

BETTINI ORIGINI DELLA ARTE MEDIEVALE

DIPARTIMENTO DI STORIA E  
CRITICA DELLE ARTI  
SB  
018P  
4  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI VENEZIA

Prof. Sergio Bettini

LE ORIGINI DELL'ARTE MEDIEVALE

( continuazione del corso monografico dell'anno acc. 1960/61 )

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE

UNIVERSITA' DI PADOVA

Anno Acc. 1961/62



In Oriente, infatti, non è che la corrente di stile romano-occidentale cui ho dato il nome di "maniera di Aquileia" sia assente: Doro Levi, nella sua opera fondamentale sui pavimenti a mosaico di Antiochia, ha dimostrato che anche nella cultura pittorica di questa grande città sull'Oronte ricorrono gli atteggiamenti stilistici presenti a Roma e in Italia ( e basterebbe l'esempio del Dioniso delle Terme D). Questi non vengono meno anche nella seconda metà del secolo IV: possiamo indicare a riprova, tra l'altro, poco dopo il 350, la pittura così sgranata e sfatta, del tappeto musivo della tomba di Mne-mosyne.

Frattanto nella stessa Antiochia, come vedremo tra poco, la ripresa neoclassica del "bello stile" di Costantino avrà avuto la sua espressione forse più alta, certo più chiara e precoce in pittura, nelle magalografie del "pavimento delle Stagioni" della villa appunto costantiniana.

Ma, tanto l'una (occidentale) quanto l'altra (neoclassica) di coteste due correnti non sembrano aver avuto lungo seguito nelle provincie orientali propriamente dette. Qui, se è possibile rintracciare una linea di evoluzione, questa è piuttosto nell'accentuazione del geometrismo "astratto" della disposizione paratattica, che già si poteva notare nei bordi della villa costantiniana, con quadretti di soggetto bucolico, dove la scena era scomposta in zone sovrapposte e parallele. Sembra che questa sia la tendenza che diviene ora predominante nel la pars orientalis: dove infatti essa si va sempre più accentuando (fino al puro geometrismo "da stoffa" dell'arabesco) fino a sfociare nell'arte protoislamica (confluendo anche, in misura minore, in quella bizantina).

Caratteristico è sotto questo aspetto, il pavimento della Caccia, sulla fine del IV secolo, trovato ad Apamea in Siria e trasportato ai Musei Reali di Bruxelles; ad Antiochia, di epoca di poco posteriore, quello della Megalopsichia, cioè pure della caccia eroica, del cosiddetto complesso di Yakto. Qui la composizione è disposta intorno al medaglione centrale in due registri, ciascuno dei quali contiene una serie di scene distinte, e soltanto gli alberi di cipresso (residuo della composizione "architettonica", polare, romana) trascorrono dal registro esterno all'interno; tutte le forme sono in superficie, e campite su un fondo chiuso continuo. Analoga disposizione ritroviamo in altri mosaici, soprattutto di caccia, di Antiochia e altrove nella pars orientalis: per es. quello noto come "caccia di Worcester" (perchè, trovato ad Antiochia, fu trasportato nel Museo di quella città) oppure quello, pure antiocheno, finito a Dumbarton Oaks; o quello del Martyrion di Seleucia, (Museo di Princeton), ecc. coi quali arriviamo agli inizi del VI secolo: è probabile agisca già su di essi l'influenza dell'arte bizantina (propriamente costantinopolitana) del tempo di

Giustiniano.

Altri numerosi mosaici sono recentemente venuti in luce nelle province della *pars orientalis*: in Palestina, in Giordania, ecc.: in buona parte aspettano ancora una pubblicazione esauriente dal punto di vista della critica d'arte. Il gruppo più interessante per il nostro assunto si è ritrovato a Gerasa, a Madaba, e più recentemente, nei santuari della città del monte Nebo in Giordania. Qui possiamo considerare anzitutto, seguendo la pubblicazione di Saller e Bagatti, il pavimento della chiesa del prete Giovanni che riconduce al tema tradizionale della caccia. Altro litostrato figurato, sempre sul Nebo, è quello della chiesa dei Santi Loth e Procopio, dove pure ricorre il motivo della caccia.

Non è nostro compito qui esaminare singolarmente tutte le pitture rimasteci nella *pars orientalis*. Ma, pure limitandoci a quest'ultimo periodo, che occupa il VI sec. e una parte del VII (ad eccezione di Antiochia la cui produzione di litostrati si arresta all'epoca del sacco dei Persiani, nel 540), - nel periodo che possiamo far decorrere grosso modo dal pavimento della sinagoga di Beth Alpha in Palestina (a. 518) fino a quello di Mefjer, tra il 724 e 743 - possiamo agevolmente notare delle caratteristiche comuni, che staccano questa pittura, per elementi stilistici assai chiari, da quella contemporanea dell'Occidente.

I pavimenti delle chiese dei Santi Cosma e Damiano o di S. Giovanni Battista a Gerasa, del 529 - 533; quelli del convento di Beisan tra il 567 e il 569; quelli di Qasr-Hiram, del 575; quelli della cripta di S. Elia a Madaba del 595/96; quelli di Quweisme (717 - 18), di at Ma'in (719-20) e infine di Mefjer, tra il 724 e il 743, rivelano una innegabile unità di cultura figurativa. E mi sono limitato a quelli esattamente datati; se ne potrebbero aggiungere parecchi altri, per i quali non abbiamo una datazione "esterna" precisa, ma questa è agevolmente raggiungibile per mezzo di vari elementi concomitanti e soprattutto in base ad analogie stilistiche, e situabile nello stesso lasso di tempo: quelli, per es., d'una chiesa a sud della fontana di Eliseo a Gerico; o altri in più di un edificio a Madaba, o a Gerasa, ecc.

V'è in tutte queste pitture, che appartengono evidentemente ad una scuola locale, ad artefici propriamente della zona, di alcuni dei quali conosciamo anche il nome, (per es., quello di Salamanio a Madaba; di Basilio ed Efrem a Bethlemme, e, soprattutto, di Naum, Ciriaco e Tomaso a S. Giorgio sul Nebo, come attesta un'epigrafe: nomi evidentemente locali - il più delle volte trascrizioni greche di forme aramaiche, o semitiche, o greche, ma diffuse nella regione -, v'è, ripeto, una chiara uniformità di caratteri stilistici: l'accentuato linearismo dei ribaditi profili - che traduce in linguaggio di superficie l'antica chiusura tattile ellenistica -; la sempre più decisa tendenza all'arabesco geometrico e all'equilibrio araldico, tanto nella generale partitura delle decorazioni, che nel-

le figure singole. Ed è giusto osservare, come fa il Galassi, che i temi trattati sono comuni tanto all'oriente bizantino quanto all'occidente romano: per la maggior parte lo sono, salvo che anche qui, in Oriente, vi è un repertorio singolarmente ristretto; non toglie tuttavia che quest'arte vada sempre più allontanandosi da quella dell'Occidente, dove semmai potrà ritrovarsi qualche analogia - o, diciamo pure in questo caso, riflesso - in litostrati alquanto corsivi dell'alto Adriatico.

I mosaici della chiesa dei SS. Loth e Procopio nella città del Nebo, quelli sotto la casa di Soliman Masrì a Madaba; soprattutto quelli della cappella di Beisan, potranno essere paragonati, in Occidente, ad opere di carattere "decorativo", come, per dare un esempio ovvio, l'ambone di Agnello a Ravenna: e siamo su per giù negli stessi anni: essendo quei mosaici datati tra il 567 e il 69.

E' chiaro che, con l'avanzare del secolo, quel "geometrismo lineare" si va sempre più accentuando nella pars orientalis: e che è proprio da quelle ultime espressioni che, con ininterrotta continuità, che attesta la persistenza di una scuola, usciranno, di lì a poco, le prime pitture islamitiche degli Ommeyyadi: esempio tipico, quelle del Kuseyr' Amra.

Se passiamo all'altra provincia considerata "Oriente": all'Egitto, troviamo possibilità di istituire precedenti ancora minori che in Siria e in Palestina.

"Negli scarsi mosaici rinvenuti sul suolo dell'Egitto - constata il Levi - possiamo cogliere, in genere, ancora più che nei ritratti su mummie, un puro e semplice riflesso dell'arte romana....Se qualcosa v'è da notare....avvicinandosi alla fine del III sec. è un irrigidimento assai più sensibile che nei mosaici d'Italia e di Siria.....".

Per venire all'epoca che qui ci interessa: per es. i mosaici di Sheikh Zueda, datati a verso il 360: del tutto "provinciali", lineari, con evidentissime caratteristiche pre-copete: i più lontani che si possano immaginare, dalla forma dell'arte paleocristiana di Roma, ed anche di Bisanzio.

L'esame di questi mosaici, comunque, giova anzitutto farci considerare con riserva la tesi, che ha ancora qualche corso, secondo la quale la più viva, la più pittorica arte paleocristiana si dovrebbe alla Siria, che sarebbe stata, in questo, maestra, per secoli, di tutta la Cristianità, di Oriente e di Occidente. Nel fatto, il Lassus non ha trovato, in Siria, che qualche traccia del tutto irrilevante di pittura cristiana figurata; e in Palestina, che è la zona più vicina alla Siria, abbiamo visto quali siano i caratteri della pittura fin verso la metà dell' VIII secolo: sono precisamente l'opposto di quelli della postulata "scuola siriana".

E' una maniera; che si potrebbe definire un "geometrismo lineare", che dà la caratteristica all'arte cristiana di queste provincie, e sfocerà infatti, come s'è detto, nelle pitture isla

mitiche degli Omeyyadi. Per l'epoca che qui interessa, ciò che la caratterizza è una chiusa, gracile linearità: ed è questa che, forse, ha qualche riflesso sui maestri minori di Aquileia - come, più tardi, anche su quelli di Grado, in pittura e in scultura.

"Campioni" di neoclassicismo, o di "bello stile" costantiniano, dovremmo ricercarli altrove, ovviamente in zone più colte; e dunque innanzitutto nelle "capitali" - : Costantinopoli, in primo luogo; e, in Occidente, Milano, Treviri.

Com'è noto, tuttavia, a Costantinopoli di questo momento - e possiamo dire addirittura dei due secoli che intercorrono tra Costantino e Giustiniano, non c'è rimasto praticamente nulla di significativa, almeno in pittura.

E Milano non diventa un centro di cultura artistica che coi Teodosii. Rimane Treviri; dove in effetti, gli scavi iniziati nell'immediato dopoguerra sotto il pavimento dell'attuale duomo, portando in luce i ruderi di un'aula dell'edificio costantiniano della città (noto per tradizione come il palazzo di Elena, madre dell'imperatore) rivelarono i resti delle pitture del soffitto - databili ante 326: anno in cui si distrusse il palazzo per costruire sulle sue rovine, ad opera del vescovo Agrizio, la prima basilica cristiana di Treviri. Con maggiore possibile approssimazione: intorno al 320. - Cotesti affreschi mostravano, inseriti nei riquadri della partitura a cassettoni, figure di putti alternati a ritratti, nei quali si è finito col riconoscere, ad opera specialmente del Delbrück, immagini idealizzate di dame della casa di Costantino, (nimbate, spesso accompagnate da insegne imperiali).

Alla scoperta, nel 1951 (o, meglio, alla posteriore ricomposizione, tuttora in atto, di queste pitture) s'è quasi gridato al miracolo: taluni salutano entusiasticamente un così singolare ritorno a forme classicheggianti; altri, deprecando una siffatta "involuzione": un ritorno reazionario, dopo le punte avanzatissime del cubismo tetrarchico, a modi vecchi di almeno tre secoli. E tutti d'accordo nel considerare questi ritratti di Treviri come un caso singolo, un "unicum", entro la cultura artistica del IV secolo.

Io non credo a quell'alternativa, nè a questa singolarità. I dipinti di Treviri sono, secondo me, opera di un grande pittore decisamente neoclassico, con ogni probabilità greco, forse di Antiochia, al servizio della corte costantiniana: sicchè lo chiamerei il "maestro aulico di Costantino". E questa di Treviri non è la sola opera di lui che ci sia rimasta. Ve n'è almeno un'altra, più completa - a tutt'oggi, il suo capolavoro - : sono le megalografie di un magnifico litostrato che si trova quasi all'estremità opposta del mondo romano, ad Antiochia: il mosaico delle Stagioni, trasportato al Louvre.

E valga il confronto tra una delle dame di Treviri, ed uno dei medaglioni, quello di Dioniso, per es., ad Antiochia:

non vi è soltanto affinità di maniera, vi è, abbastanza evidente, credo, la stessa mano d'artista. E il pavimento di Antiochia apparteneva precisamente ad una villa costantiniana.

Questo mirabile pavimento rispecchia, nella sua generale partitura, un sistema decorativo, che si era venuto maturando in stretta relazione con l'evolversi della conformazione delle volte romane. V'è infatti un mutuo scambio di alquanti motivi tra mosaici dei pavimenti e mosaici delle volte: in questo caso è il pavimento, che riflette la partitura decorativa di una volta: più precisamente, una volta a crociera, con le quattro grandi grottesche vegetanti disposte diagonalmente a sottolineare le nervature che si incontrano in un medaglione. E' superfluo rammentare, che una tale disposizione non può nascere che in relazione ad un'architettura, che abbia nel suo lessico costruttivo, appunto, le volte d'ogni forma: cioè, nell'architettura romana.

In essa infatti noi la vediamo sorgere e maturarsi (qualche esempio tra i moltissimi e ovvii: Tomba dei Nasoni, a. 160-180; Colombario Polimantii, v. 200); e da essa passerà all'arte paleocristiana e bizantina (es. a Ravenna: Cappella Arcivescovile, San Vitale); e non soltanto relativa a volte a crociera, ma anche a cupole a nervature (es.: cupola di Sta Costanza a Roma; del Battistero della Cattedrale a Ravenna). E' anzi per questa affinità, che noi possiamo farci un'idea un po' meno sommaria di quel che doveva essere, forse anche per lo stile, la decorazione perduta della cupola di un altro prezioso edificio costantiniano: Sta Costanza a Roma.

Qui, com'è noto, vi sono ancora, sebbene molto restaurati, i mosaici della volta dell'ambulacro anulare e dei semicantini delle due absidi; della parte più grandiosa e più splendida, quella della cupola, abbiamo solo il ricordo, conservatici dall'acquarello di Francisco d'Olanda a Madrid, da cui Pietro Bartoli trasse il disegno che servì all'incisione del Ciampini. Trattandosi di una cupola, dodici grandi grottesche femminili, cariatidi arborescenti continuate da candelabri, sottolineavano le nervature fino ad incontrarsi nel medaglione che fingeva l'antico lucernario: nei compassi v'erano scene fluviali e del vecchio Testamento. V'è qualche affinità di maniera pittorica tra i mosaici della volta anulare di Sta Costanza e le scenette di vita rurale del bordo, e di caccia, entro i compassi del pavimento delle Stagioni di Antiochia; dovute qui e là ad un maestro minore. Non sembra troppo azzardato supporre che, come ad Antiochia nella villa costantiniana, come a Treviri nel palazzo di Costantino, così a Roma nel mausoleo di Costanza, la parte principale, centrale, più significativa e più ricca, della decorazione - specialmente le grandi cariatidi sorgenti da cespi d'acanto, così simili a quelle antiochene per disegno - fosse affidata se non allo stesso maestro, almeno alle stesse botteghe di pittori aulici che, in questi anni tra il '20 e il '30 appaiono i primi portatori d'alto valore di quella maniera coltissima, di deliberata ripresa classi-

cheggianti, in opposizione netta con il cubismo tetrarchico ed il fauvismo posttetrarchico, che vedemmo così schiettamente rappresentati a Piazza Armerina e ad Aquileia: la maniera cui s'è dato il nome, appunto, di "bello stile" costantiniano.

Diretti innesti, come nell'aula di Treviri, o riflessi più o meno filtrati dell'altra corrente, più o meno assorbiti dalle diverse intonazioni della Koiné artistica imperiale, secondo le varie regioni, a partire dal ventennio tra il 330 e il 350, di cotesto "bello stile", si potranno riconoscere nell'arte (non solo nella pittura, ma anche nella scultura - es. tipico il sarcofago di Giunio Basso) dell'Occidente e di Roma (anche in affreschi di catacombe: per es. quelli del "cubicolo di Orfeo" in S. Pietro e Marcellino, ecc.); ma è abbastanza ragionevole ritenere che un neoclassicismo siffatto abbia avuto fortuna soprattutto a Costantinopoli: se pure non s'arrivi a supporre (e non sarebbe temerario) che all'atto della stessa fondazione, in quegli anni appunto, della nuova Roma sul Bosforo, Costantino medesimo, con un suo atto deliberato abbia concentrato nella sua nuova Capitale queste sue maestranze auliche, che più rispondevano al substrato culturale, profondamente concimato dalla lunga e persistente tradizione ellenistica. Non vi sarebbe in ciò nulla di strano: se pensiamo al modo - del resto abbastanza documentato - della nascita e della prima rapidissima crescita, tutta artificiale, della nuova Capitale. E se, per tutto l'impianto urbanistico, viario, di servizi pubblici - quali gli acquedotti con le cisterne le piscine le terme, le architetture delle basiliche forensi e anche cristiane, dei mausolei-martyria e specialmente del Palazzo, dell'Ippodromo, ecc. - da erigere sto per dire da un giorno all'altro - è ovvio che l'imperatore si sia valso delle numerose, potenti, espertissime anche in "segreti" costruttivi, - propriamente massonici nel senso etimologico - corporazioni, dipendenti direttamente dall'aula imperiale, di architetti e di costruttori della vecchia Roma tiberina (quelle cui si deve forse il più formidabile capitolo di tutta l'architettura romana: dico appunto le fabbriche da Diocleziano a Massenzio a Costantino), è invece più probabile che per le arti figurative e sontuarie si sia giovato - anche perchè aveva necessità di concentrare il maggior numero di maestranze - di artigiani richiamati dalle grandi e ricche città dell'Oriente - come Alessandria e Antiochia: la cui cultura artistica era appunto versata, secolarmente, in questa produzione, più che in quella propriamente architettonica.

