa idea del resto era già di Franz Wickhoff, il quale aveva affermato che "anche durante il predominio, nell'arte aulica di Roma, dello 'stile Empire', in tutto il resto d'Italia, di fronte all'arte greccizzante di Roma stava un'arte genericamente latina su fondo etrusco. Non appena i plasticatori italiani divennero numerosi a Roma, la loro antichissima pratica d'arte, così bene rispondente al gusto romano, sopraffecce lo stile augusteo accattato dall'ellenismo...". Queste vedute del Wickhoff apparvero anche in seguito valide; anzi, il lavoro compiuto dopo di lui in questo campo, lo ha sostanzialmente confermato. Il passaggio dal neoclassicismo augusteo all'illusionismo flavio, s'è venuto infatti chiarendo come un processo di compensazione delle forme greche da parte del gusto indigeno. Di più, questa azione del vecchio sostrato italico al disotto e contro i prestiti aulici, è apparsa di importanza fondamentale per tutta la storia dell'arte romana; perchè fu appunto essa che, accettando marginalmente l'aiuto di influssi provinciali, "barbarici", avrebbe finito col risolvere il linguaggio antico e col trasformarlo in tardoa antico e in medievale. Notava lo Schlosser, che qualcosa di analogo avviene nella poesia romana, la quale accetta l'"organico" esametro ellenistico, che prende il posto dell'antico saturnio italico, verso costruito non sulla quantità, ma sull'accento spiratorio. Tuttavia, non soltanto avviene che l'esametro a Roma s'adatti ad un epos nazionale totalmente diverso dai miti greci, ma avviene anche che, al disotto di esso, l'originario spirito continui a lavorare finchè il suo vecchio principio, non mai estinto nel "latino volgare" rompe la sottile crosta ellenistica, e riaffiorano, e sempre più s'affermano nella metrica latina, l'accentuare, il contar di sillabe, l'allitterare, il rimare; fino a che s'impone nuovamente il "primitivo", il "cubista", il "paratattico" - da cui nasce la caratteristica

poesia romanza del trovare in rima, che è la madre della poesia moderna. Ciò accade già a partire dal III secolo d.C. - agli albori del tardo antico - e s'impone nella poesia degli inni divenuta cristiana. Come la poesia verso l'accento, così l'arte figurativa romana ha al suo fondo una tendenza verso la superficie e le linee, la quale si può sempre riconoscere anche mentre l'arte aulica attraversa la sua esperienza ellenistica in opere di carattere popolare, "volgare" dove persiste sempre un linguaggio di accentuata espressività, che si vale di masse volumetriche e di ricorsi lineari in superficie. In piena alluvione ellenistica si eseguono opere come la testa calcarea da Palestrina (museo di Berlino) o quella dell'attore C. Norbano Sorice da Pompei (museo Naz. di Napoli), dove nulla è "idealizzato" alla maniera greca; al contenuto schiettamente anellenico (fortissima caratterizzazione dell'individualità fisica e morale delle persone ritratte) risponde una forma "ottica", non "tattile" (volumetria delle teste e resa dei tratti per mezzo di linee che incidono la superficie dei volumi). La presenza di questo gusto è avvertibile anche in opere auliche, pur verniciate di ellenismo, come i ritratti di Cicerone e di Cesare (di cui abbiamo copie) e persino in taluni di Augusto o il rilievo della base di Domizio al Louvre, o molte monete; - ma, com'è ovvio, esso gusto domina in contrastato nelle opere di carattere popolare della provincia italiana e negli strati popolari della stessa Urbe. Lo notiamo sopra tutto nei rilievi di insegne di botteghe, decorazioni di tombe, stele funerarie (per es. in quella d'un porcaro a Bologna, o nel frammento di Sulmona o in quella col commercio degli schiavi a Capua; altri ad Aquileia, ecc.) o in certe pitture ingenuo, come quella che rappresenta la rissa tra Pompeiani e Nucerni (museo Naz. di Napoli), le quali, oltre a determinarsi in uno spazio "empirico": frammentario - oppure unificato, ma in modo del tutto anellenico, con una sorta di "prospettiva a volo d'uccello", che riflette l'intima esigenza d'un continuum spaziale - danno forma a soggetti "di genere", lontani dalla mitopea greca, e di carattere "narrativo". In Roma stessa, appartengono a questo linguaggio volgare i rilievi della tomba del fornaio Eurisace sulla Casilina; o la stele di due coniugi dall'Esquilino databile a circa il 50 a.C., o le pitture d'un colombario di Porta Maggiore, con la narrazione della leggenda delle origini di Roma, ecc.; ma, cotesto idioma popolare s'esprimeva soprattutto sulle stele o rilievi funerari - dove si rappresentavano, con particolari descrittivi in schietto vernacolo, complete scenette "di genere": il porcaro con le sue bestie; i contadini intenti all'aratura; la vendita e la compera degli schiavi (Ostia); un chirurgo curante un ferito; un parto con intervento ostetrico; botteghe di fabbri (Aquileia), di venditori d'acqua, di cuoiari (Uffizi); carpentieri che costruiscono navi (Ravenna) -. E non solo in Italia, ma nelle province e particolarmente nelle Gallie; all'origine del cui sermo rusticus et vulgaris tuttavia, anche lo Hall ha riconosciuto il gusto propriamente italico, con la sua caratteristica tendenza a ridurre la sintassi volumetrica classica ad una sintassi - anzi talvolta già ad una paratassi - lineare.

Importa comunque sottolineare il fatto che accanto ai rilievi italici se ne possono porre altri innumerevoli, con le stesse scene di genere, diffusi in tutte le province : nelle Gallie, in Ispania, in Germania, in Britannia, nella regione danubiana e in quella balcanica, in Asia minore, in Siria, in Africa (se ne vedano alquanti raccolti nelle illustrazioni del libro del Rostowzew - Storia economica e sociale dell'Impero romano, ediz. italiana) : tutti espressi nello stesso linguaggio latino volgare sostanzialmente unitario, malgrado qualche lieve differenza di intonazione.

Col procedere dei secoli, in queste province, tale "volgare" - la cui evoluzione, per così dire, è ininterrotta al di sotto dei "ritorni" aulici; ma la cui "storia" è in realtà ancora da scrivere - continua a risuonare specialmente in quelle scenette di genere di cui dissi poco fa (pagamento delle tasse, prova del tessuto, maestro con la scolaresca), che erano già da tempo comparse in Italia ; e va, come ovvio, sempre più intridendosi di infiltrazioni barbariche. Si comprende quindi quanto questo studio sarebbe necessario, per una considerazione almeno filologica dell'arte del Medioevo. L'evolversi, o meglio, il modularsi in variazioni lessicali e sintattiche del volgare latino nell'ambito dell'ars una dell'Impero, ci presenta infatti già prefigurati molti dei caratteri che rintracceremo poi nell'esame dell'arte del pieno Medioevo. Giacchè giova avvertire che è piuttosto errata l'impostazione tradizionale dello studio del Medioevo artistico, almeno quale si trova adottato nei manuali correnti. In essi infatti, come sapete, l'arte del Medioevo comincia invero non senza una notevole oscurità filologica, verso il secolo VII od VIII, cioè dopo i capitoli dedicati alle arti, considerate ancora premedievali, protocristiana e bizantina. Ma in realtà il linguaggio artistico del Medioevo ha inizio in pieno periodo romano imperiale : sebbene, s'è visto, non tanto nell'arte aulica, quanto in quella appunto "volgare" di Roma.

Nelle province occidentali le prime infiltrazioni barbariche entro cotesto latino popolaresco sono, ovviamente, celtiche (es. i due rilievi di arenaria al Museo di Stoccarda, gli ornamenti di Mercurio di Beauvais al Museo di Saint-Germain, ecc.). Più decisa accentuazione barbarica si nota là dove la romanità si trova a diretto contatto con la più pura barbaricità : vale a dire lungo il Danubio. In questa zona il linguaggio ancora tradizionalmente "organico" - per quanto colà molto disarticolato nei suoi nessi - della latinità viene ad incontrarsi con l'idioma nettamente cromatico e aspaziale dei Germani ivi stanziati, portatori, ancora, dello "stile La Tène", formato come si vide, da una prima fusione dello zoomorfismo scitico, con il "tettonicismo" celtico. Ne nasce una lingua, se così si può dire, di compromesso, varia di incertezze e di nebulosità, ma piena di significato per noi, perchè ricca d'avvenire : in sostanza, è essa il cosiddetto stile delle Legioni : di cui sono esempi le stele da Travnik in Bosnia oggi a Vienna, quelle di Victorinus da Zeniza, altre da Sopron, a Budapest; quella di Julia Priscilla a Mursa Osiek con pavoni intagliati, il sarcofago di Mitrovitza a Vienna

i frammenti di Aquincum, ecc., ad altri che sono stati raccolti soprattutto dal Ferri, in uno studio che conserva ancor oggi valore (Arte romana sul Danubio, 1933).