Ad ogni modo, quel che è accertabile è che, se vogliamo enucleare le linee fondamentali di evoluzione - s'intende, con estrema sommarietà - dell'arte nelle due zone dell'impero, nel corso del secolo IV e nel successivo, siamo portati a rilevare che, pur entro la mescolanza di accenti della Koiné linguistica, in Occidente continua a prevalere la voce di quella che ho chiamato "maniera di Aquileia" discendente dall'espressionismo tetrarchico, mentre a Costantinopoli si rafforza e si perpetua, naturalmente via via smaterialato, il cosiddetto "classicismo" derivato dal "bello stile".



Non mi è possibile ora qui indicarne le varie tappe - sarebbe molto istruttivo considerare le pitture, recentemente scoperte, della catacomba romana sulla via latina: questa "grande pinacoteca del IV secolo", come fu chiamata, nella quale mi sembra si possa riconoscere la maniera pittorica di un tardo seguace del "bello stile" (es. nella lunetta della Susanna nell'arcosolio destro del secondo cubicolo del primo settore del cimitero, e altrove) accanto a quella di carattere espressionistico (es. alcune pitture del settore mediano); fino a che, negli ultimi e più tardi cubicoli, s'avrà una delle più vaste e ricche documentazioni pittoriche del cosiddetto manierismo teodosiano; ancora una volta, dovrò limitarmi a scegliere due "campioni": uno per l'Occidente, l'altro per Costantinopoli.

All'avanzata seconda metà del IV secolo è da assegnare, anche per ragioni archeologiche e di tecnica costruttiva, il pavimento, ora al Landesmuseum di Treviri, in origine appartenuto ad un'aula di culto misterico. Il mosaico raffigura due momenti, per così dire, che fondono il mito e il rito: o, a meglio dire, (e come appunto avviene in coteste liturgie), fanno presente il mito nel rito. Al centro vi sono le sacre immagini, mitiche, che rappresentano, l'uno la nascita dei Dioscuri dall'uovo di Leda; l'altra, l'inverarsi di questo mito nella cerimonia sacerdotale. Intorno, entro compassi geometrici, stanno figure affacciate all'esterno; e dunque in disposizione itinerante: secondo quel "principio", che già abbiamo riconosciuto a Piazza Armerina e ad Aquileia.

Principio, come pure già dissi, tipicamente romano-occidentale: diverso da quello che regge le "composizioni" pittoriche di ascendenza ellenistica, e quelle stesse di "bello stile": le quali invece sono disposte staticamente, in una partitura accentrata, da contemplare per così dire "da fermi" tutt'in una volta; non procedendo in una continuità di attuale esperienza.

E' significativo osservare, nel pavimento di Treviri, che i personaggi che stanno intorno alle "icone" centrali compongono essi stessi una processione: ovviamente, la processione dei fedeli di questa setta, o sodali del collegium, che introduce al sacrificio della cerimonia.

E' stato notato, soprattutto da Rudolf Egger, che questi misti che portano vivande o altri donativi, corrispondono esattamente a quelli, che pure recano offerte per l'agape sacra, nel pavimento teodoriano di Aquileia intorno alla "icona" centrale con la Vittoria eucaristica. Ma è da notare inoltre, a Treviri come ad Aquileia, che, per quella identificazione, caratteristica delle cerimonie misteriche, cristiane o non, in un "tempo rituale", tra evocazione dell'evento sacro e cerimonia, gli stessi fedeli che partecipano alla liturgia sono chiamati ad identificarsi appunto con le figure rappresentate e con gli atti che essi compiono: non solo queste figure compongono una processione, ma invitano coloro che entrano nell'aula alla processione. Ciò è attestato con ogni evidenza dalla disposizione degli as-

si delle figure entro i comparti: la quale appare disorganica e incongrua, da un punto di vista classico; ma del tutto giustificata e comprensibile invece, secondo il principio della esperienza itinerante.

Infatti il visitatore che, come ad Aquileia, entrava per una porta laterale, era introdotto da Secundus, e accolto da Paregorius e da Eusebius: si trovava, così, di fronte la scena del sacrificio sacerdotale - primo atto, meno misterioso, di iniziazione per così dire, della cerimonia; - affiancato da Theodulus e da Florus. Esperito questo primo momento, sul lato opposto all'entrata - - - , l'asse deviato del secondo Eusebius e di Calemer lo invitavano a girarsi di 90 gradi verso la propria destra: e allora il suo sguardo si figgeva nella rappresentazione centrale e risolutiva del mito: verso il fuoco della quale erano orientate tutte le altre figure dei medaglioni.

Ma, ovviamente, l'appartenenza di questo tappeto musivo alla maniera pittorica - occidentale - di Aquileia è confermata oltre ogni dubbio dal carattere in tutto cromatico - di superficie - del linguaggio pittorico: con le sue disarticolazioni prospettiche, con la struttura bidimensionale delle immagini; infine, con la libertà "arbitraria" dei colori, più accentuati e variati nei due quadri mistici; più tenui e smorti, nelle figure della processione liturgica; ma sempre fedeli all'accezione "fauviste" della "maniera di Aquileia".

L'altro campione è, come dissi, a Costantinopoli: ed è una riprova, anch'esso, del prevalere ivi, e del perpetuarsi, invece, del linguaggio pittorico di intonazione classicheggiante, discendente dal "bello stile" costantiniano. Si tratta del mosaico pavimentale di un peristilio (da alcuni identificato con l'heliakòn) del Grande Palazzo imperiale: la più antica pittura monumentale, propriamente costantinopolitana, che ci sia rimasta, seppure frammentaria.

E facilmente vi ravvisiamo, agli inizi del sec. V - datazione che ritengo ormai non sia più messa in dubbio da alcuno: sarà solo da discutere entro lo scarto di un decennio: il che, per il nostro scopo, non ha molta importanza - un'affinità linguistica, non già con pitture e mosaici dello stesso giro di tempo in Roma e in Occidente (dove la "maniera di Aquileia", s'intende irrigidendosi, semplificando il proprio estro cromatico, ma conservando il tipico disfacimento formale e il carattere di pittura "a macchia", si riconoscerà ancora, oltre che nel pavimento dell'aula cultuale di Treviri, nei mosaici, specie della navata, di S. Maria Maggiore, per es.; o, a Milano, nei riquadri dell'atrio di S. Aquilino, o se si vuole, già agli inizi del VI sec., nei quadretti teodoriciani del registro superiore di S. Apollinare Nuovo; o in alcuni affreschi di catacombe - come quello che col De Witt ritengo agli inizi del V sec., del miracolo di Mosè nella cripta delle Peccorelle in Callisto, ecc.: dove ricorre sempre, infrangibilmente, quel disfacimento pittorico, quella pittura libera, estrosa, a macchia, che è caratteristica della Romanità occiden-

le fin dagli esempi di Stabiae -; ancor meno, con i mosaici e le pitture delle provincie propriamente orientali, già, come s'è visto, declinanti verso un astratto geometrismo tendenzialmente aniconico: una schematicità araldica di arabesco di stoffa) : ma con le megalografie del pavimento della villa costantiniana di Antiochia.

E, anzitutto, sarebbe vano cercare la presenza di un "principio itinerante", nel mosaico di Costantinopoli: questo lungo fregio, che pure doveva essere percorso nella sua estensione, ha una struttura immobile: a quadri singoli, che debbono essere veduti "da fermo" e tutti in una direzione - il confronto con la disposizione con la Caccia, o con l'Erculeo, di Piazza Armerina, non potrebbe essere più istruttivo anche in questo senso. - Inoltre, come nelle stagioni di Antiochia, il "fondo" non ha funzione di contrappunto cromatico, come per es. ad Aquileia; ma piuttosto si direbbe di "piano tattile" alla Riegl, come nell'arte greca: è una dimensione chiusa, vacua contro la quale le figure stanno isolate, e ciascuna ha un'esistenza che comincia e finisce in se stessa.

S'intende che anche questo è un linguaggio che sarebbe immotivato fuori dalla Romanità, anzi della tarda Romanità se lo astraiano dalla condizione di tutta l'evoluzione della pittura imperiale. Queste scene e figure sono ben tardoantiche: le scene son presentate in una posizione puramente orizzontale; le figure, sebbene nettamente profilate, hanno una plasticità soltanto allusiva. L'impressione di realtà ch'esse provocano, è accresciuta dal manierismo degli edifici, degli alberi: anche questi motivi, ch'erano stati creati e largamente sfruttati dall'arte antica per suggerire effetti di ambiente o di paesaggio, sono spianati sulla superficie. Le rocce - queste rocce così bizantine - son forse ancora più remote dalla realtà, e accentuano quest'effetto per mezzo dell'urto di colori - i quali non sono certo frantumati o deposti a macchie come a Piazza Armerina o ad Aquileia; nè hanno quell'intensa carica cromatica, di carattere fauve; ma, stesi a campiture, recuperano, come nelle stagioni di Antiochia, un'ultima svaporata plasticità - tuttavia nel loro timbro e nella loro gamma attestano che anche per essi l'esperienza dell'arte romana dalla Tetrarchia in poi non è passata invano.

Da quei verdi spenti o grigi ardesia o neri da camera oscura è stata per così dire spremuta la luce - la luce atmosferica intendo, che determina la variabilità dei toni del colore: quella luce che, anche quando è inclusa nel colore singolo, è testimonianza di uno spazio inteso come natura, con la sua vicenda variabile delle stagioni e delle ore del giorno -; mentre anche qui si è lontani da ogni naturalismo.

Anche questo pittore è dunque un tardoantico; ha ridotto spazio e tempo all'immensurabilità del punto e dell'attimo, e perciò ha tolto alla sua stessa gamma ogni sospetto di variazione luministica, ogni contaminazione ambientale; ha

chiuso i suoi colori in timbri spenti, fissati in un duro pallore di gemma. In questo magnifico pavimento di Costantinopoli vediamo accostati verdi minerali e di zolfo, rossi spenti, grigi metallici: i quali talora, quasi a dichiarare in modo anche più esplicito il loro irrealismo, vengono campiti, invece che su un fondo chiaro, su un fondo cupo quasi nero. L'effetto cromatico che ne risulta è di un'intensità e di una preziosità, che non sono superate nemmeno dai più raffinati decoratori dei nostri giorni. E questo, ripeto, è un lessico pittorico tardoromano. Ma di fronte a quello irrequieto e commosso dell'Occidente, qui la persistenza di "bello stile" assicura una nitidezza, una regolarità, una lindezza vorrei dire, nelle profilature nella composizione tanto delle figure quanto dei fondi eseguiti a tessere regolari, disposte come in un incastro di ventagli o conchiglie: raffinato espediente, che ritroveremo all'altro estremo della storia dell'arte bizantina, nei mosaici della Kahrié giamia. Di fronte alla pittura occidentale che rimane aperta: pittura di macchia, a tocchi isolati, qui a Costantinopoli la macchia si rapprende, e la forma si chiude nell'isolamento delle figure singole.

Io trovo che ad una critica concreta - la quale, cioè, verifichi le autentiche strutture formali delle opere - questa intonazione: così colta, difficile, preziosa, è quella che possiamo considerare caratteristica di Costantinopoli, e determinante per il linguaggio artistico propriamente bizantino. Il quale, se non si identifica col tardoromano dell'Occidente, non può nemmeno essere fatto derivare dalla cultura pittorica di un ulteriore Oriente.

La linea - riconoscibile anch'essa, come s'è cercato di fare rapidamente - di questa, corre per es. da opere quali la Megalopsichia di Yakto, ai mosaici cristiani di Gerasa, Madaba, Beisan, del Nebo - e si può far terminare con le pitture protoislamiche del Kuseyr ' Amra. Le due linee divergono abbastanza nettamente; la gracile e geometrica linearità orientale sta in evidente opposizione al carattere che già Riegl notava nelle opere tardoromane dell'Occidente, e che anch'io ho cercato di precisare: liberamente, esistenzialmente pittorico. L'arte di Costantinopoli è in qualche modo in posizione intermedia - la si può seguire per indicare soltanto le tappe più ovvie e più vistose dai primi esempi di "bello stile" costantiniano, a questo pavimento del palazzo imperiale - che in qualche modo attesta il momento teodosiano di pittura - infine alla maturità linguistica giustiniana, dei mosaici votivi di San Demetrio di Salonico, dai riquadri imperiali di San Vitale, alle schiere di Vergini e di Martiri in San Apollinare Nuovo; o, per rimanere nella stessa Costantinopoli, nel meraviglioso arcangelo a fianco dell'abside di Santa Sofia, il quale io credo fermamente sia quel che c'è rimasto della prima decorazione musiva iconica della Grande Chiesa, quella di Giustino II: e sia un frammento della Grande Deisis che quest'imperatore appunto aveva fatto mosaicare nell'abside: in nessun altro momento infatti della storia dell'arte bizantina, se non in questa prima età dell'oro, che fu senza dubbio la

massima, potrebbe trovar posto, anche per precise clausole iconografiche e lessicali e minute desinenze linguistiche e poetiche, una pittura come questa; mentre la si comprende più facilmente nell'ordine filologico - o fatte le debite differenze tra un artista aulico lavorante nella Capitale, e gli abili ma più modesti e corsivi artigiani mandati in provincia - entro la cultura pittorica che, a pochi anni di distanza espresse le immagini delle Vergini e dei Martiri di S. Apollinare Nuovo.

E questa forma del resto (ed anche di ciò si deve tener conto, in una storia dell'arte che voglia superare le categorie astrattamente formalistiche e ottocentesche) rispondeva più e meglio d'ogni altra alla particolare Weltanschauung bizantina; alla stessa struttura neoplatonica, areopagitica della spiritualità religiosa e bizantina.

E' chiaro, - ed è stato varie volte rilevato, anche da me, che di fronte alle due vie, di cui l'una portava all'astrazione aniconica, al delirio geometrico dell'Islàm; l'altra, per più diretta eredità propriamente romana, all'esistenziale, e perciò periglioso e patetico e drammatico sperimentalismo del Medioevo europeo, la cultura, e in essa l'arte, bizantina, volle ricostruire un "sistema" di forme, che, pur abitando una dimensione che non è più quella del nostro mondo di quaggiù, abbia una sua consistenza obiettiva; possa porsi, esemplarmente, come oggetto, gnomico, di contemplazione; fissata perciò in una lingua, che abbia connessioni od articolazioni il più possibile esatte e invariabili. E soprattutto, realizzi figurativamente la dialettica del neoplatonismo cristiano tra esistere ed essere, tra tempo e spazio. Perciò anche la sintassi di questa lingua che ha a suo fondamento strutturale la duplicazione "platonica" tra esistere ed essere (così evidente nella forma del tempio cristiano bizantino), e dunque, in pittura, non ricerca la fusione "ottica" delle singole figure col fondo in quell'unità di esperienza che troviamo nello spazio della basilica paleocristiana e in ogni forma d'arte figurativa occidentale; ma pittusto l'isolarsi dal fondo delle figure. Lo si vede già, nel pavimento del Palazzo imperiale di Bisanzio: il fondo è una dimensione astratta e vacua, e le figure vi compaiono sopra isolate, disseminate. Come la duplicazione dello spazio nella chiesa cupolata bizantina, e, conseguentemente, la duplicazione della luce che pone in essere la forma visibile di quello spazio, così in queste pitture il rapporto tra il prezioso, ma limitato colore delle figure e l'uniformità del fondo traduce nella "presenza" dell'arte la dualità caratteristica del platonismo bizantino. Nel tempio cristiano più tipico della civiltà bizantina abbiamo - com'è detto nelle prime lezioni - la "figura" smaterialata ma ben distinguibile, dello spazio centrale cupolato intriso dalla luce piovente verticalmente dalla corona di finestre del tamburo, campita contro la penombra degli ambulacri illuminati dalla fioca luce laterale filtrante dalle finestre esterne; analogamente in un'i

cona, in un mosaico bizantino, abbiamo le immagini di Cristo, della Vergine, degli angeli, dei Santi, pur esse smaterialiate, pur esse divenute ombre senza corpo di intenso e prezioso colore, ma ben distinguibili ancora appunto nella loro individualità e dunque esistenza di figure, campite contro la fioca palpitazione del fondo, contro l'uniforme e incorporea luminosità dell'oro della Gerusalemme celeste: simbolo della dimensione platonico-cristiana dell'essere.

Non sembrano, queste osservazioni, troppo sottili, o sofisticate, o infine poco produttive di storia. Nel fatto, le vicende delle due grandi civiltà: quella bizantina e quella dell'Occidente europeo, attestano ch'esse tennero sostanzialmente fede per tutto il Medioevo a cotesto diverso intendimento della natura dell'uomo, del suo destino, dei suoi rapporti col mondo e con Dio.

Come ho cercato di additare altra volta, paragonando una tipica chiesa bizantina come Santa Sofia con la Cattedrale gotica, le strutture delle arti rendono immediatamente presenti con la loro forma le strutture fondamentali delle due civiltà: l'una, che contempla immobilmente l'essere, inteso ancora come epifania dell'eidos platonico e quindi duplica lo spazio; l'altra, che unifica lo spazio, lo rende omologo, lo articola razionalmente, perchè intende la stessa conoscenza del divino, dell'Essere, come viva attuale concreta esperienza degli uomini.

E frattanto la compresenza delle due correnti fondamentali, che abbiamo individuato - quella (richiamo ancora), che ho denominato "maniera di Aquileia" e quella invece di intonazione neoellenistica, discendente dal "bello stile" costantiniano - s'avverte anche nella pittura del sec. V: sebbene il crescente prestigio culturale della Nuova Roma sul Bosforo, parallelo al declino di quella dell'Occidente, venga progressivamente accentuando, poi diffondendo, la prevalenza di cotesto neoclassicismo - che prelude alla grande fioritura giustiniana. Ma la "maniera di Aquileia" non scompare, in Occidente, anche dopo la fine del secolo IV.

Di ciò sono esempio soprattutto i mosaici di Sta Maria Maggiore a Roma: specie quelli della navata: che ormai credo tutti ritengano del tempo di Sisto III (432 - 440); mentre fino a qualche decennio fa, appunto per il loro carattere stilistico ancor accentuatamente "tetrarchico" si pensava fossero anteriori: il Wilpert li aveva datati tra il 352 ed il 361 - cioè all'epoca della fondazione, da parte di papa Liberio, della prima basilica (mentre, probabilmente, la "Basilica Liberiana" non era questa, ma un'altra costì accanto) -; e Richter e Tyler li avevano addirittura respinti a data ancora anteriore, in base anche all'osservazione, che poi non risultò troppo fondata, ch'essi apparivano, ivi, incastrati in luogo diverso da quello d'origine.

Certo è che in tali riquadri - rappresentanti episodi dell'Antico Testamento - quel disfacimento pittorico, che abbiamo avvertito a Piazza Armerina e, in ambito cristiano, nell'opera dei maestri teodoriani di Aquileia, è di grande evidenza: talchè l'ipotesi di quegli studiosi, ancorchè storicamente non accettabile, ha una sua giustificazione sul piano linguistico.

Antistorica invece, ed anche filologicamente ingiustificata, è l'ipotesi secondo la quale questi mosaici sarebbero "orientali": o di diretta importazione, o per effetto d'una "profonda influenza" d'un non meglio precisato "Oriente"; - come del resto quella che vorrebbe attribuirli ad "artisti di Antiochia o di qualche altra metropoli ellenistica" (Muratov). Ormai conosciamo abbastanza bene come si "dipingeva" ad Antiochia, ed anche nelle altre grandi città dell'Oriente ellenistico, e perciò il paragone diretto puntuale, è possibile: esso esclude che si tratti del medesimo ambito di linguaggio figurativo. Cotesti equivoci derivano dal non aver realizzato appunto la differenza di linguaggio e di stile tra arte romana-occidentale, e arte romano-ellenistica, ed arte romano-orientale. Eppure è una differenza piuttosto massiccia, la quale salta all'occhio di qualunque storico dell'arte moderna, abituato a discernere le diversità di struttura formale, di linguaggio, di stile, non pure, come qui, tra grandi territori o periodi, ma nelle opere d'una singola "scuola", distinguendo tra maestro e scolari anche pedissequi, e infine tra opera e opera d'una sola e medesima personalità. Qui è sufficiente, ad evitar confusioni che non sono meno grosse per essere accreditate e ripetute, aver l'occhio avvertito a globali differenze d'intonazione linguistica. Il maestro delle storie bibliche della navata di S. Maria Maggiore è un pittore romano, che dipinge secondo la tradizione romana occidentale tra il III e il IV° decennio del IV secolo: gioverà a toglier di mezzo l'ipotesi che si tratti d'opera "orientale", o anche costantinopolitana il confronto tra questi mosaici romani e quelli del pavimento della caccia a Costantinopoli. E del resto non sono soltanto gli autori dei cartoni dei mosaici di S. Maria Maggiore a dipingere a cotesta maniera - come sembrano credere quelli archeologi, e come dovrebbe logicamente avvenire, se si trattasse di un artista di importazione.

Tutti o quasi tutti dipingono a cotesto modo; e basta, in Roma stessa scendere nelle catacombe e osservare quelle pitture che sono attribuibili a questi anni tra la fine del secolo IV° e la prima metà del V°, per togliersi qualunque dubbio in proposito. Dò un solo esempio tra i moltissimi che potrei adunare: la lunetta con il miracolo di Mosè nella cripta detta delle Pecorelle del Cimitero di Callisto, opera la cui esecuzione possiamo appunto fissare in questo giro di tempo. Vi si ritrova lo stesso disfacimento cromatico, la stessa, identica maniera pittorica dei mosaici della basilica romana. Ma confrontiamo qualche particolare di questo affresco con qualche altro particolare analogo della caccia di Costantinopoli: la differenza risulterà evidente, e renderà ancor più improbabile l'ipotesi "orientali-

stica" offerta quale "spiegazione" del ciclo musivo della navata di S. Maria Maggiore.

Il linguaggio pittorico tradizionale romano, qui ancora così netto, e che, alla fine del secolo, potrà dire ancora quella parola altissima che è la Testa di S. Pietro del Museo Petriano, continua ad aver voce durante il secolo V°; ma di più in più attenuata. La decorazione dell'abside di S. Rufino e Secondo in S. Giovanni in Laterano rivela già una quasi perfetta trasfigurazione decorativo-simbolica dei motivi in origine naturalistici. Ricchissimi racemi di acanto stilizzato, di color verde e oro campiti sopra un fondo intensamente azzurro, vi s'avvolgono ripetutamente e ritmicamente, in maniera da colmare tutta la conca. Abbiamo o non abbiamo essi, per ispirazione mazdeana, il significato simbolico di giardino celeste, è certo che ci si è qui lontani anche da quel "neoclassicismo" che abbiamo potuto ravvisare per es. in Santa Costanza. L'intenzione schiettamente decorativa, che forza in ritmo araldico le decrescenti volute pur senza ridurle a schema, prevale su ogni volontà di significazioni occulte, anche se, al sommo, si vedano apparire le comuni minute figure dell'agnello e delle colombe, e tutta una corona di croci gemmate. Splendido è il colore: l'acanto a cespo, sebbene classico per derivazione, è trattato con una speciale smateriazione: con orlature si direbbe meteoriche di luce aurata, che preludono il suo tipico impiego in decorazioni medievali, sopra tutto bizantine. Il nuovo, difficile accordo, qui impeccabilmente raggiunto, dei colori col fondo azzurro, raccolto entro l'ombrosa conca dell'abside, attesta che il linguaggio figurativo cristiano si consolida movendo verso un'organizzazione in superficie dei valori cromatici: e che questo linguaggio avrà una forza d'espressione ed un'assolutezza di coerenze per nulla inferiori a quelle della plasticità classica.

Molto affine, anche per il motivo ornamentale, a questo mosaico, è quello, verosimilmente della stessa epoca, della parte periferica della conca dell'abside di Santa Maria Maggiore: dove riappaiono gli stessi tralci d'acanto. La decorazione fu profondamente rinnovata nel 1295, quando vi s'aggiunse tutta l'attuale parte iconografica: rimangono tuttavia all'esterno dei resti della decorazione primitiva (inizi V° sec.): la quale, come quella dell'abside di S. Rufino e Secondo, fu considerata dallo Strzygowski d'ispirazione mazdeistica: ma tale idea, quand'anche fosse storicamente controllabile, avrebbe scarsa consistenza per la critica d'arte.

Gioverà piuttosto indicare fin d'ora le affinità tra questa decorazione e quella, scoperta abbastanza recentemente in una piccola aula accanto al matroneo della grande Santa Sofia di Costantinopoli.

Negli stessi anni del pontificato di Sisto III, in ogni caso dopo il concilio di Efeso (431) fu eseguita la seconda serie di mosaici parietali in S. Maria Maggiore (che è infatti tut



ta un'allegoria della divinità della Vergine proclamata in quel concilio): quella che copre tutta la fronte dell'arcone trionfale e mostra, nel confronto coi pannelli delle navate, un di stacco più sensibile dalla maniera tradizionale romana discendente dalla crisi della Tetrarchia.

I riquadri rappresentano - allineati in cinque fasce sovrapposte - scene del Nuovo Testamento, e varie figure simboliche tutte volte a significare e a glorificare la divinità della madre di Cristo. Trattengono chiari residui della maniera "di Aquileia": ma quel processo di schematizzazione formale, che s'era iniziato già un secolo innanzi, è in essi passato ad una nuova fase: se infatti la prima esigenza irrealistica aveva portato a spremere dalle forme i loro assi costitutivi, eliminando le associazioni chiaroscurali intermedie; aveva poi frantumato anche codesti schemi, perchè serbavano in sé un residuo "realistico", - ora le forme cominciano a rinsaldarsi, cristallizzandosi però intorno a nuovi assi: semanticamente non più rappresentativi ma simbolici, e di ragione figurativa non indici di incidenze spaziali ma di qualificazioni cromatiche. Infatti le ombre incerte ondegianti dei primi mosaici ora sono più nettamente limitate da profili rigidi, che pertanto assumono con maggior decisione il valore antiplastico di limite tra zone di colore; la corporeità delle forme, dove ancora rimane, è ridotta a pura convenzione, a figura rettorica; gli accenni a modellazioni, a suggerimenti formali, si diradano, quasi spremuti fuori dai quadri, che si prosciugano, perdono la loro densità che sembra un residuo atmosferico: mentre per coerenza le linee di piegatura delle vesti si fanno più rigide, incisive, e le architetture s'ingemmano, si fanno preziose come grandi monili barbarici.

L'epoca di Teodosio è, com'è noto, un periodo di "ripresa" classicheggiante, che si collega, a distanza, al "bello stile" costantiniano, pur dando ad esso un accento più prezioso, fastoso e rettorico. Probabilmente esso non fu una ripresa, per Costantinopoli, ma una continuazione: s'è visto che la "rinascita" del "bello stile" dovette essere determinante per l'arte di Bizanzio non solo per le origini, ma anche per i suoi ulteriori sviluppi. Lo stile teodosiano quindi è sembrato agli archeologi una ripresa, soltanto, ritengo, per il fatto che non essendoci rimasto, praticamente, nessun monumento costantinopolitano del periodo tra Costantino e Teodosio, s'è stati costretti a riempire idealmente questa lacuna supponendo che i caratteri e le vicende dell'arte di Costantinopoli fossero in tutto analoghe a quelle di Roma e dell'Occidente. Ma s'è visto essere improbabile che a Bisanzio la pittura avesse accenti così "pittorici" come quelli dei mosaici di S. Maria Maggiore o dell'aula culturale di Treviri: il pavimento della caccia del Palazzo imperiale ne è la conferma. Ne' sarà mancata, per ragioni ovvie, specie sotto Teodosio, una influenza di cotesto neoclassicismo protobizantino anche in Occidente - accanto ad espressioni più fedeli alla vecchia tradizione romana. - Sicchè non meraviglia incontrare, nei primis-

simi del V° secolo, appunto accanto a pitture così libere e sfatte, così romane, come i mosaici della basilica sistina, o quelli di S. Aquilino a Milano, ecc., in Roma stessa, un'opera come il mosaico dell'abside di S. Prudenziiana (402 - 417): opera grandiosa, monumentale, ma che compromette il suo chiaro simbolismo, appunto con quelle riprese neoclassiche, ora di origine, possiamo credere, bizantine - insistenze formali, composizione ancora largamente "prospettica" di cui si ricorderà persino Raffaello. La grande croce gemmata del Golgota, posta a segnare presumibilmente il punto del sepolcro di Cristo, il trono "barbarico" del Salvatore appaiono espressi con linguaggio decisamente antiplastico; mentre i gruppi degli Apostoli e delle chiese, la grande esedra semicircolare che riproduce l'estremità orientale della grande triclia (si mile a quella degli Apostoli "in catacumbas") prima che essa fosse trasformata in rotonda dell' Anastasis, Gerusalemme con i suoi edifici, e persino il cielo variato di nuvole potrebbero - salvo una certa deformazione, per cui le figure sembrano attratte in superficie come da una lente convessa - appartenere, per maniera, a qualche decorazione ancora di "bello stile". costantiniano.

Lo "stile" bizantino, dunque, vale a dire quella maniera pittorica che tenacemente conservava e lentamente impresiosiva e cristallizzava il neoclassicismo dei maestri aulici di Costantino, diviene di più in più nel corso del secolo V la componente predominante nell'arte paleocristiana dell'Occidente: dove però rimane spesso un fatto di cultura più che di vera creazione artistica. Infatti, a Roma, le opere artisticamente più alte saranno quelle che meno risentiranno di tale irrigidimento: i mosaici dell'arcosolio di Santa Maria Maggiore, di cui s'è detto, e quanto è rimasto della decorazione di S. Sabina (422 - 432), che continuava lo "stile" della testa di Apostolo del Museo Petriano. La distruzione dei mosaici dell'abside di S. Paolo fuori le Mura non permette di giudicare della loro qualità e maniera originali, sebbene l'attuale ricostruzione ne segua fedelmente le linee, così da lasciar supporre doversi trattare d'un esempio significativo di pittura musiva paleocristiana romana, nella raggiunta pienezza della sua espressione. Le massime risultanze di codesta arte furono forse le decorazioni delle grandi basiliche, eseguite nel corso del V° secolo: quella per es. di Sant'Agata dei Goti (455 - 461) o di Sant'Andrea Catabarbara (471 - 483).

Sembra ad ogni modo che, con la fine del V° secolo, la corrente artistica davvero creativa si areni a Roma. Nei mosaici posteriori pare che i maestri romani cerchino di sostenersi stancamente ripetendo i vecchi motivi o accettando suggerimenti dalla nuova capitale sul Bosforo, e forse non è da respingere l'ipotesi che i migliori tra i mosaicisti romani siano passati alle altre capitali d'Occidente: a Milano e specialmente a Ravenna, lasciando nell'Urbe, a far proseguire la scuola, solo epigoni scarsamente fecondi. Ipotesi che par con

fermata dal fatto che a Ravenna v'è nel periodo di Teodorico un legame così esplicito con la tradizione pittorica propriamente romana occidentale, da far pensare se non vi abbiano lavorato proprio artefici venuti da Roma. Nel pieno secolo VI° poi, e più nel VII°, anche Roma subirà, o direttamente, o attraverso Ravenna, il prestigio del "primo periodo aureo" bizantino, cioè dell'arte fiorita a Costantinopoli sotto Giustiniano e i suoi successori fino alla crisi dell'iconoclastia. Esempio chiaro di codesta azione sono i mosaici di S. Cosma e Damiano (526 - 530) dove l'uggioso ricorrere - chiaro segno di sterilità artistica - a residui di plasticità neoclassica, di derivazione giustiniana, intorbida anche l'antica qualità romana del colore.

Ma gioverà seguire molto rapidamente le sorti della pittura di questi secoli anche fuori di Roma. Vari e numerosi furono in Occidente i luoghi di produzione artistica: legati l'uno con l'altro, e con Bisanzio da interdipendenze e da affinità, ma non da identità. Nel nord della Penisola e in Francia (es. chiesa de La Daurade a Tolosa, un tempo coperta di mosaici del V° secolo, con figure di santi e scene evangeliche) i molti mosaici ricordati da scrittori (es. Prudenzio), a Imola, a Padova (Oratorio di S. Prosdocimo), a Vercelli (530 - 542), ecc., sono scomparsi, salvo qualche frammento: la decorazione simbolica (triplice chrismon e colombe apostoliche) del battistero di Albenga (V° secolo) i resti recentemente scoperti del Martyrium di S. Felice e Fortunato a Vicenza, che mostrano, alla radice della cupola, Santi in medaglione, come per es. a S. Sabina o alla Cappella arcivescovile di Ravenna; i simboli degli Evangelisti negli strombi come a S. Vittore di Milano, nel Battistero di Napoli ecc., e stilisticamente si legano ai probabilmente contemporanei mosaici di S. Vittore in ciel d'oro a Milano.

Nell'Italia meridionale il monumento più importante è il Battistero di Soter, a Napoli (verso 400). Vi si conservano larghi frammenti dell'antica decorazione musiva, con rappresentazioni tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento e figure simboliche su fondo azzurro. Anche qui si notano quell'irrigidimento, quella gracilità, che attestano la rarefazione pittorica cui giunge questa cultura marginale, lontana dai centri maggiori.

Più tarda (V° sec. avanzato) è la decorazione a mosaico della parte superiore (lunetta e volta a crociera) della cappella di S. Matrona nella chiesa di S. Prisco a S. Maria Capua Vetere. Nella volta, le cui nervature sono sottolineate da quattro palme dai lunghi tronchi rossi, le vele mostrano racemi di vite che, uscendo da cantari, s'avvolgono includendo grappoli e uccelli, con quel senso di ritmo che più abbiamo notato nei mosaici di S. Rufino e Secondo in S. Giovanni Laterano e della parte primitiva dell'abside di S. Maria Maggiore. Al di sotto, è rimasta in buona parte la decorazione di tre delle quattro lunette: in una v'è il Cristo, barbuto, nimbato e racchiuso in un orbe; nella seconda, il toro e l'aquila accanto

al trono vuoto, sul quale sta un volumen, sigillato da sette sigilli: è quindi il libro dell'Apocalisse. Della terza lunetta è rimasto soltanto meno della metà, con la figura dell'angelo; dalla parte opposta, evidentemente, doveva esserci il leone alato. Queste quattro figure - toro, aquila, angelo e leone - sono naturalmente interpretate come i quattro simboli degli Evangelisti; ma si tratta piuttosto degli zodia dell'Apocalissi. Della decorazione scomparsa, della quarta lunetta, ci è stato conservato il ricordo da un'incisione del secolo XVII: vi si vedeva una croce gemmata piantata su un monticello, dal quale defluivano i quattro fiumi del Paradiso. Ai lati della croce, il campo era riempito dalle dodici colombe apostoliche disposte in due zone, press'a poco come nel battistero di Albenga, e nei perduti mosaici di S. Paolino nella vicinissima Nola.

Si trattava dunque, qui a Capua, di una decorazione unitaria, coerente, ispirata all'Apocalissi: sul significato di essa potremo forse tornare, quando tratteremo di un altro ciclo apocalittico, quello del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. Quanto allo stile di questi mosaici, è evidente anche dalle riproduzioni ch'esso si è fatto più fragile, e come sgrato: si direbbe che questa sia una caratteristica del mosaico cristiano del V° secolo, soprattutto al di fuori di Roma e di Ravenna: la troviamo infatti, oltre che nel Battistero di Napoli, nei frammenti rimastici a Vicenza, in S.S. Felice e Fortunato; e la ritroveremo nella decorazione di S. Vittore a Milano, opere tutte di questo secolo. Ancora nell'Italia meridionale (nella centrale nulla è rimasto) nella basilica di Casaranello (Terra d'Otranto) vi sono del tempo di Teodosio II° larghi frammenti di mosaici non iconografici, i quali sembrano innestare sul tronco tecnico romano suggerimenti ravennati, specie nella cupola azzurra, stellata, recante al centro la croce latina d'oro, che può rammentare quella, di poco posteriore, del Mausoleo di Galla Placidia. Nell'Italia meridionale esistevano un tempo altri mosaici, di cui c'è rimasto soltanto il ricordo. Anzitutto quelli fatti eseguire da S. Paolino da Nola nelle chiese da lui fondate a Cimitile e a Fondi: egli stesso ce ne ha lasciato una descrizione particolareggiata nelle sue lettere a Sulpicio Severo: oltre a riquadri minori, v'erano le grandi decorazioni delle absidi, dove appariva, in basso Cristo agnello sul monte dei quattro fiumi con gli Apostoli, anch'essi simboleggiati da pecorelle che andavano verso di lui; in alto la grande croce gemmata in un orbe di stelle, con gli apostoli in figure di colombe come ad Albenga e a S. Matrona di Capua, al sommo appariva la mano di Dio: si trattava dunque di rappresentazioni molto simili a quella che ancor oggi si vede nell'abside di S. Apollinare in Classe a Ravenna, se soltanto togliamo la figura del santo orante e la sostituiamo con quella, più legittima in quel luogo, dell'Agnus Dei, di Cristo vittima.