Presentando queste sculture, Ferri notava "una stilizzazione dei panneggi che si troverà poi identica in certi particolari di rilievi medievali, per es. a Cividale": e ne traeva la conseguenza che esisteva un "problema dei precursori del Medioevo nel Bacin del Danubio". - Naturalmente poi c'è stato chi è andato più innanzi: per es. il Santangelo col suo Catalogo di Cividale (1905) concludeva, trattando dell'altare (longobardo) di Ratchis, che "dell'arte classica danubiana del II-IV sec. hanno origine la stilizzazione lineare del pannello, le teste a pera rivoltata, così tipiche di quest'arte "barbarica", il particolare ornamentale del fregio piatto a foglie e grappoli, le proporzioni raccorciate e sbilenche, e perfino alcuni particolari del costume, come gli ormai dimessi berretti frigi, richiamano certo a figurazioni mitriache". -

Secondo Santangelo sarebbe esistita "una produzione continuativa e costante di opere eseguite in questo stile fra il secolo IV e l'VIII" e dunque non si tratta "di trasformazioni e decadimenti dell'arte, ma solo del dilagare di nuove forme della chiusa provincia di un massiccio montuoso". "E' questa un'antica parlata, romana prima che medievale, longobarda e slava, è questo il linguaggio autoctono dei popoli barbarici durante il periodo delle migrazioni".

Il che sembra un po' semplicistico - come vedremo meglio riprendendo il problema dell'arte "longobarda". Per ora basterà riferire quanto osservava Salvini (Wiligelmo, 1956): che tali elementi si ritrovano "un po' dovunque nella scultura provinciale romana, e per es; si vede nella stele di Salvius e di quella di Novius al Museo Lapidario di Modena o nella stele di Sevva del Museo di Ginevra.... il taglio allungatissimo e affilato, dal mento aguzzo, che caratterizza i volti di profilo nei rilievi laterali dell'altare di Ratchis e in modo ancor più accentuato il cavaliere della lastra di S. Saba a Roma si ritrova in un frammento cristiano di Arles Persino i rilievi d'aspetto più incolto, come quelli di Ferentillo e di Capua, trovano i loro precedenti provinciali, per es. nel Pan di Brugg nell'Argovia..... d'altroché, lo stile "tubolare" dei panneggi dell'altare di Ratchis e di tanti altri rilievi specialmente dalmati (battistero di Spalato, S. Donà di Zara) non è esclusivo della scultura danubiana; ma si riscontra più o meno di frequente anche altrove, per es. a Modena in una figura a cavallo sul fianco di un sarcofago, e nell'Epona del Museo di Nevea ... nonchè nell'uomo tunicato di Temple de la Seine nel lionese Certo, il pannello a scanalature bacellata di alcune figure dell'altare di Ratchis trova esatta rispondenza soltanto nel rilievo di Livon in Bosnia.... ma è un modo che ha i suoi chiari antecedenti, in una forma meno caratterizzata, nelle tuniche e nei bracciali dei tetrarchi di Venezia...."

Non si finirebbe più se si volessero raccogliere - cosa del resto abbastanza facile - tutte le opere volgari o provinciali

romane che presentano somiglianze con quelle dell'alto Medioevo. E' chiaro, che non si tratta di "precorrimenti" o di "influenze", nel senso correntemente usato dagli archeologi; ma piuttosto di risultati analoghi di un analogo procedimento di "traduzione" in barbarico dei contenuti, specie antropomorfici, dell'arte romana; e specificamente dell'arte popolare romana.

Il procedimento non muta se cotesta traduzione avviene quando l'impero romano ancora esiste, o invece quando, dopo qualche secolo, in quel che diciamo Medioevo, i barbari cristianizzati assumeranno dal mondo "antico" immagini non più pagane ma cristiane. Giacchè rimane il medesimo il modo primario di appercezione della stessa immagine da parte dei barbari, la cui capacità concettuale è ancora estranea alla "forma" antropomorfica, non è in grado di assumere motivi complessi, organizzati secondo quella "logica" linguistica - figurativa, la quale presuppone tutta la secolare tradizione della Grecia di Roma. Perciò, quale primo effetto di cotesta tradizione, scompare la "scena": il barbaro non può assumere che una figura alla volta: nessuna azione, quindi, che porti parecchi personaggi a coordinarsi in un nesso che gli rimane incomprensibile. Perciò, anche in quei riquadri, dove sono rappresentate più persone, ciascuna di esse sta a sè, è vista come il particolare di una serie paratattica; tutte sono raffigurate frontalmente, una accanto all'altra, senza nesso reciproco. Nelle singole figure, poi, il barbaro non può certo "vedere" le particolari associazioni plastiche: ecco quindi ch'esse si riducono quasi al solo contorno lineare; il quale, assumendo su di sè l'intera responsabilità dell'espressione, s'accentua oltremodo. Ciò che in latino è detto sottovoce, con sfumatura di significato, appare all'apprensione barbarica - come del resto alla coscienza popolare - addirittura inespressivo: il barbaro ha bisogno di un'espressività violenta, radicale, per poterne ricevere un qualche effetto: da ciò la caratteristica "caricatura" (in senso etimologico) di tutti i linguaggi primitivi. "Questi fenomeni di un dinamismo del linguaggio parlato volgare sono ancor oggi palesi, per es., negli idiomi romanici, dove i vocaboli misurati e semplici del latino classico, esprimenti l'azione, vennero sostituiti, come mise in evidenza il Vossler, da forme drastiche (Schlosser). Un esempio per l'italiano (che si può dire derivi dal volgare latino allo stesso modo come l'arte romanica deriva dal volgare figurativo latino), nel quale per es. il verbo chiamare non deriva dal latino vocare, ma da clamare, che significa, gridare, urlare - ma gli esempi sarebbero innumerevoli - : il linguaggio romanico non ha adottato l'espressione latina colta, "normale"; ma quella più espressionistica: cosa che sempre avviene nella sensibilità popolare. Tanto più in quella barbarica, che è di questa, si potrebbe dirà una radicalizzazione: essa non è in grado di cogliere le sfumature dei concetti, o delle forme: per poterle considerare espressive, ha bisogno di essere fortemente colpita (ciò avviene del resto anche nel linguaggio dei bambini o anche dei ragazzi: le sfumature, specie se raffinate, presuppongono sempre una maturità "storica" di esperienza).

Non meraviglia dunque, che il primo effetto dell'incontro tra

tradizione figurativa colta, organicamente connessa, logicamente sintattica, della civiltà greco romana, con la sensibilità timbrica sia quello della disarticolazione nei singoli elementi, che vengono portati su un piano di coscienza elementare, divengono lineari e paratattici: la plasticità profonda, complessa della forma antica si risolve in una immagine di superficie. Codesta "semplificazione" avviene già nelle tradizioni in linguaggi "volgari": passando da questi ai barbari, tali elementi, già disarticolati, subiscono una ulteriore e caratteristica trasformazione. Come ho già avvertito, infatti, la coscienza barbarica ovviamente non è "monumentale": perciò annulla la monumentalità degli elementi assunti da Roma, li riduce a elementi, che so, da oreficeria. Come la immagine perde ogni carattere organico e si risolve cromaticamente sul piano, così la "istoria" raffigurata si discioglie e si ricompone paratatticamente in una serie di compartimenti, i quali si equilibrano poi nel loro interno; ma in maniera non più "organica". Il linguaggio, insomma, ancora organico della romanità - sebbene già alquanto disarticolato nel volgare latino - viene decisamente tradotto in idioma paratattico.

L'altro "gusto" barbarico (quello zoomorfico) agisce nel medesimo senso: non solo nel linguaggio latino barbarizzato entrano alquanto motivi animalistici di lontana origine scitica; è la stessa immagine antropomorfa che viene profondamente falsata nelle sue articolazioni originarie fino ad assumere forme stranamente contorte e aggrovigliate, che in parte dipendono dall'esigenza "espressionistica" già accennata (sono cioè esagerazioni di posture o di moti in sé coerenti), in parte derivano appunto da quella tradizione animalistica (sono per così dire forzature zoomorfiche della forma umana).

Per avere un'idea di codesta trasformazione gioverà confrontare due monumenti press'a poco contemporanei: uno dei quali caratteristico per il linguaggio figurativo "ufficiale" di Roma, l'altro invece particolarmente significativo per l'arte delle legioni in provincia. Sono: il fregio scolpito della colonna Traiana, e le sculture delle metope del Trofeo - o monumento funebre di Traiano ad Adamclissi in Dobrugia - nel cuore dell'antica Dacia.

Non si tratta naturalmente nemmeno per queste sculture di espressioni propriamente barbariche: il barbarismo vi appare colonizzato da Roma, e basterebbe a provarlo il fatto che l'idioma elementare, rispetto agli oggetti portatili d'"arte minore" dei barbari è tradotto in forme non soltanto monumentali (sono "grandi" sculture in pietra) ma di carattere pienamente antropomorfo (di quell'antropomorfismo che l'arte barbarica appunto aveva rigorosamente escluso per millenni); ma anche di intenzione, a suo modo ma riconoscibilmente, narrativa e commemorativa: la quale è, come ognuno sa, del tutto caratteristico delle civiltà e dell'arte romane - ed ha appunto nei lunghi fregi delle colonne istoriate una delle manifestazioni più pregnanti.

Sarebbe eccessivo descrivere ed analizzare il fregio della colonna di Traiano - questa lunga cronaca che narra le gesta dell'impera

tore in una ininterrotta continuità di racconto visualizzato - perchè penso sia negli occhi di tutti. - Il monumento di Adamclissi non era una colonna ma un mausoleo ed il suo fregio scolpito scorreva tutto intorno alla sommità del tamburo circolare; ed era composto di quadri singoli, quelli che si sono detti con qualche improprietà metope disposte in serie. Esso dunque anche semanticamente può essere assunto come un puntuale parallelo limitaneo della colonna Traiana. Questa era una di quelle rappresentazioni tradizionali di Roma (i cui quadri ab antiquo si affiggevano ai rostri del Foro) delle "gesta" dei generali vittoriosi, degli imperatores degni di trionfo, divenuta monumento grandioso e perenne; il trofeo di Adamclissi aveva lo stesso significato, ma espresso in una forma che traduceva il linguaggio dacoromano possiamo dire, delle province danubiane. E se, per la semplice, diretta narratività dei suoi episodi della vita militare la scultura della colonna pare riassumere - come cercai di dimostrare altra volta - le scenette "di genere" di tanti rilievi correnti a Roma e in Italia, anche la scultura delle metope di Adamclissi nasce da un humus analogo: quello delle stele funerarie numerose in Dacia, che, come dissi, furono raccolte specialmente dal Ferri.

Importa, ripeto, notare che ad Adamclissi non vi è narrazione continua: i riquadri sono separati; ciascuno sta a sè: talchè potrebbe sembrare che si fosse ritornati alla concezione greca della "scena", chiusa nella sua unità di tempo e di luogo. Ma è solo questione d'apparenza. In queste opere lo scultore senza dubbio locale (daco-romano), assume la idea informativa, ma non le "immagini" del linguaggio romano, e neppure di quello ellenistico: sembra invece che, partendo dalla sua base culturale, che è il paratattismo e lo zoomorfismo barbarici, e traducendolo in "grandi" rilievi scolpiti, recuperi in qualche modo quella struttura formale monumentale e "ferma", che gli stessi motivi avevano all'origine, nelle antiche civiltà del Medio Oriente - da quella Sumerica a quella Persiana - prima di essere trasmessi, come vedemmo, ai nomadi Sciti. Talchè non meraviglia di trovare in queste sculture daciche del tempo di Traiano numerose e curiose assonanze con certe desinenze formali, correnti soprattutto nell'arte iranica - senza che si possa escludere, bene inteso, anche qualche "influenza" diretta, attuale di questa. Vediamo qualche esempio.

- 1) Leone di Adamclissi: così decisamente premedioevale; ha innumerevoli precedenti in stele funebri sul luogo, dove ha lo stesso impiego, e probabilmente lo stesso significato, legato ai culti iranici dell'al di là. Di origine Sumerica; ma con esempi più vicini nell'arte persiana: cfr. Leone oroscopo di Antioco I, tutto cosparso di stelle, proveniente da una tomba del Nimrud Dag nella Siria del Nord (Museo di Berlino). - O anche con un leone funerario dello stesso tipo, proveniente da Aquileia (Museo di Udine): probabilmente anch'esso di gusto, se non di esecuzione, dacoromano.
- 2) Protome a testa di medusa: ha anch'essa precedenti in stele

danubiane e deriva dal grande deposito culturale mesopotamico: basti pensare alle protomi del grande palazzo di Hatra.

- 3) Tipologia dei visi : non sono, fisionomicamente, quali siamo soliti vedere nelle sculture greche e romane. Hanno piuttosto caratteri arcaici e genericamente "orientali" : si veda lo speciale trattamento dei capelli a liste, l'occhio ovale alungato, il sorriso "eginetico" : anche qui pare di essere di fronte a trascrizioni locali di prototipi del medio Oriente, particolarmente persiani - possiamo risalire fino alle sculture del palazzo di Serse a Persepoli.
- 4) Trattamento delle vesti : con un caratteristico manierismo, che non compare nel mondo greco-romano, e di attuazione evidentemente zoomorfica. Le pieghe a raggiera delle vesti sembrano quasi nicchie di strane conchiglie. E' una desinenza di lontana origine sumerica ; l'origine più vicina è probabilmente da rintracciare in certe interpretazioni pratiche dell'arte persiana : da confrontare per es. con un rilievo, partito appunto, della collez. Sarre al Kaiser Friedrich Museum di Berlino.
- 5) Concezione del "quadro" e del "fondo" E' evidentemente diversa dalla concezione classica ed anche da quella romana : affine piuttosto anch'essa a quella mesopotamica, praticamente persiana (Es. le sculture del palazzo sassanide di Shapur) : il "quadro" non è affatto, come nell'arte romana la rappresentazione d'una "finestra aperta sopra un particolare di spazio"; il "fondo" non è come nell'arte greca il piano-limite sul quale si misura la consistenza plastica delle figure che sporgono nei primi piani. Il "quadro" ha un puro e semplice valore di pausa ritmica, e di intelaiatura geometrica, "tettonica" delle figure, e lo "sfondo" ha lo stesso valore delle figure : è cioè anch'esso portato in superficie, non vale come misura di profondità. Tutta questa scultura, come quella hittita o quella persiana ricavata nelle rocce dei monti, resta impegnata nella massa, nella quale si direbbe si delinei per impressione, come un sigillo, più che per sporgenza.

Adamclissi dunque è un'opera d'arte provinciale; non affatto isolata, ma legata ad innumerevoli altre opere danubiane; per mezzo della quale la concezione formale e l'intendimento della spazialità dell'antico Oriente vengono a galla e irrompono nel linguaggio provinciale romana.

Ora che abbiamo individuato questo gusto, così anticlassico, ed apparentemente così singolare; e l'abbiamo riferito ad un ricomporre di un'antica visione artistica probabilmente per il tramite di quanto di essa era rimasto assorbito dall'arte dei nomadi, ci è possibile riconoscere anche quale senso assumano questi "ritorni" entro l'arte provinciale romana. Vi determinava, come già ho osservato, anzitutto una tendenza a disciogliere la sintassi della lingua greco-romana in una paratassi che anticipa quella che si imporrà nel tardo antico. In contrasto con l'organica coerenza di rapporti e di proporzioni delle opere classiche e di ogni

loro singola parte, qui abbiamo una grave contrapposizione tra una massa plastica compatta, pesante, poco articolata e un fondo assolutamente inerte. Tanto questo "principio" è valido, che le stesse figure rimangono impegnate nel blocco marmoreo, non sporgono: la massa vale per sé, non si lascia articolare spazialmente. E' ciò che possiamo osservare nei rilievi sumerici, hittiti, persiani - come per es. quello da Erghili che mostra due figure perfettamente ritmiche le quali non creano affatto nemmeno un rudimento di spazio: sono, per così dire, inghiottite dalla massa.

E' estremamente caratteristico che la "cornice" non serva per nulla a ritagliare, come nell'arte greca, un "momento spaziale", ma indi chi, all'opposto un "momento di massa": infatti anch'essa, invece di sporgere, si incava; e le figure sono talmente appiattite, che non oltrepassano la cornice stessa. Insomma è la massa che si modella per creare le immagini; non è lo spazio che contiene le immagini. Ciò è pure evidente nell'antica arte orientale, basti ricordare le tombe achemenidi e sassanidi, che sono addirittura non espresse, ma impresse nella montagna. E' un'espressione che è ben lontana da quella classica: essa evita la rappresentazione dello spazio ed è tutta impostata sopra un ritmo di superficie (cfr. per es. i rilievi della sala di Serse a Persepoli), e quindi s'avvicina piuttosto all'arte medievale europea, dove, notava anche Dvorak il carattere più saliente è appunto il rapporto tra vigoroso, rude plasticismo materiale, e ritmo.

Questo linguaggio è già presente ad Adamclissi: dove la cornice delle métope, sporgente quasi e quanto le figure - che rimangono per ciò contenute visualmente nel piano - il valore anticlassico del "fondo", l'accentuata semplificazione delle scene e la loro ricomposizione in ritmo "paratattico", oltre a puntuali desinenze che già si notarono, riconducono a stilemi caratteristici all'antica arte orientale.

Ad Adamclissi, tuttavia, oltre agli elementi di tradizione zomorfica scitica tradotti in scala monumentale, vi è qualcosa di più e di diverso che nell'arte dell'Oriente: ed è la frontalità dominante. Questo carattere ha il suo valore. Nell'arte persiana, per es., la frontalità è quasi regolarmente esclusa; prevale assolutamente il "profilo". Le figure, per così dire, ci voltano le spalle, non ci guardano: rimangono isolate nella loro solitudine senza possibilità di comunicazione diretta col basso mondo degli uomini: (ciò che d'altra parte risponde alla struttura dispotica delle civiltà orientali).

Ad Adamclissi invece le immagini si volgono verso di noi, si presentano quasi sempre di faccia, c'invitano in qualche modo a partecipare alla loro vita: questo è un carattere "espressionistico", d'origine romana - quale diverrà prevalente nel tardo antico -.