Le opere paoliniane sono da porsi qualche anno prima del 420; e a verso la metà del secolo apparteneva la decorazione a

mosaico dell'abside di S. Maria Siricorum a Capua Vetere, -di cui rimane qualche ricordo grafico - e verso la fine (tra il 474 e il '91) quella di Siponto: opera questa, la cui perdita è particolarmente grave, perchè sappiamo che era stata eseguita da artisti appositamente inviati dall'imperatore, da Costantinopoli: essa dunque avrebbe potuto darci un'idea non ipotetica ma reale dei caratteri della pittura bizantina in una epoca, per la quale siamo singolarmente sprovvisti di monumenti: non essendoci rimasto nulla in pittura in Costantinopoli stessa, nè altrove, che si possa riferire con sicurezza ad artisti propriamente bizantini.

Non mancano in quest'opera, sempre nell'Italia meridionale, accanto ai mosaici, le decorazioni pittoriche a fresco ne è rimasto qualche esempio insigne, come l'affresco del Redentore fra due Discepoli, una scoperta abbastanza recente, che s'è avuta scrostando certe vecchie mura della chiesa di S. Gennaro extra moenia a Napoli. Queste grandi, monumentali figure (gigantesche anche di dimensioni) sono tuttavia chiaramente nella tradizione romana occidentale: discendono da opere come le due Ecclesie di S. Sabina a Roma, e, quanto al minuto lessico pittorico, dai mosaici del Battistero della Cattedrale di Napoli stessa. Sono opere, come hanno notato lo scrittore Lavagnino e il Galassi, che vengono avanti nella seconda metà del sec. V°: e già preludono ad opere degli inizi del VI° secolo: i grandi Santi monumentali, per es., della decorazione di Teodorico di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, o, a Roma, le figure della Madonna con l'offerente nelle catacombe di Domitilla, o anche i più tardi mosaici dell'abside di S. Cosma e Damiano.

Se vogliamo tuttavia completare, sia pure sommariamente, il quadro della cultura figurativa che costituirà la base di tradizione, su cui s'innesteranno i tentativi formali barbarici nell'alto Medioevo, dobbiamo passare nel nord dell'Italia: a Milano anzitutto, una delle capitali dell'impero d'Occidente fino ad Onorio (402), quando la sede imperiale fu trasportata nella meglio difendibile Ravenna, e infine, a Ravenna appunto.

A Milano anche in pittura - come in architettura - la diretta derivazione da Roma è evidente: anzi, a dire meglio, dalle varie intonazioni in cui s'articola l'arte romana del periodo di Teodosio, forse con un più accentuato interesse qui per quel che si faceva in Oriente, specie in Siria, donde provenivano anche certe sottigliezze esegetiche e teologiche, e certi atteggiamenti liturgici, accolti soprattutto, ritengo, dal grande predecessore di S. Ambrogio, Aussenzio, e poi conservati dal successore. E' chiaro tuttavia che codesti "orientalismi", se possono aver suggerito all'arte qualche soggetto inusitato o infrequente a Roma, hanno avuto azione ben scarsa sul linguaggio pittorico vero e proprio.

Questo mostra abbastanza chiaramente la coesistenza, anche a Milano, delle due correnti fondamentali che abbiamo già

individuato nell'arte tardoantica. I mosaici della cappella di S. Aquilino nel complesso di S. Lorenzo (quello conosciuto da tempo, dell'abside della parete destra rappresentante il Cristo fra gli Apostoli, e quelli, di scoperta più recente, dell'abside della parete sinistra - con una scena pastorale di non facile, e infatti controversa, interpretazione - e infine quelli - fasce decorative - dell'atrio a forcipe) sono espressioni abbastanza tipiche di "manierismo teodosiano", cioè in fine di quella ripresa del neoclassicismo del "bello stile" di Costantino, di cui dicemmo tante volte. Ciò è attestato soprattutto dal lento digradare dei colori e delle ombre; dalla cura - sebbene assai lineare negli Apostoli - per il panneggio - che ha particolarmente nella prima abside una funzione fondamentale -, dalla radice ritrattistica degli Apostoli e del Cristo, studiati e composti non come serie anonima di personaggi attorno al Signore, ma come comunità di persone individuali, storicamente determinate, per le quali il Cecchelli stabilisce un parallelo invero piuttosto vago con le figure di "donatori" della basilica d'Aquileia.

La scoperta, relativamente recente, di ampi frammenti della decorazione musiva dell'abside della parte sinistra della cappella, e, presso la stessa chiesa di S. Lorenzo, delle fasce decorative dell'atrio a forcipe, ha riproposto il problema della datazione anche dell'abside della parete destra, rappresentante, come dissi poco fa, il Cristo fra gli Apostoli, che era il più conosciuto. Il Cecchelli, che ha espresso il parere che l'edificio fosse, alla sua fondazione, un battistero, trova possibile una interpretazione iconologica delle due absidi che riesce in gran parte convincente, sia per la copia dei confronti instaurati (di più facile e diretta evidenza quello del grande sarcofago milanese della fine del IV° secolo, in cui sono presenti tanto la scena del Cristo fra gli Apostoli, quanto quella pastorale con il carro solare), sia per la perspicuità della traduzione in sistematici termini teologici dei particolari iconografici delle due rappresentazioni, il cui significato probabilmente è da ricercare nel pensiero dello stesso sant'Ambrogio.

Accanto a queste lunette, espressioni abbastanza tipiche del "manierismo" pittorico dell'età di Teodosio, vi sono nell'atrio di S. Aquilino riquadri che attestano il pensiero della pittura a macchia discendente dalla maniera "tetrarchica" di Piazza Armerina e di Aquileia. Sono figure di tre Patriarchi, di cui uno de tribu Symeon ed uno de tribu (Zabu)lon, campite su un bel fondo azzurro oltremarino variato da pennellate di grigio e dalle scritte in giallo vivo.

"Non hanno ancora, notava il Galassi, la monumentalità delle immagini create nel V° secolo e nel VI°; ma in compenso tonalità digradante ed ombre leggiere, ond'è preannunciato... il fare annotato negli Apostoli del Mausoleo di Gallo Placidia". Il quadretto, detto dal Cecchelli, di Tamar, di fianco ad uno

dei Patriarchi, mostra del resto tale spregiudicatezza nella tecnica divisionistica del cromatismo puro e "a macchia", da far intendere, con i cieli d'oro delle absidi ed il fondo bleu dei Patriarchi, quanto vicina fosse l'esplosione del colorismo bizantino, dell'età di Giustiniano; ma, insieme, come questo monumento milanese sia il necessario anello di congiunzione tra i mosaici romani e quelli teodoriciani degli inizi del VI sec. in S. Apollinare Nuovo a Ravenna (quadretti biblici dei registri superiori).

La continuità della scuola milanese è documentata da altri mosaici, in S. Vittore in ciel d'oro a S. Ambrogio (S. Vittore nella cupola; simboli degli Evangelisti negli immaturi pennacchi a mensola; sei figure di Santi sulle pareti) da attribuirsi alla fine del sec. V°; essi attestano che tanto gli elementi di origine romana, quanto quelli di origine orientale, sono assimilati e superati, e che l'arte s'avvia verso uno stile coloristico più coerente, analogo, per conseguenze parallele tratte dalle stesse premesse, a contemporanee opere ravennate. La già notata preferenza per il fondo aureo è qui più accentuata - sebbene tale fondo sia ancora, nell'arte cristiana del V° sec., un'eccezione -: ciò spiega l'appellativo del tempio, come poi di S. Martino in ciel d'oro (poi S. Apollinare Nuovo) a Ravenna, de La Daurade a Tolosa, ecc.

Milano fu un centro di elaborazione dell'arte paleocristiana d'importanza grandissima: il valore che ebbe una tradizione affermatasi negli anni in cui essa fu capitale, fu fondamentale, per le sorti successive della cultura artistica non solo italiana, ma europea. Filiazione dell'arte di Milano capitale fu alle sue origini almeno, la splendida fioritura paleocristiana di Ravenna; ma soprattutto la cultura mediolanense rimase alla base della ripresa longobarda dopo la fase quasi soltanto distruttiva del momento dell'invasione, e dai Longobardi passò ai Franchi, e divenne una delle componenti più creative della stessa arte carolingia.

Quanto la disseminazione dei maestri costruttori lombardi, eredi di quella tradizione, anche tecnica, tardoromana, sia stata feconda per tutta l'architettura dell'alto Medioevo, fino al romanico incluso, è cosa nota a tutti; ma dobbiamo credere che qualcosa d'analogo sia avvenuto anche nelle altre arti, scultura e pittura.

Purtroppo, di quest'ultime, sono rimasti soltanto scarsissimi relitti dopo il sec. V : sicchè l'apparizione degli affreschi di periodo longobardo, ma ancora strettamente legati alla tradizione pittorica tardoantica, di S. Maria di Castelseprio, è potuto apparire addirittura un miracolo.

Tuttavia, relitti che attestano il persistere della tradizione culturale aulica affermatasi sotto i Teodosii, strettamente legata a Costantinopoli, tra il sec. V° e l'VIII°, sebbene scarsissimi, non mancano del tutto, nemmeno in pittura: vi è, per esempio, l'affresco, recentemente scoperto e poi, a quan

to si dice, scomparso, accanto all'antica chiesa, oggi demolita, di S. Giovanni in Conca: esso, insieme coi mosaici di S. Vittore, basta a farci ritenere che anche in pittura la gloriosa tradizione di Milano capitale d'Occidente non si sia estinta col trasporto della capitale a Ravenna.

All'esame dei monumenti di Ravenna dovremo appunto, ora passare, per completare il quadro della cultura artistica di tradizione, in senso lato antica, la quale costituirà la base, appunto, culturale, sui cui disgregati elementi si eserciterà il "nisus formativus", postbarbarico, dando così origine al Medioevo propriamente detto.

Sui monumenti di Ravenna paleocristiana e bizantina la fonte principale è costituita, com'è noto, dal Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis di Andrea Agnello: una cronaca episcopale di Ravenna, nella quale sono contenute notizie preziose sui vescovi costruttori fino all'epoca del compilatore. Come tutte le fonti, però, anche questa è attingibile soltanto se passata al vaglio d'una critica filologica e storica avvertita: la quale ci è facilitata dal fatto che dalla fine del secolo scorso il Liber è stato oggetto di lunghe e accurate ricerche da parte di molti studiosi. Data l'importanza eccezionale della fonte, e considerato che la stessa datazione dei grandi monumenti ravennati dipende in massima parte dalle date che, in base ad essa, possiamo fissare per il pontificato dei singoli vescovi, è necessario che ci soffermiamo un poco a riassumere i risultati fondamentali di quelle ricerche.

Per prima cosa, dobbiamo informarci sulla tradizione manoscritta e sulle edizioni dell'opera di quest'autore, il quale merita una grande, seppure non assoluta, fiducia. L'edizione dello Holder-Egger, apparsa nei Monumenta Germaniae Historica, Scriptores Rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IX, pgg. 265 - 391 (Hannover 1878), rimane sempre, fino ad oggi, l'ultima completa, ed insieme la sola che risponda sufficientemente a giuste esigenze filologiche. In Italia di solito l'"editio princeps" è considerata quella di Mons. Testi-Rasponi, apparsa nel 1924 nei Rerum Italicarum Scriptores 2; ma, sebbene quasi tutti i nostri studiosi vi attingano tranquillamente e specialmente gli storici dell'arte -, si tratta in realtà di una cosa piuttosto modesta. I cambiamenti ch'essa porta al testo pubblicato da Holder-Egger sono insignificanti; inoltre la edizione è rimasta fino ad oggi incompleta, giacchè s'arresta a metà del 104° dei 175 capitoli, in cui Holder-Egger ha diviso il testo. Ma soprattutto è necessario metter in guardia contro il commentario del Testi-Rasponi: d'un'esuberanza sconcertante, e pieno di errori anche gravi (che sono stati rilevati soprattutto da Ernest Stein) e condotto secondo un metodo veramente inammissibile, che uno dei più recenti studiosi dell'argomento, il Gonin, sebbene assai moderato, non esita tuttavia a definire "bordering upon mistification".



La data d'inizio dell'opera dev'essere posta verso l'836 (Gonin, Stein), non già prima dell'831, come vorrebbe Testi-Rasponi; quella della fine verso l'841, fatta eccezione per l'ultima biografia, dell'arcivescovo Giorgio, che è di qualche anno più recente: di conseguenza bisogna riportare la data della nascita di Agnello, situata da Testi-Rasponi nel 799 od 800, all'anno tradizionale, cioè verso l'805.

La parte più interessante del Libro di Agnello è quella che riguarda la cronologia dei vescovi, specialmente dal IV al VI secolo: giacchè la cronologia dei monumenti vi è strettamente legata. A questo proposito è di particolare importanza uno studio di A. W. Bijvanck, De mozaïeken te Ravenna en het Liber pontificalis Ecclesiae Ravennatis. I vescovi sono: Ursus, Petrus, Neon, Exuperantius, Johannes, Petrus, Aurelianus, Ecclesius, Ursicinus, Victor, Maximianus, Agnellus, Petrus. La serie dopo Pietro II fino a Massimiano è confermata da un'iscrizione che lo stesso Agnello trascrive (ne trascrive parecchie, e con singolare esattezza per l'epoca: come possiamo trarre dal confronto con quegli originali che sono arrivati fino a noi). E' la dedicazione del Triclinio del Palazzo vescovile. Ma per la serie anteriore vi sono incertezze notevoli.

Bijvanck, per es. sottolinea e discute la difficoltà cronologica, che risulta dal fatto che tra il primo vescovo, Ursus (morto nel 396) e Pietro Crisologo divenuto vescovo tra il 432 e il 440, devono mancare, nella lista tradizionale, uno o più vescovi, a meno che non si ammetta che la data del 396 è inesatta. Ciò che è improbabile, ed è piuttosto da credere, che l'idea di Testi-Rasponi, secondo il quale san Pietro Crisologo sarebbe il primo arcivescovo di Ravenna e il successore immediato del vescovo Orso, sia erronea, e che bisogna intercalare (d'accordo con Stein, Bijvanck e Gonin) tra cotesti due pontificati, quello d'un vescovo Giovanni (I): ai tempi del quale, secondo Stein, il papa Sisto III e l'imperatore Valentiniano III avrebbero eretto, nell'anno 432 o poco dopo, la sede di Ravenna a sede metropolitana: cosa cui io, personalmente, non credo, per una quantità di ragioni di carattere storico, che forse avrò modo di esporre tra poco. E' credibile invece che nella biografia di Giovanni, predecessore di Pietro II, Agnello abbia confuso avvenimenti che appartengono alla vita di due, o fors'anche di tre vescovi. Agnello ha fatto una contaminazione tra un vescovo Giovanni del tempo di Odoacre e di Teodorico (tra il 477 e il 494), del quale abbiamo l'epitaffio (C.I.L. XI, 304) ed un altro omonimo, contemporaneo di Galla Placidia, di Valentiniano III, di Attila e delle invasioni degli Unni: ne abbiamo indizio in un documento indipendente da Agnello, relativo all'elevazione del vescovo Giovanni di Ravenna al rango di arcivescovo da parte di Valentiniano III: documento per questo lato inattendibile, ma che ci ha conservato almeno il ricordo di questo Giovanni. . :

Sarebbe eccessivo, e ci occuperebbe troppo tempo, discu-

tere ad una ad una, e cercare di sciogliere, tutte le difficoltà. Sulla cronologia dei primi vescovi possiamo attenerci alle conclusioni di Gonin, rettificata in qualche punto dalle osservazioni di Stein.

E per esempio: la morte di Orso, avvenuta certamente una domenica di Pasqua, era stata riportata da Stein al 13 aprile 396; Gonin ritiene questa data poco verosimile, per il fatto che la data della domenica pasquale nella quale Orso morì, è indicata in Agnello c. 23 non coll'ablativo Idibus Aprilis, ma con l'accusativo Idus Aprilis: perciò Gonin suppone, con Testi-Rasponi, che davanti la parola Idus sia stata omessa una cifra. Questa supposizione permetterebbe di raccorciare considerevolmente l'episcopato di Giovanni I°, al quale Stein assegna una durata di più che 36 anni. Ma Stein ha replicato che nell'epoca si conoscono degli episcopati ancora più lunghi (per esempio quello di S. Atanasio, che durò 45 anni); e, quanto all'accusativo in questione, a parte che non è possibile applicare ad uno scrittore altomedievale come Agnello le regole della grammatica latina classica, e che lo stesso Gonin (pg. 48) cita un caso assolutamente identico (Agnello, c. 42: arsit Ravenna Idus Marcii), Testi-Rasponi e Gonin ignorano ambedue che, nelle datazioni, l'uso dell'accusativo non preceduto da un numerale è nel Medioevo altrettanto frequente quanto quello dell'ablativo (v. p.es. De Rossi, Inscr. christ. urbis Romae, I, p. c. Idus Octo(b)ris).

San Pier Crisologo, secondo Testi-Rasponi e Gonin, sarebbe morto il 31 luglio 451. Ma io credo che abbia ragione Stein, il quale sostiene che quest'avvenimento ebbe luogo il 3 dic. 450: perchè le parole di Agnello (c. 26) in ipso introitu imperii ejus si capiscono benissimo se non vi è che un intervallo di sei giorni tra la morte del santo e la morte di Galla Placidia, 27 novembre 450, data alla quale comincia, per Agnello, l'imperium di Valentiniano III; mentre l'espressione sarebbe priva di senso se quest'intervallo fosse durato otto mesi e tre giorni. Ma se il 3 dic., giorno al quale Agnello (c. 52 ex.) assegna la morte di San Pier Crisologo, e all'indomani del quale la chiesa celebra dunque a ragione liturgicamente la memoria di questo santo, è realmente la data della sua morte, è chiaro che il vescovo Pietro, che morì un 31 luglio del 520 (Agnello, c. 27 ex.), deve essere Pietro II, e che il Testi-Rasponi ha torto di scambiare, per ragioni piuttosto futili, le date una con l'altra, approfittando così della confusione nella quale Agnello si dibatte a proposito dei vescovi di nome Pietro. La consacrazione di Pietro II avvenne sicuramente nel 494, dopo il 5 giugno (Stein) e non il 15 settembre di quell'anno (Testi-Rasponi, Gonin): il 15 settembre, ma del 569, fu consacrato arcivescovo di Ravenna Pietro III: l'equivoco del protostorico ravennate è evidente. Il pontificato di Vittore durò dal 4 aprile 538 al 15 settembre 545, anno della morte (questa volta Testi-Rasponi e Gonin hanno ragione). Tra Massimiano e l'arcivescovo Agnello bisogna intercala

re un arcivescovo di nome Vitale. Poichè il successore di Agnello, Pietro III fu consacrato il 15 settembre 569 (e non 570: Stein), bisogna far risalire la consacrazione di Agnello al 23 giugno 556 (invece di 557), e la morte di Vitale al di là di questa data.