Insomma in queste sculture provinciali notiamo, in un'epoca relativamente arretrata (siamo al tempo di Traiano), abbastanza chiaramente l'innesto del "nisus formativus" barbarico sul linguaggio artistico popolare romano. Agisce evidentemente il "principio" della paratassi: se paragoniamo questo fregio con quello, press'a poco contemporaneo, della colonna Traiana in Roma, ci appare chiaro

che ad Adamclissi non vi è affatto un racconto continuo, legato dalla "logica" dell'esposizione storica, ma un cadenzato susseguirsi di episodi elementari, ciascuno equilibrato araldicamente nel suo interno, e consonante con gli altri soltanto per via d'una ripetizione monodica. Questa paratassi è presente anche nelle antiche arti orientali; ma la frontalità, che in esse era quasi del tutto esclusa, qui invece predomina: di modo che l'incomunicativa cadenza orientale s'avvia a divenire una "vasta" cadenza: una misura del "nostro" tempo.

In questo senso dunque un'opera siffatta si può dire già prefigurata, embrionalmente, il processo di trasformazione linguistica dell'arte tardoromana e paleocristiana, già isolando quegli "elementi" formali che, così disgregati appunto, saranno assunti dall'arte del Medioevo.

+ + + + +

Ma giova ora, prima di venire all'esame delle opere d'arte eseguite, soprattutto in Italia, s'intende, nell'ambito dei "regni" barbarici, riprendere e completare il discorso, che abbiamo lasciato interrotto, sugli ultimi esiti dell'arte tardoromana.

Abbiamo parlato, nelle prime lezioni, specialmente dell'architettura dal IV al VI sec.; converrà ora affrontare il problema delle altre arti. Non è problema semplice: giacché in questo periodo l'arte romana presenta nel suo insieme, una tale varietà, molteplicità e complessità di aspetti; un tale intreccio di strutture linguistiche; un tale sovrapporsi, accavallarsi, sormontarsi di "strati" quali in pochi altri periodi della storia dell'arte è dato incontrare. Se vogliamo usare la divulgata e sempre operativa terminologia di de Saussure: ad una considerazione diacronica, sarebbe estremamente semplicistico individuare come sola o fondamentale corrente di stile quella che parte dal "cubismo" tetrarchico dei primi anni del IV, e via via addolcendo e progressivamente diluendo e quietando le sue acque torbide, convulse, tumultuose attraverso i successivi "classicismi" o manierismi classicheggianti (vale a dire ellenizzanti), dai "rinascimenti" di Costantino della metà del IV, di Teodosio, di Giuliano l'Apostata e via sfocia infine nella calma e contemplata poetica del protobizantinismo di Giustiniano.

I tentativi di periodizzamento, appunto, diacronico sono del resto ben noti, ed io li richiamo soltanto a titolo memorativo o indicativo: da quelli del Muñoz - che fu, se non ricordo male, il primo a parlare di un Rinascimento nel IV secolo; a quelli del Gayer, che cercò di distinguere le varie fasi di tale rinascimento, distribuendole tra la metà del IV e tutto il V; quelli del Gerke - che fissò

entro più definiti limiti cronologici e stilistici il Rinascimento costantiniano, il "bello stile" della metà del secolo, il rinascimento Teodosiano e quello di Giuliano - ; a quelli del De Vitt, che fece iniziare il IV^{con} l'espressionismo della tetrarchia, seguito da un momento d'espressionismo costantiniano poi assorbito dal "bello stile", poi dal classicismo espressionistico di Valentiniano, dal manierismo teodosiano e, sullo scorcio del secolo dal rinascimento di Claudiano - e potrei continuare con altri schemi periodicizzati fondati su "principi" di analisi critica preferiti da uno o da un altro studioso : alcuni di carattere prevalentemente semantico, iconografico o prosopografico - acconciature, vesti, ecc. -; altri di carattere più formalistico, fondati per es. sul variare e modificarsi dell'intendimento dello spazio sull'alterazione della prospettiva, sulla decadenza del "realismo".

Ma se dovessi citare anche tutti gli altri tentativi in quest'ordine non finirei più : in genere si è trattato e si tratta soprattutto di aggiustamenti e correzioni parziali, entro uno schema cronologico e stilistico ormai accettato nelle sue grandi linee. E infine devo recitare il confiteor, per ^{che} anch'io, ai miei tempi, non ho resistito alla tentazione di costruire, su quelle basi s'intende, uno di cotesti schemi.

I quali, non nego abbiano la loro utilità, anzi direi la loro necessità semplificatrice. Ma sono troppo esposti al pericolo di cadere nel semplicismo : appunto schematico e dunque antistorico; e troppo spesso rivelano che, pur avvalendosi di considerazioni formali, il loro scopo in ultima analisi è classificatorio : non propriamente critico, cioè interpretativo.

La insufficienza del resto, di siffatti inquadramenti, anche i più allentati, si rivela già subito alla considerazione incronica dei linguaggi artistici della tarda antichità.

Nella quale veramente - come già notava lo Schlosser - si pongono le premesse della cultura del Medioevo anche in ciò : che vi coesistono ; s'affrontano per così dire sulla stessa linea cronologica, blocchi e strati linguistici relativi a dimensioni culturali diverse e lontane non solo nello spazio, ma anche nel tempo. Pure lasciando le grandi, e fino ad un certo punto ovvie, formazioni storiche dell'Occidente romano, del Levante ellenistico-romano, dell'Oriente iranico, che in diversa misura e con dosature ed oscillazioni infinite convergono a variare di venature, di intonazioni, di sfumature le opere spesso d'un solo e individuato luogo di produzione - sicchè si vedono sommarsi strutture linguistiche aliene non solo per l'origine geografica ma anche per il "tempo" del loro storico costituirsi -, vi sono altri rivoli di confluenza, che abbiamo cercato di individuare nelle ultime lezioni : quelli che almeno dal sec. VII diverranno fiumi : il celtico che faceva germogliare e rifiorire l'antica, ornata, policroma lingua della civiltà La-Téne, e quello discendente da ancora più addentro nei millenni, dell'animalismo sumerico, mirabilmente innervato nei grovigli dei cacciatori cavalieri dell'Eurasia, gli Sciti; e da questi trasmesso per lunga e ancora

in parte oscura trafila ai popoli che lo trasportarono a ondate successive - fino all'ultima in pieno Medioevo, dei Vichinghi - nell'Occidente europeo.

Ambedue già cominciano a filtrare nell'area dell'Impero Romano, nel tardoantico; ad aggravare di pietre brillanti e d'oro affocato i cinturoni, le spade, le corone dei Tetrarchi, e a insinuare motivi zoomorfici nella Spätromische Kunstindustrie; ma soprattutto accelerano il processo di disgregazione paratattica del linguaggio artistico romano, che già di per sé, sotto l'azione del suo espressionismo, della sua massificazione culturale, aveva allargato le maglie della sua antica, e così mirabilmente connessa sintassi.

E non soltanto queste pressioni periferiche, nell'ordine a così dire orizzontale, barbariche; ma anche nell'interno stesso della lingua propriamente romana, l'affioramento nell'ordine verticale di strati profondi del popolare o volgare, il rifluire centripeto della Soldatenkunst, portarono ad inflessioni formali altrimenti non verificabili dalla filologia. Ancora il Rodenwaldt, già ho ricordato, pensava che in età costantiniana riaffiorasse, rompendo la crosta neoclassica costituitasi nel secondo e nel terzo sec. la corrente popolarasca sotterranea, dell'arte romana; e Schlosser incalzava che "questo" volgare "della tarda classicità costituisce infine, sia nel linguaggio sia nell'arte la base e il presupposto dell'evoluzione del linguaggio letterario ed artistico del cosiddetto Medioevo d'Occidente e d'Oriente....".

Non possiamo sperare di avere il tempo ed il modo di dipanare questi ed altri fili che s'intrecciano variamente nel tessuto dell'arte tardoromana; e perciò il metodo più seriamente operativo che ci si offra non è quello di una considerazione panoramica o di una schedatura classificatoria dell'intero campo dell'arte dal IV al VI sec., ma piuttosto quello che porta a restringerci: poiché già abbiamo trattato dell'architettura, tra le arti figurative sembra più appropriato scegliere la pittura, perchè, dato l'atteggiamento accentuatamente coloristico di tutto il mondo dell'arte in questo periodo, appare la più ricca di inviti alla critica -; e, in questa ad estrarre dei "campioni" - : nei quali vedremo raccogliersi, in concreto le correnti di stile che intendiamo enucleare. Il metodo del resto come tutti sanno, non è nuovo; anzi ha già dato risultati insigni, specie nel campo della critica letteraria: e basterà ricordare gli esercizi di lettura di Erich Auerbach; o da noi quelli, forse anche più sottili, di Gianfranco Contini. Per l'arte romana degli inizi del IV sec. scegliamo dunque un campione: e quale potrebbe essere più significativa della Villa "Erculea", venuta in luce in questi ultimi decenni in contrada Casale presso piazza Armerina in Sicilia? Tanto più che gli scavi archeologici ormai hanno rivelato, presumibilmente tutto ciò che può giovare ad un'interpretazione conclusiva di questo enorme complesso - sicchè le diverse ipotesi avanzate per l'innanzi, in fase di scoperta ancora parziale, possono essere ora confermate o rettificare, se non con sicurezza definitiva, almeno con sufficiente approssimazione - .

E, frattanto, v'è l'impianto architettonico ; l'analisi critica del quale sebbene di frequente sia messa in sordina di fronte alla dovizia e alla vastità dei mosaici pavimentali - coprenti, ad oggi una superficie di c.3,500. mq. - è tuttavia di primaria importanza; anzi come del resto di norma nell'arte romana fondato sulla messa in forma di uno spazio storicamente - attualmente - vissuto e agito, addirittura, direi, pregiudiziale per una interpretazione non solo semantica ma anche formale o linguistica degli stessi mosaici.

L'articolata complessità di questo insieme che pertiene all'architettura, ma in qualche modo anche all'urbanistica, per la moltiplicazione dei suoi edifici, è significativa di un atteggiamento culturale che, da un lato discende da esempi insigni come la Villa di Adriano a Tivoli, dall'altro s'affianca a quei singolari innesti tra villa, palatium e città - che sono le residenze imperiali di Antiochia, Spalato, Tessalonica; e preludio i complicati splendori del mega Palation di Costantinopoli e di quei lontani discendenti che sono il Cremlino, e la stessa Versailles.

Non vi fu soltanto, evidentemente, un'architettura dei padiglioni, ma anche un'urbanistica dei padiglioni. E non perdiamoci a rintracciare quanto in esso vi sia di "orientale" : quel che credo debba essere sottolineato, è che, una formazione siffatta del Lebensraum postula un modo di esperienza itinerante : non siamo di fronte a individui architettonici, alla greca ; ma ad una serie, ad una sequenza di forme di spazio, architettonicamente definite legate una all'altra come le perle d'una collana ; e per "inverare" queste forme in noi, nella nostra attuale esperienza che è poi ciò che le realizza come opere d'arte, noi siamo invitati a camminare a muoverci dentro ed a passare dall'una all'altra spendendo così il nostro tempo, la cui durata è appunto ciò che assicura la continuità della singola forma e del loro insieme, ciò insomma che realizza in maniera tipicamente romana, cotesto spazio come continuum. Il quale, qui - a differenza di quel che avviene, che so, in un edificio come il Pantheon - lega in unità di Lebenswelt e dunque di immagine parecchi edifici (perciò parlavo anche di un carattere urbanistico del complesso) : con un certo andamento ritmico, con una certa sgranatura e scansione paratattica, la quale ci dice che siamo già nel tardo antico.

Questo tempo, che in concreto, nella sua durata, è il principio di unità dello sviluppo spaziale, non è più a carattere ciclico. Questo tempo ha una direzione, punta verso un fine, dunque è irreversibile : e in tale struttura del tempo (che poi è anche dello spazio - che è attuale esperienza di esso - e della "forma") possiamo riconoscere l'azione del Cristianesimo, o almeno di quel "riscatto del tempo" di cui il Cristianesimo fu il massimo propugnatore, e definitivo. Poichè c'è una direzione, c'è un itinerario previsto : il che non vuol dire ben inteso, che noi non possiamo muoverci entro gli spazi di un complesso come quello di Piazza Armerina, in tutte le direzioni, od anche ritorna

re sui nostri passi. Ma come abbiamo già visto a proposito della basilica paleocristiana - la quale non per nulla proprio in questo momento si costituisce qualche forma significativa e "tipica" dello spazio e del tempo cristiani - noi possiamo attraversare le navate, o tornare indietro dall'abside al narthex; ma ciò non toglie che la direzione suggerita e "messa in forma" dalla scansione processionale delle colonne delle navate sia quella che procede dall'entrata all'altare nell'abside perchè qui è il foco dove convergono insieme il significato e la forma di questa architettura, così a Piazza Armerina vi è un senso optimum, che è opportuno riconoscere e precisare, perchè infine serve ad un non superficiale esercizio di lettura, ad una consapevole interpretazione degli stessi mosaici: e non soltanto del loro dato semantico, ma della stessa struttura formale delle immagini.

Giova frattanto ricordare che la vecchia ipotesi del L'Orange - essere stata questa villa progettata come "buen retiro" del Tetrarca Massimiano Ercoleo - sebbene abbia provocato anche un certo numero di riserve, è risultato alla fine, dagli ultimi rapporti dell'archeologia, piuttosto confermata che smentita: e in realtà non si vede quale serietà abbiano certe proposte di correzione, che, non potendo negare il carattere imperiale della villa, sfruttano l'intelligente ipotesi del L'Orange, ma nello stesso tempo presumono di spacciare come originale scoperta il semplice cambiamento di nome del presunto proprietario del fondo. Cotesto aggrapparsi a cavilli nominalistici, sebbene non raro nell'archeologia, non cessa di rivelarsi come piuttosto puerile. E' possibile che Massimiano Ercoleo non ne abbia fatto, dopo il 307, la sua residenza, e che altri ne sia venuto in possesso: ciò poco importa a noi: mentre importa davvero il riconoscimento che la villa era stata progettata, costruita e decorata quale "complesso di glorificazione" - analogo, seppure con diverse proporzioni, a quello coevo di Diocleziano presso Salona -.

Ciò era stato bene avvertito dal L'Orange, e rincarato da Ejnar Døggve - nel corso delle sue acute ricerche appunto nell'ambito di cotesta "architettura di potenza" tardoantica. Ma, poichè al momento in cui questi studiosi presentarono le loro prime ipotesi interpretative, gli scavi archeologici erano ben lontani dall'essere completi, parve possibile identificare il "complesso di glorificazione" nello Xystus con la sua aula trichora: si poteva essere indotti a riconoscervi, infatti, i tre elementi fondamentali di tali complessi o tribunalia; e cioè il consistorium aulicum (aula trichora), il tribunal, e triforio per l'apparizione del sovrano, infine la basilica ipetra per cerimonie, dove si riunivano i sudditi per le acclamazioni ecc., nello xystus col suo portico che divideva questo vano press'a poco in tre navate. Rimanevano invero delle difficoltà, anche a paragone con altri e meglio chiariti tribunalia (es. Spalato): soprattutto rimaneva insoluto il problema fondamentale degli accessi: sia del "pubblico" nella basilica, dall'esterno; sia del sovrano e della sua corte dai propri appartamenti al consistorium. Tuttavia, poichè nessun altro organismo era allora apparso, che quanto questo -

sebbene in modo non del tutto soddisfacente - si prestasse a tale interpretazione, io stesso, in uno studio su castello-palazzo omeyyade di Msciattà del 1954 credetti di poter aderire all'ipotesi : tanto più che non mancherebbero altri esempi di "sale del trono" a tre absidi. Ora però è ovvio che noi qui dobbiamo riconoscere il " complesso glorificante" ma nel grande organismo centrale della villa, composto dall'ingresso, il cortile porticato, dal quale, venendo dall'esterno, si passa nel vestibolo dell'Adventus : di qui nel grande atrio con quadriportico (basilica ipetra per cerimonie), poi, superato il grande corridoio trasversale in funzione di narteca, all'aula basilicale absidata (consistorium aulicum) attraverso un triforio su due colonne, di granito rosso - il che non senza significato : essendo il rosso colore imperiale - nel quale è ovvio riconoscere il tribunal - o prospetto per le apparizioni - .

A questo complesso infatti - che ha tutti i caratteri dei tribunalia - il "pubblico" poteva accedere liberamente dall'esterno, mentre il signore, la sua famiglia e la sua corte potevano portarsi nella sala del trono direttamente dagli appartamenti privati senza mescolarsi alla folla.

E' chiaro, che questo articolato organismo costituisce il nucleo centrale, e fondamentale, dell'intera villa; mentre lo xystus da un lato, e il gruppo termale dall'altro, appaiono in qualche modo aggregati : lo xystus in relazione con le funzioni di rappresentanza per così dire, - e infatti si trova affacciato verso l'esterno - le terme invece, più interne, in relazione con la vita privata dei proprietari - con gli appartamenti dei quali, infatti, comunicano direttamente.

Queste precisazioni giovano anche all'intendimento dei mosaici. Se il nostro esercizio di lettura di essi ha da essere, come dicevo poco fa, itinerante, sarà opportuno che teniamo presente che la direzione "ottima" del nostro cammino sarà : per il "complesso glorificante" dal cortile al vestibolo al peristilio al corridoio all'aula basilicale; per lo xystus, dallo xystus appunto all'aula trichora ; per le terme, dagli appartamenti agli spogliatoi alle palestre al tepidarium ai calidaria e al laconicum : sarà dunque relativa alla funzione di quest'architettura e d'ogni sua parte. I numerosi altri vani laterali che s'affacciano sull'uno o sull'altro di cotesti tre grandi corpi saranno veduti in direzione per così dire centripeta ad essi.