Queste precisazioni non sembrano futili o eccessive: da esse dipende strettamente la nostra possibilità di fissare, con più precisione di quanta non s'usi di solito, una data abbastanza sicura ai grandi monumenti di Ravenna. Ma, ripeto, non è il caso qui di andar oltre gli esempi riferiti. Gioverà piuttosto raccogliere in un quadro la cronologia dei vescovi ravennati: essa va tenuta sott'occhio nell'esame dei monumenti.

Ursus - consacrato ?	+ 13 aprile 396
Johannes (I) " dopo 396	+ 432 circa
Petrus (I, Chrysologus) 432 - 440	+ 3 dicembre 450
Neon autunno o inverno 451	+ 473/4 circa
Exuperantius 473/4 circa	+ 29 maggio 477
Johannes (II) 19 luglio 477	+ 5 giugno 494
Petrus (II) 15 settembre 494	+ 31 luglio 520
Aurelianus dicembre 520	+ 26 maggio 521
Ecclesius probab. 22 febbraio 522	+ 27 luglio 532
Ursicinus probab. 27 febbraio 533	+ 5 settembre 536
Victor 4 aprile 538	+ 15 settembre 545
Maximianus 14 ottobre 546	+ 554 circa
Vitalis 554 circa	+ ante 23 giugno 556
Agnellus 23 giugno 556	+ 1 agosto 569
Petrus (III) 15 settembre 569	+ 17 agosto 578

La storia della chiesa ravennate, tuttavia, e dei suoi monumenti, è preceduta da quella di Classe, che fu il primo centro di diffusione del cristianesimo. Qui la prima cattedrale fu la basilica Probi, situata, riferisce Agnello, quasi uno stadio da quella più tarda e ancor esistente di S. Apollinare: fondata probabilmente nell'ultimo trentennio del IV secolo, rimase in piedi fino alla distruzione di Classe da parte dei Longobardi; ma già perdette importanza dopo il trasferimento della sede episcopale da Classe a Ravenna (sebbene Massimiano, nel sec. VI°, vi abbia fatto dei lavori: in particolare abbia decorato la facciata con mosaici che mostravano le figure dei santi Probo, Eleucadio e Calocero). Essa aveva naturalmente il suo battistero, che è quello che Agnello chiama chiesa di S. Eufemia "ad Arietem" o "ad mare". Di ciò nulla è rimasto; e pochi ricordi anche, riferibili a chiese o sacelli classensi anteriori al trasporto della diocesi. Il quale avvenne ad opera del primo vescovo ravennate, Orso, che fu il costruttore della prima cattedrale.

La data di questa costruzione, naturalmente, è in relazione con la cronologia dell'episcopato di Orso. Secondo coloro che, a seguito del Testi-Rasponi, ritengono che Orso sia morto nel 429, la data dovrebbe porsi nel primo decennio del

sec. V°, essa troverebbe un certo appoggio in considerazioni di carattere storico. Per es., si può pensare che sia stato il trasferimento della sede dell'Impero romano d'Occidente da Milano a Ravenna, avvenuto nel 402 a portare con sè il trasporto in città da Classe della sede vescovile, e quindi la necessità di costruire la cattedrale, che fu di particolare grandiosità (a cinque navate, etc.) come si conveniva appunto alla nuova capitale. Ma s'è detto, poco fa, per quali ragioni preferiamo ritenere che Orso sia morto nel 396: onde a questa data la basilica dovette essere almeno fondata (lo scarto di pochi anni, del resto, non comporta variazioni stilistiche di rilievo). Secondo i calcoli meno improbabili, la fondazione avvenne intorno al 385.

La chiesa fu rivestita all'interno di preziose lastre di marmo e nell'abside e nella fronte di questa da figure di mosaico. A questo proposito c'è una piccola controversia. Agnello dice testualmente: *Qua Eusebius et Paulus unam parietem ornaverunt, parte mulierum, iuxta altarium sanctae Anastasiae, quod fecit Agatho.... Aliam vero parietem parte virorum compti taverunt Stazius et Stephanus usque ad praedictam ianuam, et hinc atque illinc gipseis metallis diversi hominum animaliumque et quadrupedum enigmata inciserunt et valde optime composuerunt*.. Dunque ad interpretare rettamente: Eusebio e Paolo avrebbero decorato la parete sinistra, destinata alle donne, presso l'altare di S. Anastasia che fu fatto da Agatone. Stazio e Stefano decorarono la parete destra fino alla porta; e qui e là fecero stucchi e rilievi di metallo con figure di uomini e di animali simbolici.

Secondo il commento del Gonin questa decorazione apparterrebbe ad un periodo considerevolmente più tardo a quello della fondazione della chiesa. Ma non vi sono ragioni per crederlo. Senza dubbio non ha torto Testi-Rasponi nel rilevare che "Agnello descriveva lo stato della basilica quale si vedeva ai suoi tempi e che all'infuori di quello che gli poteva risultare opera di altri vescovi, attribuiva tutto il resto a Orso; che inoltre, dai tempi della fondazione fino a quelli del nostro autore, molte cose furono portate a compimento nella Ursiana e molte cambiate, ma nulla prova che si trattasse proprio di questa, che Agnello dà come la decorazione primitiva della Basilica. Inoltre c'è un particolare generalmente non osservato abbastanza dai commentatori: "*Hinc atque illinc gipseis metallis diversahominum animaliumque et quadrupedum enigmata*". Queste parole si adatterebbero benissimo alle decorazioni del battistero della Ursiana, costruito pure e decorato da Orso; meno invece si adattano ad un'epoca posteriore, quando le decorazioni a stucco e a metallo se non passano d'uso difficilmente includono figure di uomini e di animali. E' probabile quindi che esse facessero parte della decorazione primitiva.

Altro problema è se Eusebio e Paolo, Stazio e Stefano siano stati stucchisti e mosaicisti e non piuttosto coloro che

ordinarono il lavoro e l'offersero alla chiesa. Testi-Rasponi propende per questa seconda ipotesi. Corrado Ricci invece pensava che almeno nelle intenzioni di Agnello i nomi siano quelli degli artisti stessi. "Si comprende, scriveva in "Felix Ravenna", che i verbi facere, aedificare, reficere, restituere, exornare, ecc. si possono usare tanto per l'esecutore quanto per il committente, ma non così quando il verbo definisce uno speciale modo di lavoro."

Ora quando l'Agnello scrive che Eusebio e Paolo "Unam parietem exornaverunt" è consentito essere incerti sul significato di ornare o di far ornare; ma non così per quanto riguarda Stazio e Stefano, perchè la parola inciserunt, che ha significato di intagliare e di plasmare, non può riferirsi che agli artefici, come anche la frase valde optime preposta al verbo composuerunt; appare assai meglio detta per gli esecutori che per gli ordinatori. Dunque, stando alle parole dell'Agnello, noi riteniamo che egli intendesse ricordare Eusebio e Paolo Stazio e Stefano, quali esecutori e non quali committenti.

Errò l'Agnello con quella sua interpretazione? Non crediamo perchè è da pensare che egli leggendo direttamente le firme ci trovasse anche le frasi che riferì nel suo scritto: come Eusebius et Paulus exornaverunt e anche Stadius et Stephanus inciserunt. Io credo che Corrado Ricci avesse ragione; vale a dire che Agnello intendesse di riportare veramente i nomi degli artefici che decorarono una prima volta buona parte dell'Ursiana. Non è del tutto pacifico invece secondo me, che coloro fossero veramente tali. Intendo dire che non c'è dubbio che i cinque nomi siano stati da lui direttamente e fedelmente copiati da iscrizioni che accompagnavano quei tratti di decorazione: giacchè è proprio il metodo di questo storico di riportare con esattezza ogni volta che può, le iscrizioni (anche senza indicarlo esplicitamente, anche inserendo il loro testo nel corso della narrazione) e noi possiamo controllare la sua fedeltà confrontandole con quelle rimaste fino ad oggi. Ma come vediamo frequentemente altrove, anche gli offerenti: coloro che facevano eseguire un tratto di decorazione a proprie spese e lo regalavano alla chiesa, usavano accompagnare l'opera offerta con il proprio nome. Ciò è poi durato a lungo e ancora si trova parecchio avanti nell'era moderna su tavole greche, dove talvolta è difficile decidere, per chi non abbia una gran pratica se un nome iscritto si debba attribuire al pittore o al donatore. Quindi la possibilità che Agnello abbia equivocato esiste. Ma io sarei, col Ricci, piuttosto per escluderla, appunto in conseguenza all'abitudine di cui dissi, dell'Agnello, di copiare integralmente le scritte e di inserirle nel suo contesto senza alcuna indicazione distintiva. E' perciò più facile che tali iscrizioni non comprendessero soltanto i nomi, ma si leggessero: Eusebius et Paulus exornaverunt ecc. In questo caso noi conosceremmo il nome di quegli antichi autori di una decorazione che andò distrutta.

Volendo allargare l'ipotesi, potremmo attribuire ad essi quella parte della decorazione, che ancora rimane, ed è riferibile al tempo di Orso, del Battistero, della Cattedrale. Naturalmente, poichè fra coloro i mosaicisti sono Eusebio e Paolo, ad essi potremmo assegnare l'esecuzione della cupola, mentre Stazio e Stefano, che compaiono prevalentemente come modellatori in stucco, avrebbero compiuto la decorazione a gesso tra le finestre del Battistero. E ad ogni modo è legittimo supporre almeno una affinità di cultura figurativa e pertanto, dalla visione delle più antiche decorazioni del Battistero, farci un'idea di come doveva essere quella della basilica. Non si creda poi che, come taluno ha affermato, gli artisti in quel tempo, non firmassero l'opera loro. Io ho raccolto in Grecia e in Levante una quantità insospettata di firme non equivoche su opere del IV - V e VI secolo, e lo stesso Ricci potè citare la firma "Felix Tesserarius su un mosaico del IV secolo al Museo di Ancona e numerose altre, mentre già il Lanciani aveva rilevato quella di un musivus cum suis laborantibus Ursus, ecc. Ma torniamo all'Ursiana: "pochi mas sacri furono fatti in monumenti antichi più dannosi di quelli che l'architetto Gian Francesco Buonamici consumò in Ravenna. Egli distrusse, con grande dispersione di marmi, la chiesa di S. Eufemia, che era a tre navate per sostituirvi una sua frigida architettura; egli spogliò di ogni prezioso ornamento (e ne sconvolse loculi e tombe) la cappella del Santa Sanctorum nella chiesa di S. Vitale; egli abbattè (salvo il campanile e l'impraticabile cripta) l'antica basilica Ursiana per costruire il suo macchinoso Duomo e ne segò in fette colonne e capitelli per comporre il nuovo pavimento in cui oltre ai frammenti dell'antico opus alexandrinum, incastrò plutei e transenne. Rimaneva nell'abside il grande mosaico del 1112 che era desiderio dei ravennati e del Clero che si conservasse, ma il Buonamici, volendo maggiore lunghezza nella sua navata, senza fare aperta opposizione, demolì i muri che la fiancheggiavano e così ne rese inevitabile la rovina". Questa si attribuì alla mentalità dei tempi.

Ma c'era anche allora chi non si adattava. Per es. Francesco Pioli, autore di una cronaca ravennate sotto l'anno 1733 scriveva: Maffeo Nicolò Farsetti arcivescovo di Ravenna fece demolire la prima parte del Duomo antica e cominciare la nuova fabbrica del medesimo riducendola di cinque grandi navate di cui era composta in tre sola. L'architetto fu Francesco Buonamici di Rimini, nella quale occasione si perdettero e consumarono molti bei marmi e andò a male il più augusto e superbo edificio sacro che fosse in Ravenna il quale si poteva, senza distruggerlo, mantenere e fortificarlo alla futura antichità". Poi, sotto l'anno 1741: "si atterrò l'altra parte di chiesa antica e restò così perduto il bellissimo mosaico che vi era ed altre belle antichità e marmi, passando i canonici ad officiare nella chiesa di S. Agostino". Tutto ciò che rimane oggi è: una cattiva incisione del mosaico absidale, due meschini spaccati e la pianta della vecchia chiesa, i tratti

di marmo segati a fette e iscritti nel pavimento dell'attuale duomo, insieme con qualche frammento di vecchio mosaico pavimentale, alcuni capitelli, conservati al Museo Arcivescovile, sei frammenti del grande mosaico, di cui cinque vennero dallo stesso distruttore Buonamici murati fin d'allora nella rinnovata cappella arcivescovile e nell'annessa sala del Museo lapidario, il sesto pervenne più tardi al Museo nazionale. Questi frammenti però, come si è detto, appartengono alla decorazione dell'abside del 1112; ne tratteremo dunque a momento opportuno.

Dai rilievi del Buonamici, dei quali possiamo valerci con una certa fiducia, sebbene tra l'epoca della fondazione e quella della demolizione fossero intervenuti, a varie riprese, dei rimaneggiamenti, risulta che la basilica Ursiana, di dimensioni imponenti, s'avvicinava, quanto a pianta, alle grandi basiliche costantiniane di Roma, ma con elementi già più maturi e in qualche misura diversi, e che avevano rapporti invece con basiliche milanesi: per esempio S. Tecla. Talchè se volessimo tracciare una linea di derivazione della forma di questa prima fra tutte le chiese ravennati riconoscibili, dovremmo partire, ritengo, dalle basiliche costantiniane romane, come S. Pietro, S. Paolo, S. Giovanni Laterano, e poi passare a Milano per l'esemplare di S. Tecla, e di qui a Ravenna. Ciò che del resto non fa che seguire l'itinerario generale della cultura artistica nella seconda metà del quarto secolo. Infatti l'Ursiana aveva cinque navate (numero diverso poi eccezionale), era preceduta da un nartece e terminata da un'abside unica. Ma aveva anche caratteristiche che a quest'epoca, almeno a quanto sappiamo, si possono considerare già ravennati. Anzitutto, i colonnati separanti le navate reggevano tutti arcate: a Ravenna non troviamo mai, nemmeno per eccezione, architravi. E tra i capitelli di queste colonne e la base dei due archi contigui, su ciascuno di essi insistenti, era inserito, in modo già chiaro, il pulvino. L'abside, a pianta semicircolare all'interno, diveniva all'esterno poligonale, e precisamente col disegno di un mezzo ottagono. Ai due lati dell'abside, le quattro navatelle laterali terminavano in altrettante camere rettangolari, i pastophoria, sporgenti ad est fino all'altezza del culmine dell'abside. Altra caratteristica, che aveva precedenti numerosi nella tecnica costruttiva romana e milanese si notava nel semicatino dell'abside. Scriveva l'Amadesi, che vide la basilica prima della sua distruzione e ne studiò accuratamente le strutture: "la volta era formata di tubi di terracotta lunghi un palmo romano, l'uno dentro l'altro incastrato dei quali gli ordini vicendevolmente si univano gli uni sovrapposti gradatamente agli altri finchè tutta la volta veniva ad essere compita: c'era sopra, l'orditura del coperto con travi tutte di larice; finalmente questa era ricoperta di grosse e ampie lastre di piombo".

Ma queste osservazioni saranno sufficienti per la cattedrale: e sarà opportuno passare all'esame del monumento che an-

cora esiste, dell'antico complesso; cioè al Battistero chiamato Neoniano. A proposito del quale, e prima d'iniziarne lo studio sul vivo, occorre vagliare le numerose ipotesi, avanzate tanto sulla data della sua prima fondazione quanto sui vari rifacimenti che esso avrebbe subito col passare dei secoli. Riassumiamo brevemente i dati del problema. Il battistero è il battistero della Cattedrale Ursiana, e pertanto sarebbe ovvio ritenere che la sua prima fondazione risalga ad Orso. Ma poi sappiamo per certo che il vescovo Neone dopo la metà del V° secolo lo consacrò; o meglio riconsacrò a scopo battesimale, completando la sua decorazione. E l'arcivescovo Massimiano poi (546 - 556) rimise mano ai mosaici dell'interno: infatti il suo monogramma vi si trova inserito. Una croce superstite del tempo dell'arcivescovo Teodoro (677-691) parrebbe indicare che in quell'epoca si fecero restauri sul tetto. In periodo romano infine, si sopraelevò ancora il pavimento dell'edificio, mutando le colonnine dell'ordine inferiore e costruendo nel centro una nuova vasca ottagonale.

Né basta. Il Ricci, seguito in questo anche dal Gerola, ritenne, e scrisse più volte che il battistero non fosse altro che il laconico di antiche terme romane, adibito dai cristiani ad uso battesimale. Opinione questa, che sulle prime lascia alquanto scettici. Infatti essa ebbe corso, un tempo, per una quantità innumerevole, per la quasi totalità si può dire, dei battisteri paleocristiani, che tutti erano fatti derivare da parti di antiche Terme. L'opinione lasciava scettici anche per altre ragioni. E specialmente perchè credeva di giustificarsi interpretando, in maniera tuttavia poco precisa, l'iscrizione metrica che si legge nel Battistero stesso:

Cede vetus nomen, novitati cede vetustas  
pulcris ecce nitet renovati gloria fontis  
magnanimus hunc namque Neo summus sacerdos  
excoluit, pulcro componens omnia culto.

Alla lettura di questa iscrizione il Ricci ragionava così. In origine quell'edificio non fu che un ninfeo della forma pressochè identica del cosiddetto bagno di Nerone di Pisa, delle terre di Bacucco presso Viterbo e di molte altre sale termali. Neone lo convertì in battistero sicchè perdette il vecchio nome (cede vetus nomen) e l'antico cedette al nuovo (novitati cede vetustas) il tutto ordinandosi a bel culto (pulcro componens omnia culto). A ciò Ricci credeva di aver trovato una prova archeologica nel fatto che il piano primitivo del battistero, essendo più basso di quello del sepolcro di Galla Placidia e della Chiesa di S. Giovanni Evangelista, ambedue della prima metà del V° secolo, doveva appartenere ad un edificio più antico di questi: non poteva essere dell'epoca di Neone che è pure della metà del V° secolo, ma ancora di periodo tardo-romano.

Tuttavia è chiaro che tutta l'ipotesi del Ricci regge semplicemente sull'idea errata che il Battistero come tale, sia opera di Neone. E le sue osservazioni provano soltanto che Neo-



ne non lo costruì, ma rimaneggiò una costruzione antecedente. In tal senso si spiega benissimo tanto l'iscrizione metrica neoniana: *cede vetus nomen, novitati cede vetustas ecc.*, quanto il fatto che il pavimento primitivo dell'edificio si trovi ad un livello inferiore di quello dei monumenti di Galla Placidia, cioè del secolo V°. Ma non vi sarebbe per questo ragione di concludere che quel primo edificio sia stato ninfeo romano. La forma ottagonale a nicchie è senza dubbio romana e si ritrova in alquanti monumenti romani, ma è anche la forma tipica dei battisteri, specialmente di quelli ambrosiani (per es. S. Tecla a Milano) i quali erano costruiti a otto lati per il significato simbolico che anche Ambrogio attribuiva al numero 8.

Egli stesso del resto ce lo dichiara esplicitamente in quella quartina che fece esporre come iscrizione nell'interno del Battistero, appunto ottagonale, di S. Tecla. E giova ricordare le affinità probabili tra S. Tecla e la basilica Ursiana. In ogni caso poi è inammissibile che questa prima cattedrale ravennate non avesse accanto il suo battistero, nè di altri s'è trovato mai traccia nè conservato ricordo; sicchè le prove addotte che Neone non fu il costruttore primo, ma il rimaneggiatore del Battistero, vanno interpretate a favore dell'ovvia preesistenza del Battistero della cattedrale fondata nel secolo antecedente da Orso. Possiamo stabilire quali siano state veramente le modificazioni apportate da Neone? Ritengo che per quanto riguarda la struttura fondamentale dell'edificio non lo si possa fare davvero. Tutto quello che possiamo accertare è che esiste una discontinuità nella muratura della parte superiore rispetto all'inferiore. Gerola, sempre dando fede alla ipotesi del Ricci ricalzata poi dal Sangiorgi, interpretò quella discontinuità come indice di un innalzamento dell'edificio, coincidente coi lavori che nell'antico laconico termale avrebbe eseguito Neone per consacrarlo a Battistero. Ma le prove che egli portò, pur con un grande apparato tecnico, non riescono convincenti. Non c'è dubbio che le lesene, che oggi appaiono nella parte superiore del Battistero, siano d'un bel po' più recenti non solo dell'epoca di Orso ma anche di quella di Neone. E certo, se noi andiamo a controllare dal di fuori i mattoni, la tecnica costruttiva, gli impasti di malte di questa zona, essi ci risultano posteriori alla parte di sotto. Ma ciò non può dirci null'altro che questo: che la incorniciatura esterna del Battistero, ben evidente del resto, è stata aggiunta in tempi relativamente avanzati e non certo all'epoca di Neone; ma probabilmente, per il sapore esarcale di quelle lesene, al tempo dei restauri dell'arcivescovo Teodoro (677- 691), che già dissi di essere attestati da una croce superstite. Anche le apparenti stranezze che il Gerola notava nella linea di inserzione di questa specie di tiburio sul muro inferiore, si spiegano bene col fatto che esso è stato aggiunto sul piedritto della cupola con una sorta di immorsatura, di intaglio nel grosso muro di questo. E a conclusione non possiamo dire che questo: che in origine forse l'edificio aveva una cupola estradossata,

oppure più probabilmente che, come in altri casi numerosi, aveva un più leggero tiburio a tettoia che poi si rovinò e fu sostituito con l'attuale. Ma ciò che è indubbio, è che questa sostituzione non fu opera di Neone, ma avvenne parecchio tempo dopo di lui. Lo strano è che lo stesso Gerola s'accorge del carattere tardivo di questo tiburio e tuttavia non ne trae le necessarie conseguenze. Anzi conclude sostenendo che il primo edificio, il presunto ninfeo romano, non doveva avere cupola per nulla, ed era coperto da travature di legno: e poi all'epoca di Neone furono costruite insieme la cupola interna e l'attuale tiburio esterno. Ciò che è molto difficile ammettere, e che infine non è sorretto da alcuna prova. La cupola è tutta costruita di anfore inserite l'una nell'altra; sistema romano, che si trovava in uso, come s'è visto, anche nell'abside della, credo contemporanea, basilica Ursiana. (poi continuerà a Ravenna). E non è immorsata al piedritto, ma appare soltanto appoggiata ad esso, perchè questo, come ci prova l'esame di altri esemplari analoghi, era il modo corrente di costruire simili cupole.

Ma veniamo all'esame della decorazione interna a mosaico che è la parte più interessante di questo monumento.

La cupola è divisa in tre zone concentriche. La più alta è un tondo contenente la raffigurazione del battesimo di Gesù. Poi ci sono i 12 apostoli. Infine la serie di troni e altari alternati. Lasciamo per il momento l'esame stilistico per attenerci all'iconografia; e lasciamo anche il medaglione col Battesimo, molto restaurato e, anche prima dei restauri del Kibel, probabilmente rimaneggiato in epoca antica e in ogni caso problematico. Vi ritorneremo tra poco. Ci basti intanto considerare le due fasce con gli Apostoli, i troni e gli evangelii. Le descrizioni dei manuali sono assai poco esaurienti. Occorre perciò, come molto spesso in questa materia, riprendere il problema ex novo.

Una cosa mi sembra, soprattutto, degna di nota: che le due fasce concentriche della decorazione vanno in certo modo sovrapposte. Non si tratta, come si usa dire, di due rappresentazioni isolate, ma di una sola rappresentazione, di una sola scena, di articolata dei suoi elementi fondamentali e organizzata secondo quella prospettiva "polare" o, per così dire, plotinica, di cui abbiamo numerosi esempi in periodo tardo antico. Non una prospettiva "obbiettiva", come quella di una veduta naturale per la quale gli oggetti più vicini allo spettatore sono i più evidenti e di dimensioni maggiori, mentre quelli dei piani più profondi vanno digradando verso il fondo; è invece una prospettiva espressionistica, per la quale non è la posizione in uno spazio fisico, ma la preminenza ideale, in rapporto al suo significato, di un oggetto, che determina la sua posizione e le sue dimensioni. Per es. nel bassorilievo della base dell'obelisco di Teodosio nell'Ippodromo di Costantinopoli (verso il 400) noi vediamo rappresentato l'imperatore che presiede ai giochi

del circo; ma la prospettiva è in certo modo invertita: delle tre zone in cui essa è divisa, è quella più bassa che ci dà figure più piccole (mentre essendo le più vicine allo spettatore, dovrebbero essere più grandi) ed è quella più alta, che le presenta in scala maggiore. Ciò avviene perchè nella zona più alta è rappresentata la loggia dove si trova l'imperatore, che è la figura più importante di tutte, e intorno ad essa si dispongono gerarchicamente i dignitari di corte ecc. e perciò non soltanto essa è rappresentata più grande delle altre, ma tutta la scena è organizzata in rapporto ad essa, quasi come si presentasse allo sguardo di una persona che si trovasse nella loggia imperiale; anzi, come se l'artista avesse voluto darci l'idea di come lo stesso imperatore avrebbe veduta l'intera scena. Insomma, noi siamo invitati, espressionisticamente, a dare la nostra attenzione anzitutto alla figura imperiale e poi, si direbbe, ad immedesimarci con essa fino al punto di osservare la scena quasi ci trovassimo al suo posto e vedessimo quindi le figure digradare prospetticamente di mano in mano che si allontanano dalla loggia imperiale.

La medesima azione si ritrova in molti altri monumenti tardoromani - specialmente in dittici d'avorio, che presentano il console che, dalla loggia del circo o dell'ippodromo, dà col congiarium il segnale dell'inizio dei giochi - e ne abbiamo visto qualche esempio anche tra i mosaici di Piazza Armerina. Si tratta infine di una riduzione al senso spaziale tardoantico di quella "prospettiva a volo d'uccello" che già aveva fatto la sua comparsa in certa pittura "vernacolare" di Pompei: ennesima conferma del valore che ha il "volgare" romano nella peripezia dell'arte dell'Impero, e nel seguito di questa in ambito paleocristiano e bizantino.

Nella cupola del Battistero dell'Ursiana c'è la medesima prospettiva invertita, la cui organizzazione decorativa viene facilitata dalla forma stessa della calotta. Qui il centro, il fuoco della visione è ovviamente il medaglione centrale e in questo la figura stessa di Cristo. E' questa la figura più importante, nella quale noi siamo chiamati ad immedesimarci: perciò, se vogliamo davvero comprendere il concetto compositivo di questo mosaico, non dobbiamo considerarlo obbiettivamente, al modo classico, come uno spettacolo naturale, ma dobbiamo immaginarci di essere situati nella posizione stessa del Cristo e da questo punto osservare circolarmente la scena. E allora vedremo che i piani prospettici, se così si può dire, si dispongono in senso inverso: prima vedremo la processione degli Apostoli e poi dietro, a sfondo, le architetture coi troni e gli altari. La scena che comprende tutta la cupola e alla nostra visione attuale risulta divisa in tre zone, è viceversa una scena unica, disarticolata nei suoi tre piani fondamentali, disposti ciascuno in rapporto di prospettiva invertita, cioè in un rapporto di distanza crescente dalla figura di Cristo nel medaglione centrale verso l'esterno.

Che questa interpretazione, che ritengo utile a comprende-

re il sistema decorativo delle cupole nell'arte paleocristiana e poi in quella bizantina, sia attendibile, risulta anche dal paragone che possiamo fare con la decorazione musiva che più s'avvicina per soggetto a quella del battistero ravennate; intendo quella della cupola di S. Giorgio a Salonico, dove il mosaico mostra figure di martiri in preghiera disposti davanti a scenari architettonici analoghi a quelli di Ravenna. A Salonico insomma è come se le due fasce concentriche della cupola ravennate fossero riunite, e quella più interna sovrapposta a quella esterna, così da ricostituire grosso modo, una prospettiva reale, di carattere più "classico". Per quanto la decorazione di Salonico, del V secolo, sia posteriore a quella di Ravenna, in essa non è ancora raggiunta la disgregazione prospettica di questa; e ciò non stupisce chi abbia presente il carattere ritardatario che la persistente tradizione ellenistica impone ai monumenti della *pars orientalis* rispetto a quelli della *pars occidentalis*. Anche l'architettura, infatti, di S. Giorgio è molto più arretrata di quella del battistero dell'Ursiana: l'edificio è ancora medio-romano: paragonabile quanto a soluzione spaziale, addirittura al Pantheon.

Con queste osservazioni ci siamo messi sulla buona strada per comprendere il mosaico della cupola del battistero di Ravenna. Si tratta di una rappresentazione unitaria, di un soggetto unico, che, tradotto in forme classiche, ci avrebbe mostrato una scena press'a poco a questo modo: al centro di un paradiso, di una città celeste abitata dagli apostoli porgenti tutti intorno corone trionfali, si vedrebbe Gesù in atto d'essere battezzato. Se alquanto degli elementi singoli (troni, corone, la stessa processione apostolica) derivano da forme di culto monarchico romano, la composizione tutta, nel suo insieme, entra nella categoria delle visioni celesti cristiane. Nella fascia esterna non vi sono soltanto troni, ma anche altari, e ciascuno di questi altari è posto davanti ad un'architettura colonnata e arcuata, la quale non è altro che il santuario di una chiesa. Si vedono chiaramente le colonne che terminano le navate verso il coro e al centro si vede l'abside e spesso ai lati le transenne che chiudono il Sancta Sanctorum. In alcuni riquadri il catino dell'abside è chiaramente segnato, con la sua decorazione che mostra una croce entro un medaglione. Non c'è dubbio che si tratta di rappresentazioni ideali della parte più sacra dei santuari cristiani. Possiamo anche affermare che queste chiese simboliche, a Ravenna come a Salonico, cercano di evocare la domus Dei eterna, la Gerusalemme celeste. A Salonico la fascia dei mosaici intorno alla base della cupola è una immagine del soggiorno dei martiri nella città celeste. La chiesa di S. Giorgio è infatti un tipico martyrium. Ma questa decorazione tessala a sua volta è una variante iconografica del tema di Ravenna; il quale era, alla fine del IV secolo, abbastanza largamente diffuso nell'arte paleocristiana. Si tratta infatti in sostanza della rappresentazione degli Apostoli entro la cinta della città celeste descritta

dall'Apocalisse: il mosaicista ravennate si è preoccupato di fare diretta allusione a questo significato, facendo intravedere dietro il santuario i boschetti del giardino paradisiaco.

Sappiamo che la rappresentazione della città celeste, in quanto motivo iconografico, si afferma decisamente a quest'epoca, cioè nella seconda metà del IV secolo e, in maniera del tutto particolare, in ambiente che possiamo dire ambrosiano. Questo motivo determina un intero gruppo di grandi sarcofagi, senza dubbio di origine milanese: i cosiddetti city-gate sarcofagi o sarcofagi di città, i quali mostrano appunto Cristo circondato da Apostoli o santi dinanzi alle mura di una città che è l'immagine della celeste Gerusalemme. Non è il caso di rifare qui la storia di questo motivo, nè di riferire le varie ipotesi intorno ad esso: la mia opinione è che l'origine del suo concetto vada ricercata non soltanto a Milano, ma nello stesso pensiero di Sant'Ambrogio, il quale sappiamo bene quante prescrizioni, spesso minuziose, di carattere simbolico e iconografico, desse agli architetti e agli artisti. Non mi meraviglierei se si trovasse esplicitamente dichiarata, in qualche scritto ambrosiano, una particolare simpatia per il simbolismo della città celeste. Tale simbolismo, secondo la nostra interpretazione, si ritrova anche nella cupola del battistero ursiano, e ciò suggerisce un altro legame, dopo quello della forma architettonica della stessa cattedrale di Orso con la basilica milanese di Santa Tecla, di Ravenna con Milano in quest'epoca. Il legame iconografico è del resto pienamente confermato dal legame stilistico. Già il Bijvanck aveva notato la netta differenza di stile tra i mosaici della cupola del battistero e quelli, per es., del mausoleo di Galla Placidia i quali, secondo la corrente informazione manualistica, dovrebbero essere contemporanei ad essi. Bijvanck scriveva testualmente: "un periodo di tempo considerevole dovette tra scorrere tra i mosaici della cupola del battistero e quelli del mausoleo di Galla Placidia, che si può datare intorno al 440". Questa è senza dubbio una nuova prova che Pietro Crisologo ed il Vescovo Orso sono separati da quasi mezzo secolo.

Questa osservazione ci permette di apprezzare meglio lo sviluppo dell'arte del mosaico a Ravenna. I mosaici della cupola del Battistero sono contemporanei ad Onorio, forse anche a Teodosio il Grande. Essi ci presentano lo stile di Roma e di Milano: sono ancora nella tradizione antica. I mosaici del mausoleo sono di uno stile nuovo, importato da Costantinopoli da Galla Placidia per le sue chiese e i suoi palazzi (S. Giovanni Evangelista, S. Croce, S. Zaccaria, il Palazzo Imperiale e il Mausoleo). Si potrà fare qualche eccezione di dettaglio: cioè precisare che i rapporti stilistici dei mosaici del battistero sono con Milano più che con Roma e che è improprio affermare che l'arte di Galla Placidia sia importata da Costantinopoli: si tratta di un'arte propriamente ravennate, mentre la prima è una diretta importazione milanese. Il confronto con quanto a Milano, specie in S. Aquilino, si conosceva da tempo e con quan

to vi è stato recentemente scoperto, toglie secondo me ogni dubbio su questa derivazione. Nè v'è bisogno di sottolineare quanto chiara sia la fonte di queste immagini, che provengono dalla pittura illusionistica del primo secolo della nostra era e particolarmente da quelle scaenarum frontes che tanto sono sfruttate dalla decorazione pompeiana.