Che quanto sto dicendo non sia fantasia, è attestato dalla posizione delle porte o dei valichi d'ingresso ai singoli vani, e dall'orientamento stesso dei mosaici dei pavimenti, i quali presentano precisamente la base del quadro per così dire, sotto i piedi di chi cammina in quel senso evidentemente preordinato : se si invertisse o deviasse la marcia, sarebbe come se si guardassero dei quadri attaccati alla parete alla rovescia o di fianco. Questa regola è inflessibile : non ammette eccezioni. Di più, come vedremo, essa non presiede soltanto all'orientamento generale dei grandi tappeti musivi; investe anche le singole figure di questi e, ancor più addentro, agisce sulla stessa struttura formale del linguaggio pittorico.

E frattanto, porta a credere che l'intera decorazione dovette obbedire ad un piano, ad un progetto unitario e coerente : in accordo del resto col significato, anch'esso coerente, e unitario, delle sue innumerevoli immagini ; e questo infine in accordo col significato (o se si preferisce con la funzione) delle strutture architettoniche. Un significato cioè anch'esso glorificante : di esaltazione della Virtus - in primo luogo evidentemente del Signore e della sua corte - : Virtus che, secondo l'accezione tipicamente tetrarchica si identifica quasi esclusivamente con la forza fisica - o al più, con la destrezza. -

Tutti i motivi fondamentali della decorazione infatti si lasciano riportare, più o meno direttamente, a tale esaltazione : più scoperta nello xystus , col mito di Ercole - il forzuto per eccellenza - con i suoi athloi s'intende, ma anche coi parerga, e con episodi dionisiaci, che facilmente si riportano all'allegoria della forza (vittoria di Dioniso sul folle Licurgo, liberazione di Ambrosio, ecc.), più velati, ma sempre riconoscibili altrove, e specialmente nelle facce, che riaffermano anche qui come sui sarcofagi, il loro fondamentale significato di megalopsichia allegorizzato dalle vittorie sulle fiere; o nei giochi del circo, segni anch'essi di forza, di coraggio, di destrezza - fino alle famose fanciulle in bikini -.

Il significato essenziale di tale immenso epinicio pittorico non è naturalmente smentito dalla presenza di episodii marginali - ma sempre legati al tema centrale - nei quali i mosaicisti sembrano sviarsi - : che so, il dejeuner sur l'herbe dei cacciatori e l'imbarco degli animali catturati; le allegorie dell'Africa, terra di fiere, gli amorini pescatori o vendemmiatori, ecc.: coteste immagini hanno evidentemente la natura e la struttura delle divagazioni in cui sembrano smarrirsi i poeti a cominciare da Omero quando, partendo per es. da una comparazione, il loro canto s'abbandona a descrivere minutamente e pare senza rapporto semantico necessario, l'oggetto o l'avvenimento comparati ; e allora si inseriscono quadri tramandati (come qui, più d'una volta emblemata di tradizione ellenistica) o anche singole immagini - che sono il parallelo figurativo dell'epitetare caratteristico delle poetiche, soprattutto epiche.-

Nè smentisce quel fondamentale significato allegorico il fatto che nel racconto mitico o comunque fantastico si innestino episodii "veristici" - come quello del tetrarca mentre assiste alla grande caccia; o dei giovani delle panoplie che si cambiano d'abito, s'avviano al bagno; passano dopo il bagno alle unctiones, ecc.; o dei sudditi che accolgono il signore al suo adventus per salutarlo e porgergli doni : cotesta ambiguità continua e sottile tra dimensione storica per così dire e dimensione poetica : cotesta compresenza di realtà e mito sono anzi caratteristiche della Weltanschauung tardoantica : e si riflettono nella stessa struttura formale del linguaggio pittorico, che non rappresenta più degli avvenimenti organicamente, razionalmente connessi e nemmeno dei corpi plasticamente individuati, situati in uno "spazio" obiettivo ; ma soltanto li presenta, paratatticamente sopra una superficie priva di spessore - e dunque di "storicità" - : mentre parallelamente

e coerentemente le immagini si deformano; la prospettiva si disarticola, spesso si inverte; e i colori si dispongono in campiture irrealistiche, violente, nettamente urtate, alla maniera dei Fauves - .

Ma gioverà, scendere ora ad analisi più puntuali, entro questo grande complesso scelto come campione, perchè come nessun altro esprime, con compiutezza monumentale, l'estetica o meglio la poetica della pittura tetrarchica. Tale compiutezza spiega anche le oscillazioni nelle classificazioni, sia cronologiche che stilistiche, di questi mosaici e delle loro parti, ad opera dei vari studiosi che se ne occuparono. E chi in essi riconobbe l'opera di maestri operanti in un periodo di transizione tra l'espressionismo propriamente tetrarchico e il cosiddetto bello stile costantiniano; chi invece, con un ritardo di tre quarti di secolo credette di inquadrarne lo stile in quello che il De Witt chiamò classicismo espressionistico valentiniano. Tra queste due posizioni contrastanti ve ne furono ovviamente di intermedie; e vi furono tentativi di spiegare le divergenze col criterio delle fasi successive nel lavoro; o della presenza contemporanea di maestranze diverse. Che, frattanto, il momento almeno d'inizio si debba porre nei primi anni del IV sec. sembra confortato dal ritrovamento di una moneta - un antoniniano di Massimiano Erculio, certo degli ultimi anni del sec. III - nella malta che cementava la lastra marmorea della soglia dell'edera sud orientale del frigidarium della villa. Il che tuttavia, se è dato che conferma, quanto all'architettura, l'ipotesi del L'Orange; è meno perentorio per quanto riguarda i mosaici del pavimento. Sempre però fortemente indicativo: se consideriamo il carattere unitario e organico del piano generale della decorazione e la connessione del suo significato con quello della costruzione - di cui si disse -; e non da ultimo lo stesso stile di questa pittura: che, sebbene con intonazione talora anche fortemente diverse, può essere filologicamente verificato come indice particolarmente vistoso della compresenza - largamente intesa - di varie correnti stilistiche, e dunque di numerosi maestri. Quest'ultima sarebbe da ritenere in ogni caso: non soltanto in base a quel che sappiamo sull'organizzazione di tali maestranze e sui loro motivi di lavoro; ma anche per una considerazione pratica: se ad un'opera così immensa non fossero stati impegnati insieme maestri molto numerosi coi loro aiuti, essa non si sarebbe potuta compiere che nello spazio di decenni e decenni. Questa era una delle ragioni, per cui il compianto Biagio Pace riteneva di dover spostare parecchio innanzi - fine IV inizi V sec. - almeno la fase conclusiva del lavoro; ma è ragione che cade, se pensiamo appunto alla compresenza di numerosissimi mosaicisti. Il problema del resto, non è ovviamente specifico di Piazza Armerina, ma proprio di tutte le grandi decorazioni a mosaico, pavimentali o parietali: per portare a compimento le maggiori, forse un secolo non sarebbe bastato con pochi maestri;

mentre per es. sappiamo da notizie certe che a mosaicare a Venezia, i maestri che lavoravano insieme, con pochi aiutanti erano moltissimi. - Ciò dà una prima spiegazione delle differenze - al di fuori dell'ipotesi di grandi scarti cronologici -; ma il problema si complica se si riflette sul fatto, ovvio, che la maniera pittorica d'un mosaico dipende certo dall'esecuzione, ma dipende soprattutto dall'intonazione stilistica dei "cartoni" che le maestranze traducevano in mosaico.

Ad ogni modo, tutto considerato, possiamo ritenere che, in un periodo da porsi tra gli inizi del IV sec. - a costruzione appena terminata - e la morte di Costantino si sia eseguita pressochè la totalità dei mosaici finora apparsi, ad opera di parecchi musivarii, raggruppabili tuttavia in tre correnti di stile, o maniere, fondamentali; cui potremo dare il nome di maniera della grande Caccia; maniera della Strage di Ercole; maniera aulica.

La maniera della caccia è rappresentata da un magister imaginarius, notevolissimo, colui che dipinse i cartoni per i pavimenti di tutto il "complesso glorificante" della villa: dal vestibolo alla sala del trono: mosaici, qui si sono trovati nel vestibolo e nel corridoio trasversale, - dov'è appunto la grande caccia - (non si sono trovati i mosaici nell'aula absidata, e quelli del quadriportico sono stati, credo, aggiunti posteriormente: è probabile che quegli ambienti fossero pavimentati a lastre marmoree, anche perchè soprattutto nell'aula, è da credere fosse particolarmente ricca la decorazione delle pareti). A tali maestri si debbono anche i cartoni per i pavimenti di locali che gravitano sull'asse del complesso glorificante: specialmente quello della piccola caccia, nella Diaeta, e quello del circo nella palestra delle terme. Ma gli esecutori dei cartoni furon naturalmente più d'uno; e sarebbe possibile, ne avessimo il tempo, cercare di indicarne particolarmente le mani.

L'opera dei maestri della caccia, che possiamo considerare per varie ragioni, anche al di fuori di quelle stilistiche, la prima in ordine di tempo, e la più schiettamente tetrarchica, ha inizio là dove comincia il cammino previsto: dal vestibolo dunque, dove è rappresentato l'Adventus: l'arrivo a casa del signore; prosegue poi, dopo il quadriportico, nel corridoio che è il vero e proprio nartece del consistorium aulicum: esso già con la sua stessa posizione trasversale, analoga a quella delle basiliche cristiane, segna un momento di arresto, di raccoglimento, alla soglia augusta del consistorium. Tenendo presente questa funzione potremmo risolvere anche alquanti problemi, apparsi fin qui piuttosto oscuri, del significato e della struttura figurativa del mosaico pavimentale - forse il più importante di tutta la villa - . Il significato è, si disse quello della megalopsichia: grandezza d'animo espressa allegoricamente con la caccia delle fiere: allegoria risalente addirittura ad Alessandro, della quale si hanno numerosissimi esempi anche in mosaici pavimentali (per es. ad Antiochia: talora anche con la scritta - a scanso di equivoci - : megalopsichia).

E' comprensibile che il motivo si trovi per così dire al posto d'onore, davanti al tribunale dell'apparizione del sovrano, e che in fondo venga ad essere il tema centrale anzi determinante di tutta la decorazione. Osserviamo anzitutto come un "quadro" siffatto è composto. Esso frattanto è presentato con la sua base affacciata alla direzione del cammino di chi procede dalla basilica ipetra al consistorium; ma il suo enorme sviluppo trasversale non consente che lo si esperisca procedendo: è necessario soffermarsi in obbedienza del resto alla funzione di questo narthex. - A una prima veduta sommaria, può sembrare che questo lungo nastro di "episodii" accostati (talora, ha notato il Gentili, è possibile riconoscere le suture tra le parti affidate ai vari maestri) riprenda a distanza di tempo, e riproponga alla nostra esperienza il motivo del continuum storico-narrativo, tipicamente romano dei fregi delle colonne Traiana e Aureliana. Ma non si tarda ad accorgersi che la concezione dello "spazio" è qui diversa: è, globalmente, a volo d'uccello, per cui gli episodi e le figure che ad una visione prospettica sarebbero nei piani profondi, qui invece si svelano nei registri superiori così da "venire innanzi" in qualche modo per presentarsi alla vista di chi appunto essendo in piedi li vede sotto di sé. E si tratta poi di episodi o gruppi singoli, separati, conclusi anzi equilibrati quasi araldicamente in sé e disposti uno accanto all'altro, paratatticamente. S'intende, che a questa frantumazione, a questo sgranamento per così dire del fregio corrisponde una slegatezza semantica già premedievale: onde sembrano piuttosto forzati i tentativi di enunciare di qui un "racconto" legato con un inizio ed una conclusione (quali per es. quello del Pace, che vedrebbe uno sviluppo logico dell'operazione della venatio a cominciare dalla lunetta con l'Africa - terra donde vengono le fiere - fino a quella all'altro estremo che sarebbe Roma, cui le fiere son destinate: improbabile anche perchè se così fosse lo svolgimento del presunto racconto avverrebbe nel senso della lunghezza del corridoio, il soggetto della lunetta di destra - nell'altra il mosaico è quasi scomparso - è certo l'Africa; ma è chiaro che una composizione così araldica, affrontata verso l'interno del vestibolo, ha una funzione a così dire prosodica, di chiusura di un ritmo; e che non v'è affatto nell'insieme un racconto che si svolga: tutti gli episodii sono compresi).

Essi inoltre si addensano, o meglio accentuano il loro valore figurativo affidato quasi soltanto al cromatismo, nella zona centrale, in asse col cammino predisposto: è significativo notare per es. che il "paesaggio" di fondo, che sembrerebbe postulare una certa continuità, si interrompa al centro esatto del corridoio, e che ai due lati di questo "punto di indifferenza" si disponga quasi simmetricamente sequenze di episodii (diremmo cinematograficamente di inquadrature) scandite da cesure che scompongono lo stesso fondale (la scansione si può esemplificare in questa serie: vegetazione e paesaggio, prima cesura; paesaggio con ville, mare; motivi vegetali; mare; paesaggio con ville, seconda cesura; paesaggio: sequenza evidentemente paratattica che chiude in assonanze se non in rime, e vi è anche - per es. nel chiasma

paesaggio - mare - paesaggio e poi viceversa.)

Non siamo dunque affatto davanti ad un racconto, ma ad una paratassi che pone gli avvenimenti uno accanto all'altro, al di fuori dei rapporti causali modali e temporali della logica classica, con un procedimento si potrebbe dire enumerativo o recitativo, analogo a quello che Aureobach per es. ha riconosciuto nella poesia anzi nella stessa struttura della lingua tardoromana e proto medievale: persino con quella serialità di blocchi linguistici indipendenti e giustapposti, e con quelle proposizioni apodittiche ed enfatiche, che qui ovviamente si traducono nella decisa accentuazione espressionistica del colore. - La quale porta con sé, tutte le sconessioni prospettiche e le disarticolazioni formali che sono proprie d'un tal modo di esprimersi: si veggano per es. gli scudi, le ruote dei carri del tutto senza spessore; l'allineamento fuori di prospettiva degli arti, specie delle gambe, dei cacciatori e degli animali ecc.

Naturalmente non sono mancati gli archeologi che hanno spiegato questi accenti linguistici e poetici come insufficienti: per es. il Gentili crede ravvisarvi degli "errori di interpretazione dei cartoni con conseguente resa falsata delle prospettive delle figure o di gruppi di figure": appunto di cotesto genere noi li conosciamo assai bene, oggi: sono rivolti (o a meglio dire sono stati) specialmente a Picasso; essi hanno scarso rilievo perchè, ovviamente, l'impiego di una prospettiva "esatta" è l'ultima delle preoccupazioni di questo maestro - come del Picasso di Guernica -. Ambedue - s'intende in diverse "dimensioni" linguistiche, culturali e poetiche - aggallano le immagini sul piano, per poter fare di esse soltanto dei recipienti a così dire fortuiti delle loro intense e libere notazioni cromatiche; in particolare, per il maestro della caccia i timbri francamente urtati dei vermigli, dei verdi, dei gialli, dei bruni, di tono insolito ora vialento ora delicatissimo deposti a larghe pennellate rapide, estrose, l'impiego rivoluzionario dei bianchi compongono una tavolozza decisamente fauve: persino certi visi - quello del Tetrarca, per es. - composti a tessere color arancio su brevi campi verdazzurri e inclusi in larghe cernes blu notte - fanno pensare davvero al Matisse del Portrait à la raie verte (1907) del Museo di Copenhagen . -

Riesce difficile sottrarsi all'invito d'analizzare pezzo per pezzo questa pittura degli inizi del IV sec., alla quale sono applicabili senza sforzo le categorie critiche che usiamo oggi a proposito dell'"irrealismo" pittorico degli inizi del sec. XX, librato in un difficile equilibrio tra l'ormai screditata, deformata, svuotata legislazione della figura, e l'arbitrio, che doveva imporsi di lì a poco, dell'arte senza immagini. Certo è che, di fronte alla magnifica libertà di questo maestro di Piazza Armerina, che inventa i suoi colori, perde ogni significato ogni troppo facile ricognizione dei "modelli" ch'egli attinge dalla scontata casistica del repertorio venatorio, o dei residui plastici di queste figure - di cui si vale solo a sostegno d'una stupefacente sfilata di abiti polieromi pressochè indifferenti dei corpi che vestono, e invece splendidamente variati in liberi ritmi di pieghe.

e soprattutto di macchie di bel colore squillante, nelle quali poco giova riconoscere semanticamente gli scudi, i clavi, le lorchie o le fettucce.

La maniera di questo Maestro della Caccia o Maestro Fauve di Piazza Armerina, è riconoscibile - con maggiore o minore purezza, dipendente dall'intervento di aiuti, o dalla diversa abilità dei musivari di tradurre i cartoni - pressochè in tutti i pavimenti della metà nordoccidentale della grande villa (comprendente gli appartamenti privati e le terme): più fedelmente, nella piccola Caccia in una Diaeta, e nelle Gare del Circo nella Palestra delle Terme; con esecuzione più imprecisa e un po' abborracciata, nelle scene familiari relative alle Terme.