Fino a che punto possiamo dire si conservi ancora, grosso modo, la decorazione di Orso? Io penso che in essa si debba includere anche tutta la zona delle finestre, fino alla base di queste. La zona inferiore a grandi racemi di acanto, è invece tipicamente neoniana, e ha affinità strettissime coi mosaici del Mausoleo di Galla Placidia. Non è da escludere che Neone, nel suo rimaneggiamento, abbia modificato o aggiunto qualche cosa anche nella zona delle finestre; ma ritengo più probabile che questa parte sostanzialmente sia del tempo di Orso. Con ciò il contributo di Neone risulterebbe alquanto ridotto. Ma bisogna tener conto delle notevoli alterazioni che l'edificio ha subito dal V secolo ad oggi. Il livello attuale del pavimento data dal XV secolo. I restauratori del 1899-1906 vi hanno praticato lungo i muri delle cavità allo scopo di far vedere, un mezzo metro più basso il livello dove poggiano le colonne che reggono le arcature che circondano il registro inferiore delle pareti. Ma nemmeno questo è il livello originale: esso è probabilmente contemporaneo a tutto quel rimaneggiamento dell'edificio, al quale appartiene anche la parte alta del muro esterno, quella decorata da lesene esarcali, che perciò il Galassi pone nel X secolo e io nell' VIII. Ma sotto c'è un altro livello a un metro e settantacinque di profondità e questo è probabilmente quello del rimaneggiamento di Neone. Sotto ancora, a tre metri circa, c'è il livello più profondo di tutti, che corrisponde al pavimento del primo edificio: le terme romane, secondo il Ricci, il Battistero fondato da Orso, secondo me. C'è un fatto importante da notare, dal quale non sono state tratte finora le conseguenze necessarie. L'esame della zona del rivestimento marmoreo, la più bassa, mostra che questo rivestimento esiste, a tratti, anche sotto le arcature che portano la decorazione a mosaico a racemi di acanto. Questa decorazione, s'è visto, è tipicamente, indubbiamente neoniana. Di conseguenza, il rivestimento marmoreo (beninteso per le parti che non sono state fatte tra il 1897 e il 1906) deve essere esistito prima che si progettasse la decorazione a mosaici di Neone. E questa è un'altra prova che l'opera di Neone non fu una decorazione ex novo, ma il rimaneggiamento di una decorazione preesistente: la quale, come è pacifico in quest'epoca, doveva essere a lastre marmoree nei registri inferiori, a mosaici nella parte alta. Del resto, la netta differenza di stile fra le due parti, era stata notata già anche da coloro che consideravano tutta la decorazione, salvo che per le parti di restauro, opera di Neone nella seconda metà del V secolo. Per es. Peirce e Tyler notano: "i mosaici delle arcature in basso sono di ben altra qualità rispetto a quelli della cupola: opera a colpo sicuro, di un'altra bottega,

sebbene sia possibile che il registro degli altari, non sia stato eseguito molto tempo dopo l'altro. La differenza più forte che li separa risiede nel colore, differenziato all'infinito nella zona degli altari, di maniera che non c'è nessun campo ininterrotto d'un solo colore, mentre in basso esso si riduce a una mezza dozzina di toni". Quella maggior varietà di toni e frantumazione compendiaria nella tecnica sono chiaramente indice di maggiore antichità dei registri superiori rispetto all'inferiore, di una più evidente aderenza allo stile milanese e di più stretto legame con la tradizione pittorica romana. Bisogna infatti tener presente, a proposito della pittura paleocristiana e bizantina, un concetto fondamentale: e cioè che essa, col passare dei secoli, si va sempre più impoverendosi, ma anche in qualche modo irrigidendo e schematizzando dal punto di vista coloristico. Anche qui giova l'analogia con recenti esperienze dell'arte contemporanea. La pittura cubista e in genere postimpressionistica ha preziosità cromatiche di grandissimo interesse (si pensi per esempio ai neri o ai verdi di Braque), ma il suo tessuto pittorico è divenuto quasi elementare, a larghe e semplici campiture accostate. La pittura impressionistica è invece estremamente densa di varietà cromatiche: anche quando un tono vi domina esso risulta dalla mescolanza di molti colori; in ogni pennellata possiamo dire che si uniscano tutte le tinte che entrano nel dipinto. E ciò forse si nota ancor meglio nella pittura veneziana vista da vicino, pennellata per pennellata. Così il compendiario romano e in particolare quello del IV secolo, non sono affatto semplici: ogni colore è iridato in una quantità infinita di toni; nemmeno l'oro dei fondi è uniforme, ma è variato da inserzioni di tessere rosse, verdi, argento, secondo che si vuol renderlo più caldo, più freddo, più luminoso. Questa ricchezza cromatica, è in particolare caratteristica dei mosaici romani (per es. S. Maria Maggiore) e milanesi (per es. S. Aquilino) del IV secolo. Ed è quella che ritroviamo nei mosaici della cupola del battistero di Ravenna; specialmente in quella zona che nel complesso è la meglio conservata, cioè quella dei troni e degli altari, intercalati da enormi fusti di acanto, che sbocciano da cespi espansi entro i pennacchi inseriti tra le arcature del piano di sotto. La nota dominante del colore è l'azzurro: un azzurro tuttavia d'una varietà infinita, che si confonde qua e là col verde e col grigio. Azzurro malva del fondo, verde malachite, verde marcio, verde smeraldo, azzurro pallido chiaro, azzurro grigio sordo, blu marino. Su questo fondo palpitante si staccano l'oro, addolcito dall'inserzione di tessere verde pallido, delle architetture, e i rossi, i bianchi, i grigi degli altari. Le gradazioni del colore, il grado di varietà della posa delle tessere, il gioco delle vibrazioni della superficie, sono di una tale qualità, che non v'è dubbio che la quasi totalità di questo registro è ancora lavoro originale del quarto secolo. La zona degli Apostoli è meno squillante, ma di una maturità linguistica ugualmente insigne. Chi non ha veduto da vicino quelle figure, non

può immaginare la ricchezza di toni profusi nelle vesti, nei volti, che son fatti tutti di tessere, di pennellate vorrei dire, isolate, urtate con un meraviglioso ardimento. Le descrizioni manualistiche insistono di solito sul carattere ancora classicheggiante di queste figure, le quali hanno ancora un corpo, hanno un notevole senso di plasticità. Si tratta naturalmente di una plasticità sui generis, che non ha che fare col classicismo ed è espressa in puro colore, con mezzi liberamente cromatici, ed ha anche un preciso significato architettonico; in ogni caso essa è un altro indice dell'epoca di questi mosaici, che non possono oltrepassare il IV secolo: già nel V infatti non c'è nulla che vi si possa avvicinare, per questo lato.

Quanto al medaglione centrale col battesimo, c'è purtroppo assai poco da dire, perchè esso è stato rifatto quasi interamente e in molti punti dobbiamo creder con poco rispetto all'originale. Ne è risultato un ibrido quasi incomprensibile dal lato stilistico, nel quale in fondo poco giova andare a distinguere l'epoca e la responsabilità dei rifacimenti e delle contaminazioni. E' noto che la testa, la mano, il braccio destro del Battista con la patera (malgrado questa sia stata assegnata al secolo XIV o al XV dallo Strzygowski) sono fatture del restauratore Kibel del 1860. Anche la croce gemmata è un'aggiunta, sebbene non sia facile stabilire di che tempo. Tutta la parte superiore della figura di Gesù (che fra l'altro nell'originale doveva essere imberbe come quella che ne deriva, del battistero degli Ariani) è rifatta. Rimane dunque tutt'al più qualche tratto dei corpi di Gesù e del Battista e forse la figura simbolica del fiume Giordano, malgrado anche di questa l'autenticità sia stata messa in dubbio dallo Heinsenbergh. Nelle zone invece delle finestre è rimasto parecchio di originale. Questa zona è decorata interamente a stucchi. Non sussiste più che qualche traccia dei racemi che in origine decoravano i timpani, ma è il resto conservato abbastanza bene. Per il suo carattere generale, essa ricorda alquanto il modo di scolpire del cofanetto eburneo di Pola, proveniente da Samagher, e altre sculture della fine del IV secolo o degli inizi del V, per es. il dittico di Probianò; opere cioè di stile teodosiano che sono evidentemente legate alla cultura artistica di Milano capitale. Sebbene queste piatte figure siano, di regola, per il solito pregiudizio classicheggiante, piuttosto declassate dai manualisti, esse sono in realtà di qualità assai alta e di una assoluta coerenza con tutto il resto della decorazione. Difettano di valori plastici, naturalmente, e devono essere idealmente completate dal colore che ad esse manca ora. Ma sarebbero state, oltre che improbabili, incongrue, sculture plasticamente accusate entro una decorazione di un significato così assolutamente cromatico. Questi stucchi hanno lo stesso grado di plasticità tenuissima e ambigua che ritroviamo negli Apostoli della cupola. Si noti il bellissimo gioco continuo e legato, degli archi delle trifore, con quell'accentuazione dell'arco centrale, il tutto inserito entro il lento volgersi de-



gli archi maggiori che intagliano la calotta, e creano al loro incontro i pennacchi. Questo motivo, una sorta di arpeggio di archi con una nota acuta centrale, sul contrappunto della lunga nota tenuta dagli archi maggiori, ha un valore ritmico squisito e insieme un valore architettonico estremamente coerente e significativo.

Per intendere questo valore è necessario aver presente l'evoluzione dell'architettura paleocristiana occidentale dal IV al VI secolo.

I termini estremi del processo evolutivo possono essere: all'inizio, ai primi anni del IV secolo, il cosiddetto tempio di Minerva Medica e S. Costanza a Roma; alla fine, la chiesa di S. Vitale a Ravenna. Grado intermedio di fondamentale importanza è la chiesa di S. Lorenzo a Milano. Il senso dell'evoluzione è verso una progressiva smaterializzazione non solo, ma anche verso una progressiva ritmizzazione, e per così dire, cinetizzazione dello spazio. Vale a dire, che il blocco spaziale interno di queste architetture diviene in questi due secoli non soltanto sempre meno sostanziale, ma anche sempre più ritmico e sempre più cinetico. Perché possano comprendere anche coloro che non hanno approfondito questi concetti, gioverà ricordare in primo luogo che tutta l'architettura romana si risolve in un'immagine di spazi interni, i quali sono definiti dalla superficie continua dei muri perimetrali e delle volte. Muri e volte, che nell'alto Impero, da Augusto ai Flavi, sono chiusi, compatti omogenei, senza aperture di finestre (l'edificio è illuminato dal solo lucernario centrale) e perciò definiscono un blocco di spazio chiuso, compatto, sostanziale. Poi la parete comincia a gemmarsi in nicchie, le quali in seguito si traforano e diventano esedre, che poi si legano in ambulacro continuo che circonda lo spazio centrale; sicché questo spazio viene ad essere definito non più da un grosso cilindro murario chiuso, ma da una parete esile traforata, risolta in una sequenza di pieni e di vuoti, cioè, sul piano dell'immagine, di chiari e di scuri alternati; e perciò questo spazio non appare più compatto, sostanziale, ma risulta per così dire smaterialiato (per es. Minerva Medica). A questo punto dell'evoluzione architettonica, all'inizio del IV secolo, l'edificio romano viene assunto dall'arte cristiana, la quale in Occidente accentua l'evoluzione stessa. In San Lorenzo, lo spazio è più smaterialiato che in S. Costanza; ma c'è ancora in esso un qualche residuo di plasticità e di staticità, perché gli ordini successivi sono marcati da travature rettilinee orizzontali, parallele al suolo, le quali conservano ancora il senso razionale della connessione trilitica architrave-colonna, il rapporto classico tra peso e resistenza, e nello stesso tempo cingono e in certo modo immobilizzano lo spazio. In S. Vitale di Ravenna, invece, anche quest'ultimo residuo è abbandonato: i piloni che reggono la cupola si slanciano altissimi e senza interruzione fino al fastigio, e non ci sono più architravi ma arcature continue a legarli, le quali tolgono o-

gni senso non solo di sostanzialità, ma anche di staticità allo spazio, il quale diviene cinetico, si muove cioè, viene assorbito da un potente risucchio ascensionale. In nessun altro centro della cristianità primitiva, all'infuori di Ravenna, la architettura giunge a soluzioni così mature; nemmeno a Costantinopoli, come ha ben visto Zaloziecky; e non esiste nessun altro edificio che attesti questa estrema maturazione al grado di S. Vitale. E' dunque in Ravenna che si compie questo ultimo passo tra il IV e VI secolo. Già ne abbiamo un indice considerando la struttura della cattedrale Ursiana: nella quale, a differenza che nelle basiliche di altri centri della stessa epoca, le colonne che dividevano le navate non reggevano architravi rettilinei, ma arcature continue su pulvini. Qui nel Battistero questo senso di spazio non soltanto smaterializzato, ma anche ritmico e ascensionale, appare ancor più evidente, data la forma poligonale cupolata dell'edificio; sicchè abbiamo il diritto di considerare questo battistero come un significativo precedente stilistico di S. Vitale. Questo Battistero, si dirà, ha una forma spaziale assai più semplice: è un vano unico, non circondato da ambulacri come S. Vitale, e privo di matronei. Ma è evidente, che la zona delle finestre, anche se non possiede loggie praticabili, figura appunto il piano dei matronei: e che, dal punto di vista dell'immagine dello spazio centrale, ha lo stesso valore di questi. Quel velo di colorata penombra, che in S. Vitale è costituito dallo spazio dei matronei, che, attraverso i trafori delle loggie affiora sul vano centrale saldando in unità la parete ottica di questo, nel battistero è dato dalle arcature delle finestre, dalle edicole, dalla decorazione stessa che fa vibrare di colore tutta questa zona. Giacchè è necessario por mente anche alla strettissima connessione tra architettura e decorazione in questi edifici paleocristiani, come poi in quelli bizantini. A volersi esprimere con piena proprietà critica, in simili edifici non si dovrebbero scindere architettura e decorazione: esse formano una non dissociabile unità. In codesta unità l'espressione che prevale è, per eredità romana, quella architettonica; o, a dir meglio, si tratta di una architettura che definisce coloristicamente degli spazi, insomma di una architettura che si fa a suo modo pittura; mentre la pittura (mosaici) diviene un mezzo di aggettivazione cromatica del sostantivo spaziale. Ma in ultima analisi è sempre lo spazio reale interno, quello in cui l'uomo sta, respira, si muove, e prega, che viene ricreato pittoricamente, tradotto in termini di colore da quest'arte, anzi da queste arti, scultura e mosaici compresi, che costituiscono l'unità inscindibile dell'immagine della chiesa paleocristiana. Osservate in questo battistero, sebbene le sue proporzioni siano oggi alterate (in origine esso era assai più alto e slanciato, perchè il pavimento era di quasi due metri più basso), come strutture architettoniche, elementi scultorei e decorazioni a mosaico strettamente collaborino, scambiandosi in un certo modo vicendevolmente il loro senso. Lo spazio è definito dalla parete e dalla cupola; ma bastano le nicchie al piano terra

e le grandi finestre al primo piano a togliere ogni gravezza sostanziale a tale parete, a renderla un guscio leggero, quasi diafano. Vi sono colonne e capitelli: elementi, per la loro origine greca, plastici e razionali per eccellenza. Ma guardate che cosa son divenuti qui. Sono intanto appoggiati alla parete e perciò stesso hanno perduto il valore tettonico, di sostegno, quanto il valore di partitura in una scacchiera di isolati rapporti di distanze in uno spazio geometrico, che avevano nell'arte greca. Sono soltanto un'articolazione della parete, e poichè sono così lisci, di marmi colorati e venati, trattati con un modellato così tenue e tutto chiaroscurale, questa articolazione è di carattere coloristico, non plastico. Sui capitelli, inoltre, vi sono pulvini, i quali interrompono l'immediatezza del rapporto tra capitello e ciò che vi si appoggia sopra, sicchè gli archi, sebbene cadano sui capitelli, si svolgono in realtà indipendentemente, come una linea continua e ondulata che circonda tutta la parete. Alcuni di questi archi sono già oltrepassati, quasi a ferro di cavallo; il che diminuisce ancor più il loro senso tettonico. Anche questi elementi dunque, in origine plastici e struttivi, si riducono a un'immagine di superficie. A sua volta, la decorazione a mosaico della cupola, con quelle candelabre fogliate che svassano con i loro cespi i pennacchi, ma nascono sui maggiori pulvini, come continuazioni delle più forti colonne; con l'insistenza sulle verticali delle colonne finte a mosaico nella zona degli altari e dei troni; con la stessa verticalità ritmica delle figure degli Apostoli alternati ad altri grandi fusti di acanto, assume quasi il valore di un sistema di nervature convergenti al centro dove il tondo col battesimo richiama l'immagine dell'antico lucernazio aperto sul cielo, e quel pannello increspato, il velario che anticamente lo chiudeva: sicchè tutta la partitura della decorazione musiva ha un significato architettonico, collabora strettamente con le strutture dei piani inferiori per realizzare questa equilibrata, ritmata, preziosissima forma di spazio colorato.

#### IL MAUSOLEO DI GALIA PLACIDIA

Il monumento famosissimo, noto con questo nome, è davvero il mausoleo della figlia di Teodosio? Questa attribuzione, è noto, è stata contestata, credo per la prima volta dal Gerola, e da parecchi altri dopo di lui. Le ragioni per le quali s'è voluto negare che il sacello cruciforme, che si vede oggi dietro il sagrato di S. Vitale, sia stato effettivamente il Mausoleo dell'Augusta, sono le seguenti: Galla Placidia morì a Roma il 27 novembre del 450, e non c'è nulla che ci attesti che la sua salma fu trasportata a Ravenna. Il Cecchelli ha anzi supposto che essa sia stata molto probabilmente sepolta a Roma nei Mausolei imperiali presso S. Pietro, dove erano i ricordi della dinastia Teodosiana. E' una supposizione. A

favore della tradizione è la notizia del Liber Pontificalis di Agnello, la quale tuttavia non è perentoria. Scriveva Agnello: "sepulta est Galla Placidia in Monasterio sancti Nazari, ut aiunt multi, ante altarium, intra cancelos, quos fuerunt aeerei, qui nunc lapidei esse videntur".

Egli da' dunque la notizia come sentito dire: ut aiunt multi. Lo stesso Cecchelli poi, e non è il solo nè il primo, nega si possa identificare quel monasterium sancti Nazari con il mausoleo; egli dice che questo monasterium stava sull'area di S. Vitale e fu distrutto per costruire l'attuale basilica; mentre l'attuale oratorio sarebbe stato dedicato a S. Lorenzo, come proverebbe l'immagine del Santo sulla parete di fondo. A complicare le cose, già abbastanza confuse, Agnello riferisce un avvenimento, che ha tutta l'aria di essere leggendario. Che Galla Placidia abbia fatto costruire nel quartiere imperiale presso il Palazzo la grande chiesa di Santa Croce, con funzioni di cappella palatina, sembra ormai indubitabile, malgrado qualche residua opinione in contrario. Lo afferma lo stesso Agnello, del resto: "Galla vero hedificavit ecclesiam Sanctae Crucis, e lo confermano i risultati degli scavi archeologici del 1926. Era una grande chiesa a pianta cruciforme, rivestita di marmi preziosi ("preciosissimis lapidibus structa") e decorata da stucchi dorati ("gypsea metalla sculpta"), oltre che, s'intende, da mosaici nel semicatino dell'abside. Ma importa soprattutto tenere presente questa decorazione a stucchi, che già abbiamo visto ricordata per la basilica ursiana; e poi per il battistero della Cattedrale - dove gli stucchi vi sono ancora -, ed ora anche qui (e anche altrove a Ravenna). Sicchè non c'è dubbio che a Ravenna vi sia stata una scuola attiva e raffinata di stuccatori, quale non ci è attestata, con pari ampiezza, in nessun altro centro paleocristiano. E' opportuno tener presente questa particolarità, di solito non avvertita dagli studiosi, perchè essa tra poco ci sarà utile per un'ipotesi interpretativa dei magnifici stucchi di Santa Maria in Valle a Cividale - capolavoro dell'arte di periodo longobardo.

Non può, secondo me, rimaner dubbio nemmeno sul fatto che il piccolo sacello arrivato fino a noi, e noto come Mausoleo di Galla Placidia, facesse parte di questa costruzione: attaccato in origine all'estremità meridionale del nartece - o, come si denomina a Ravenna, ardica.