Nei pavimenti della parte sud, invece, domina un'altra personalità di pittore altrettanto grande, ma di gusto diverso, e di diversa formazione culturale: quella del maestro della strage dell'aula triloba dello Xystus; i cartoni di altri artisti, in qualche modo intermedi tra cotesti due maggiori, sono chiaramente riconoscibili nei mosaici degli appartamenti intorno all'aula basilicale e dal lato sud del quadriportico: taluno prossimo al maestro della Caccia, forse suo allievo (Amorini pescatori; Piccolo Circo; L'Orfeo, ecc.) un altro, un tradizionalista di scarsa personalità (Amorini vendemmiatori, Fanciulli cacciatori) due ancora poi, prossimi al Maestro della strage, forse allievi: uno piuttosto pedissequo (Ulisse e Polifemo), l'altro invece, non privo di genialità, il quale cerca e ottiene, poichè il risultato è senza dubbio valido - una sorta di fusione tra il linguaggio del Maestro della strage e quello del Maestro della caccia: a lui si deve il mosaico dell'Arione, e non è, secondo me, improbabile ch'egli abbia terminato l'estremità orientale dello stesso corridoio della grande caccia, che rivela nei suoi ultimi episodii, una maniera diversa dal resto e appunto di questa intonazione: in particolare penso che questo maestro abbia dato il cartone per la lunetta dell'Africa - la quale chiude il vestibolo. -

Ma, dicevo, il secondo grande pittore, degno di stare alla pari col Maestro della Caccia, è il Maestro della Strage: colui che dipinge i cartoni della Licurgia e, con aiuti, appunto della Strage di Ercole nell'aula trilobata dello Xystus. -

E' evidente - e infatti è stato subito notato anche dagli archeologi - che quest'artista è più dell'altro interessato ai lasciti della cultura formale "classica" - o più precisamente barocco ellenistica, di tono si direbbe pergameno o rodio: la plastica volumetrica dei corpi vi è infatti più che affermata, enfaticamente esaltata, - onde è facile la tentazione di interpretare queste pitture come frutto di una "ripresa" di neoclassicismo sopravvenuta dopo il momento tetrarchico e alla fine identificabile con l'avvento del "bello stile" costantiniano, e quindi di portare innanzi di qualche decennio la cronologia di questa parte della decorazione rispetto alla rimanente. -

Tuttavia, a chiunque sia criticamente consapevole delle strutture formali dell'arte, specie della nostra contemporanea, di più ric

ca e varia problematica, riesce difficile convincersi che non si tratti d'un fatto di cultura, più che di dimensione linguistica. La plasticità, presente certo in senso generico, è qui divenuta, evidentemente, un mezzo per affermare un reale arbitrio formale: i piani, i volumi, sono smisuratamente esaltati e distorti, al punto da non essere più rappresentativi, ma da divenire un mezzo di ricerca di strutture pittoriche libere, per attingere una visione simultanea di più parti d'un medesimo oggetto, la quale l'afferri in tutte le sue dimensioni visive per proiettarlo, di articolato, sulla superficie: problema analogo a quello del cosiddetto cubismo analitico. Si può riconoscere che la generica iconologia, che sta dietro queste immagini, non sia esplicitamente polemica rispetto alla tradizione figurativa ellenistica (press'a poco come un Picasso coi suoi disegni "ingrasiani"); ma chi potrebbe sostenere, di fronte a brani come quello dei giganti angui-pedi, o del cavaliere Bistone abbattuto col cavallo - si veda l'incastro del profilo - lineare - dell'uomo con quello della bestia ecc. - o del Diomede caduto - si osservino le orlature nero-rosso-giallo-nero su verde concentriche quasi a compasso delle ginocchia di Diomede - che non siamo in presenza d'una ben chiara e coerente poetica di carattere cubistico?

Dove mai nella cultura pittorica classica - per quanto si voglia ostendere questo termine - s'incontrano vortici cromatici come quello intorno allo scudo nell'Idra di Lerna - ; o gruppi così antinaturalistici, d'un così coraggioso arbitrio formale e insieme d'una così piena coerenza di stile, come quella del cavaliere ferito e della cerva?

Allo stato attuale della conservazione dei mosaici, sembra, a me almeno, che gli esiti più felici di questo strano, violento e insieme delicato pittore, siano raggiunti nella "Licurgia": nella figura della ninfa Ambrosia, dai grandi occhi liquidi che han tante risposdenze in affreschi contemporanei delle catacombe romane o in mosaici di Antiochia; nelle quasi perfette mezze sfere dei seni, nel viluppo di foglie d'un tenero azzurro che, similmente a tante "stagioni" di Antiochia e di Aquileia le nimano il capo e forzano concentricamente intorno a sè tessere di rosa di verde in tante gradazioni, orlate di neri alla Braque, riconosciamo un poeta che è certo del suo tempo, ed usa il linguaggio del suo tempo; sebbene abbia ancora pietà per gli antichi miti.

La "vague" defluente da centri ellenistici portatrice del "bello stile" di un Costantino già installato nella nuova Roma sul Bosforo, sarà cosa ben diversa: e basterà, a convincere chiunque abbia occhio avvertito, il confronto col Dioniso - pure di disegno e di taglio alquanto simili della villa costantiniana di Antiochia. Sono opere press'a poco contemporanee, ed ambedue dovute ad artisti eccellenti; ambedue hanno dietro di sè la stessa tradizione formale; è possibile che l'opera antiochena sembri a parecchi "più bella" di quella siciliana - ma, ovviamente, è per la stessa ragione, per cui le Grazie del Canova sono apparse e forse appaiono a taluno più belle dei capricci di Tiepolo e Goya.-

Rimarrebbero da considerare almeno alcuni altri tratti di pavimento, ch'io ritengo aggiunti più tardi, a qualche distanza di tempo •

direi nella seconda metà del secolo -. Sono : il tappeto musivo del quadriportico del peristilio, a floride fasce su disegno geometrico, includenti protomi ferine - in accordo col significato generale di questo immenso bestiario - : opera d'un abile manierista, che stese le sue tessere là dove probabilmente in origine v'era un pavimento marmoreo ; e le ormai famose dieci fanciulle in bikini, ragazze vincitrici di gare palestrite o natatorie : anch'esse dunque significanti forza e destrezza, che anche lo scarto di strati e di livelli del pavimento attestano essere state eseguite più tardi. Il che è confermato dalla maniera pittorica, la quale qui rivela d'aver assorbito il "bello stile" costantiniano. E' infatti agevole il paragone (anche per ciò che riguarda le acconciature, e il gesto ritmico di danza) con opere da attribuirsi al terzo quarto del secolo - quali il mosaico delle tre Grazie di Cesarea - Cherchel in Africa, o quello delle Nereidi nella Casa dei Dioscuri a Ostia ; rintracciare una certa affinità linguistica con le "Stagioni" della Villa costantiniana di Antiochia o, pure qui, con le Nereidi del Bagno E o con le Amazzoni del complesso di Yakto ; o, in Africa con le figure affrescate in una tomba di Gargaresh in Libia ; o infine in Occidente con le dame costantiniane di Treviri, con certi brani della decorazione dell'ipogeo romano sulla via Salaria, con le celebri Oranti del Cimitero di Trastevere : insomma con opere da porsi tra il 320 o il 330, le quali attestano la "ripresa neoclassica" del "bello stile" costantiniano o direttamente o per influsso.

Qui, certo, si tratta di influsso - l'eredità del "disfacimento tetrarchico" vi permane infatti evidente : esso si manifesta in una più unita stesura del colore ; in una linea più rassodata, ma già con la funzione tipicamente prebizantina, di punto di collimazione tra le zone cromatiche, e in una ben avvertibile "composizione" ritmica. Sul fondo bianco, uniforme, assai più sordo che negli altri pavimenti della villa - è invece simile per valore al fondo della caccia del pavimento del Mega Palation di Costantino poli - i corpi seminudi si allineano, contrappuntati dai colori dei costumi, con leggeri scarti nella loro posizione - tali però da non compromettere la misura uniforme della scansione ritmica ; sicchè, più che alle persistenze anatomiche di tradizione ellenistica, sottolineate dal Pace e dal Gentili, credo possiamo qui intravedere l'inizio di quella via che porterà, dopo due secoli, dopo un lungo processo di crescente scomposizione delle immagini e, parallelamente, di astrazione per così dire manieristica del cromatismo sia delle figure che del fondo (e il V secolo, in questo, ebbe una funzione fondamentale di maturazione linguistica) per es. alle teorie bizantine di Vergini e di Martiri in S. Apollinare Nuovo.

L'importanza delle palestrite di Piazza Armerina - nell'ordine storico s'intende - sta per me soprattutto in questo : ch'esse sono uno dei primi esempi di quella fusione tra paratassi espressionistica romana orientale e persistenza di organicità formale, non pure svaporata e portata sul piano, di discendenza ellenistica : fusione dalla quale deriverà appunto l'arte bizantina, estremo tentativo di salvare l'eredità formale classica trasferendola

mondo dell'esperienza vissuta - la Lebenswelt di quaggiù, nella dimensione incorporea platonicamente contemplata della Gerusalemme celeste.

Cotesta saldatura linguistica comincia già ora - al momento del trasporto della capitale a Bisanzio - ad abbozzarsi, embrionalmente; essa, possiamo credere giudicando soprattutto dagli esiti giustiniani, diverrà via via la corrente linguistica pressochè unica, in ogni caso predominante a Costantinopoli; mentre nella parte occidentale, in Italia, in Europa non sarà che una delle due grandi correnti, e non la maggiore: perchè sempre si troverà a combattere con quella propriamente romana del colore in accezione libera, "esistenziale", qui a Piazza Armerina rappresentata soprattutto, s'è visto, dall'opera del Maestro della Caccia. Tutta la storia dell'arte cristiana europea, fino a quando cadrà la notte dell'alto Medioevo, si può globalmente impostare sulla dialettica tra coteste due correnti; delle quali, la nuova mistica, se riuscirà a prevalere in luoghi e tempi limitati specie in Italia - per es. in Ravenna giustiniana, o anche più tardi nella Roma dei Papi greci e siriaci e infine a Castelseprio - non riuscirà mai ad annientare quel linguaggio tardoromano, che, trasformandosi via via in volgare, costituirà il fondo linguistico delle grandi e dolenti poesie pittoriche neolatine. -