Fino a qui il testo di Andrea Agnello è attendibile, ma poi viene, come spesso, la leggenda. Durante la costruzione di questa chiesa, Singledia, una nipote di Galla ebbe in sogno la visione di un vecchio, che le disse: "in illo et illo loco non longe ab hac Sanctae Crucis ecclesia, quam amita tua haedificare iubet, quantum iactum sagitta est, construe mihi monasterium, sicut designatum inveneris. Et ibi cum in-

veneris in terra crucis similitudine, sit ibi altarium conse-  
cratum. Et impone in eum Zachariae vocabulum, praecursoris  
pater ecc. "

Il sogno risultò vero e sul luogo della croce segnato in terra, Galla fece costruire il monasterium dedicandolo a S. Zaccaria e non ai santi Nazario e Celso. Sicchè: è Mausoleo o non è Mausoleo? e fu dedicato a S. Nazario e Celso o a S. Lorenzo o a S. Zaccaria? La questione ha la sua importanza, come vedremo, e quindi è opportuno cercare di risolverla, togliendo di mezzo quanto non serve che a intorbidirla. E in primo luogo quella storiella di Singledia che, seppure vogliamo considerarla non del tutto fantastica e attribuirle un certo fondamento di verità, non può tuttavia essere riferita all'attuale edificio, nè sarebbe il caso di parlarne, se non fosse stata messa in relazione con essa da studiosi come Peirce, Tyler, Leclercq, ecc. Ma l'attuale sacello faceva parte della basilica di S. Croce, costituiva anzi l'estremità sud della sua ardua o narcece; mentre Agnello dice che l'oratorio di S. Zaccaria fu costruito separato da quella basilica e a qualche distanza da essa: non longe ab hac Sanctae Crucis ecclesia; ma quantum iactum sagitta est, cioè almeno un centinaio di metri di distanza, per quanto debole supponiamo il braccio dell'arcere che lanci la saetta. Se vogliamo dunque dare qualche fede al racconto di Agnello, dobbiamo pensare che a cento passi circa da S. Croce esisteva un sacello crociato dedicato a S. Zaccaria, distinto dall'attuale Mausoleo: la cosa non ci meraviglierebbe affatto, perchè abbiamo altri numerosi esempi, per es., il complesso di Cimitile o quello di S. Lorenzo a Milano, di basiliche che avevano attorno a sè tutta una fungaia di edifici minori di carattere funerario, il più delle volte a pianta accentrata, a croce, a cella trichora, ecc., e del resto sappiamo bene ch'essi non mancavano nell'area dove poi si costruì S. Vitale. Questa difficoltà dunque non esiste. Quanto all'altra difficoltà, del Cecchelli - secondo il quale il sacello, non avendo alcuna memoria dei santi Nazario e Celso, non poteva essere dedicato a questi, mentre doveva essere dedicato a S. Lorenzo, di cui porterebbe l'immagine nella lunetta a mosaico - vedremo tra poco come si risolve, qui basti dire, anticipando, che quell'immagine creduta di San Lorenzo, non rappresenta San Lorenzo, e l'accento "di esclusione" della dedica ai SS. Nazario e Celso si spiega considerando ch'essa doveva essere ritenuta ovvia, visto che l'edificio ravennate era un riflesso di quello milanese dedicato appunto a quei Santi (sicchè il cronista si sentì in obbligo di precisare la diversità di vocabolo).

Rimane, unica eccezione di qualche portata, quella della morte dell'Augusta avvenuta a Roma e della mancanza di ogni notizia sul trasporto della sua salma a Ravenna. Su di che possiamo consentire, o lasciare la questione in sospeso. Che Galla

Placidia sia o non sia stata effettivamente sepolta in questo Mausoleo è cosa che interessa poco. Quel che importa è stabilire che essa intendeva esservi sepolta: vale a dire che ella costruì quel monasterium nell'ambito della chiesa palatina, della sua chiesa, perchè esso servisse da mausoleo per sè e per i suoi. Al quale proposito, più che gli arzigogoli di commentatori recenti, ci sembra sensato il commento del primo editore del Liber Pontificalis che fu il padre benedettino Bacchini, il quale annotava "monasteria ea vocat, quae divino cultui dicata erant, sed privatorum usui inserviebant" " inoltre: "laicorum autem nobiliores qui Martyris alicuius devotione afficiebantur, ut post fata quantum licebat, ipsius basilicae sacrisque cineribus corpore vicini essent, sibi cellulas, sive, ut noster loquitur, monasteria, parietibus basilicae adhaerentia construi curabant, illaque pecunia erogata ornabant.... Sic Galla Placidia ad ipsam Sanctae Crucis basilicam sibi sacellum sanctorum Nazarii et Celsi magnifico sumptu sepulturae causa construxit".

L'architettura di quello che possiamo dunque continuare a chiamare tranquillamente Mausoleo di Galla Placidia, è estremamente semplice. Una pianta a croce latina, cioè col braccio occidentale più lungo degli altri tre, del tutto snodata, cioè senza nessuna struttura aggiunta; coperta da volte a botte sui bracci e da ancor immatura cupola su pennacchi sul quadrato centrale. Dico ancor immatura perchè la cupola non è finestrata, quindi è più propriamente una callotta, e non è una volta indipendente dai pennacchi, i quali ne continuano lo sviluppo dell'intradosso senza interruzione fino in basso, sicchè la si potrebbe dire anche una volta a vela particolarmente sviluppata. La callotta è composta di anfore inserite l'una nell'altra, secondo un'ovvia tecnica tardo-romana, adottata anche a Milano, e che qui in Ravenna si può osservare già nell'abside della basilica Ursiana e nella cupola del Battistero della Cattedrale, e riapparirà in altri edifici posteriori. Questa particolarità nella costruzione della cupola rende evidentemente le volte leggere ma impone anche la necessità che esse siano difese all'esterno dagli agenti atmosferici per mezzo di una seconda copertura; ed ecco la ragione per cui la cupola non appare estradossata, ma inglobata in una specie di tiburio quadrangolare coperto da tetto. Questo modulo di sacello crociato è una delle forme tipiche di martyrium paleocristiano; anzi la più tipica fra tutte le forme di un edificio siffatto. Ne abbiamo numerosissimi esempi in Occidente e in Oriente. Tuttavia questi martyria di regola venivano aggiunti o avvicinati alle basiliche dalla parte dell'abside. La ragione della preferenza di questa posizione è evidente. In queste chiese, specie in Occidente, l'abside contiene la tomba del santo cui la chiesa è dedicata, ed è questa tomba che attira verso di sè le altre

sepulture. Si cerca di situare le nuove tombe e i nuovi mausolei il più possibile vicino alla prima sepoltura. Spesso queste tombe vengono poste nella stessa chiesa ad sanctos e formano un agglomerato di tombe al centro delle quali viene a trovarsi il primo corpo santo. Ma spesso particolari edifici funerari sono aggregati alle basiliche, aggruppandosi, almeno all'inizio, intorno all'abside dove si trova la tomba del santo maggiore. L'esempio forse più impressionante ci è offerto dal martyrium di Manastirine a Salona. Intorno alla chiesa, alla sala liturgica che ha la forma di un rettangolo regolare, già nel IV secolo parecchi fedeli sono venuti a costruire i loro mausolei privati addossandoli al muro esterno del tempio, cominciando dall'abside e poi via via fino al muro d'entrata.

Tali edicole, che per la maggior parte hanno la forma di absidi sepolcrali, circondano l'edificio come una cornice a festoni, che dà alla pianta del santuario un aspetto fantastico. Qualcosa di analogo si nota anche altrove: in Africa per esempio, dove le grandiose rovine di Damus-el-Karita presentano parecchi mausolei di forma diversa, disposti senz'ordine intorno ai muri esterni della basilica-martyrium, dell'edificio liturgico: sono absidi isolate oppure triconchi o piccole sale quadrate con abside ad arco solio. Molto simile, sebbene più regolare, era la disposizione delle costruzioni funerarie di S. Paolino da Nola, intorno alla basilica di S. Felice a Cimitile. L'esempio maggiore però è quello di S. Pietro in Vaticano, quale lo conosciamo dai rilievi dell'Alfarano. La più famosa delle basiliche-martyria dell'Occidente era circondata da ogni parte da mausolei e da oratori funerari. A sinistra dell'abside, c'era la rotonda sepolcrale degli imperatori della dinastia Teodosiana, accompagnata da un'altra di forma molto simile; oltre l'abside e attaccata al suo muro curvo v'era l'oratorio-mausoleo della potente famiglia dei Probi. Altri oratorii erano allineati lungo i muri laterali; la loro forma era quella tipica delle edicole sepolcrali: cioè salette quadrate con cupola o più spesso edifici a forma di croce.

Quest'uso, come ha provato A. Grabar, si continua in Occidente nell'architettura preromanica della Francia e dell'Inghilterra. Quanto all'Oriente, basti ricordare il mausoleo di Costantino e dei suoi discendenti immediati, e poi quello di Giustiniano; quest'ultimo a pianta crociata, disposti presso l'abside della basilica dei Santi Apostoli a Costantinopoli.

Come quest'uso abbia potuto infine determinare la costruzione delle absidi a cappelle multiple nelle basiliche medioevali dell'Occidente, è problema interessante ma che ora non ci riguarda. Per lo studio del mausoleo di Galla Placidia a noi basterà tenerci a due osservazioni fondamentali.

Una in primo luogo concerne la loro struttura. Tutti questi sacelli, che nei testi medioevali sono chiamati criptae allo stesso modo delle confessiones nelle absidi delle chiese, sono coperti da volte. Qualunque sia la loro forma, esedre, absidi, rotonde, croci, ecc., essi sono sempre voltati, e ciò de

riva dalla loro appartenenza alla tradizione antica dei mausolei. Le basiliche, cui questi sacelli si addossano, hanno normalmente il solito tetto a capriate, ma i sacelli stessi sono sempre coperti da volte di pietra e di mattoni, secondo l'antica tradizione dell'architettura sepolcrale. Non si deve credere che sia stata l'ampiezza più o meno grande del vano da coprire, a provocare l'uso della pietra per i locali più esigui, quello del legno per le maggiori navate della chiesa, fu invece la forza di due tradizioni architettoniche distinte: una per l'ecclesia basilica, l'altra per il martyrium, e ciò malgrado che le due tradizioni potessero confluire nello stesso edificio e determinare l'una le forme delle navate, l'altra le forme dell'abside. E' appunto la presenza obbligatoria delle coperture rigide di pietra o di mattoni che ha valso loro il nome di cripte. Ed è interessante notare che anche nell'alto medioevo, quando costruire le volte con pietre o con mattoni era divenuto molto difficile in occidente, questi sacelli conservano ininterrotta questa tradizione costruttiva. E' errato quanto si legge di solito nei Manuali di Storia dell'arte medioevale: che cioè l'uso delle volte scompaia nei secoli bui, completamente soppiantato dalle coperture a capriate, per riapparire soltanto con l'architettura romanica. Io ho potuto dimostrare che la costruzione di volte, e perfino di cupole, in realtà non cessa mai in Italia; e Jean Hubert nel suo ottimo volume L'Art Préroman ha dato una dimostrazione analoga per la Francia. La continuità della pratica costruttiva dal periodo tardo-romano al periodo romanico è saldata appunto dalle criptae, dai sacelli funerari, cioè, nei quali l'antichissima tradizione, che prescrive alla tomba una copertura solida e compatta, perchè il sépolcro deve essere chiuso, quasi sotterraneo, viene ininterrottamente conservata senza eccezioni.

Quei sacelli, s'è detto, venivano posti di preferenza accanto all'abside, e se ne è notata anche l'ovvia ragione. Ma il mausoleo di Galla Placidia era invece situato, nella basilica di S. Croce, dalla parte opposta all'abside: chiudeva il fianco settentrionale del narcece, il quale naturalmente correva lungo l'estremità occidentale della basilica. Ora A. Grabar ha osservato che, chiaramente a partire dall'epoca carolingia, molti santuari hanno ricevuto degli augmenta, che dal lato dell'entrata bilanciavano le costruzioni funerarie dell'abside. Questi anti-navate del lato ovest avevano parecchi elementi in comune con le aggiunte oltre il coro a est: erano anch'essi delle costruzioni voltate, delle criptae, con tutti i caratteri dell'architettura funeraria. Questo parallelismo non può essere dovuto al caso; e come gli augmenta ad est si spiegano in relazione al culto dei corpi santi, si sarebbe tentati di attribuire la stessa origine agli augmenta ad ovest. Ma lo studio dei monumenti non autorizza questa conclusione se non in casi particolari: nei casi cioè, nei quali il culto dei corpi santi si installa davanti all'entrata della chiesa. E' il caso per esempio di Cimitile. Quando verso il 400 Paolino da Nola volle dotare il culto di S. Felice di una cornice architetto-



nica degna del fervore ch'egli aveva verso questo martire, fisò il corpo del santo non nell'abside della basilica, ma davanti all'entrata, in una specie di atrio affiancato da portici e probabilmente privo di tetto. Questa situazione inattesa si sarebbe potuta spiegare con le condizioni topografiche particolari del luogo, o considerare come un'improvvisazione di Paolino o del suo architetto. Ma altri esempi di una posizione analoga del corpo del santo in rapporto alla chiesa, ci fanno supporre una tradizione. Così all'epoca stessa dei lavori di S. Paolino a Nola, a Roma si deponeva il corpo di uno dei compagni di S. Alessandro, nella basilica di questo martire sulla via Nomentana, non nell'abside, ma all'entrata della chiesa opposta al coro. Si arrivò fino a sacrificare la porta principale della chiesa, per installare al suo posto l'esedra funeraria contenente le reliquie. Sempre nel V° secolo, secondo ogni probabilità, si costruì un martyrium davanti le porte occidentali di un'altra basilica: lo studio della quale ci potrà avvicinare alla soluzione del nostro problema. Essa si trova a Junca (Macomades Minores) a 45 Km. a sud di Sfax in Tunisia. Gli scavi recenti, che hanno portato alla scoperta di questo monumento fondamentale sono stati condotti dal Feuille che ne ha pubblicato i risultati nella "Revue Tunisiénne" del 1940. Davanti a una basilica a cinque navate, numero frequente in Africa, si trova un altro santuario, della stessa lunghezza, attaccato al nartece della chiesa. Questo santuario è composto di tre sale contigue, legate da un vestibolo comune ad est, il quale è addossato al nartece della basilica. Si tratta sicuramente di un martyrium, come è provato dalla disposizione architettonica della sala centrale: di forma quadrata, al centro della quale, sotto un grande ciborio si trovava una piccola cripta, mentre un'esedra voltata, stretta e profonda, chiudeva lo spazio tra le colonne del ciborio dal lato ovest, presentando quindi l'aspetto di una contro-abside.

Un altro monumento, pure del V secolo, appartiene a questa categoria: l'oratorio-martyrium di S. Frisco a Capua (già segnalato dal De Rossi) situato davanti alla porta della basilica. E' chiaro che a questa tradizione si legano le contro-absidi funerarie delle basiliche africane, merovinge, carolingie e anche medioevali, dove vediamo i martyria posti non intorno all'abside, ma davanti all'entrata della chiesa; mentre l'assimilazione dei mausolei, specie dei grandi mausolei imperiali come è quello di Galla Placidia, alle forme e alla posizione dei martyria, è cosa del tutto ovvia, che non ha bisogno di particolare spiegazione. Di tutto questo ha portato numerosissimi esempi A. Grabar; non è il caso di riferirli, basterà leggere la sua conclusione: "il existait une symetrie saisissante entre les augmenta de l'est et ceux de l'Ouest des églises. Rien n'est moins surprenant d'ailleurs que le choix des abords occidentaux des églises pour l'emplacement des mausolées. Nous venons de voir, d'une part, que les évêques du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle éri-

geaient de ce côté leurs tombeaux en forme d'abside, et d'autre part, qu'on déposait des corps saints dans des constructions identiques, depuis le IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'époque carolingienne. Mais ce ne sont là que des manifestations isolées d'un principe beaucoup plus général selon lequel le narthex et l'atrium, ou le parvis devant l'entrée des églises, étaient abandonnés aux nécropoles. En installant leurs "pantheons" dans le vestibule des basiliques, les rois ibériques suivaient l'exemple des empereurs de Byzance et celui de Galla Placidia à Ravenne (son mausolée se trouvait à l'extrémité du narthex de l'église Sainte-Croix). Beaucoup de papes, depuis la construction de la basilique constantienne, se firent enterrer dans le narthex de Saint-Pierre, tandis que les archevêques et patriarches de Constantinople reposaient dans le vestibule des Saintes Apôtres, ecc. "

Tutto ciò è vero, ma non dice nulla riguardo alla causa, all'origine di una tradizione siffatta.

Forse a questo proposito si può aggiungere qualcosa di quello che scrive Grabar. Per me, il problema della posizione delle tombe e dei mausolei nel narthex o nell'atrio della basilica, va messo in relazione col problema dell'origine architettonica e soprattutto culturale di queste parti della chiesa stessa. Il narthex senza dubbio diventa, a un certo momento abbastanza primitivo della storia dell'architettura basilicale paleocristiana, una parte integrante della basilica; ma lo è sempre stato? Non lo credo: l'ecclesia vera e propria, l'aula liturgica per la riunione dei fedeli, comincia oltre il narthex, il quale infatti è in origine riservato ai catecumeni, che non possono entrare in chiesa. E il narthex non è che un frammento, un lato del quadriportico, è parte dunque di una costruzione che è unita alla basilica, ma non è la basilica vera e propria. Quando gli altri tre lati del quadriportico cadono, questa parte viene incorporata nella basilica e diventa il suo vestibolo; così come più tardi, quando cadrà anche il narthex e ne rimarrà soltanto la campata centrale, nelle chiese romane che per esempio, questa diventerà il protiro; e quando cadrà anche questo, nelle nostre chiese, per es., resterà semplicemente, la bussola di legno interna a ricordare la primitiva esistenza di tutta quella complessa struttura, di tutto quel completo edificio. Ciò non toglie che, come origine, il narthex della chiesa paleocristiana e poi bizantina, non sia altro che il lato est del quadriportico.

L'origine e la funzione del quadriportico nelle chiese primitive non sono ancora ben chiarite. Derivò forse dalle ba-

siliche ipetrali per cerimonie auliche dei palazzi tardoromani, e ne ereditò in qualche modo le funzioni? Forse, ma soltanto in casi particolari, e non certo nel caso, che qui ci riguarda, delle basiliche di carattere sepolcrale o martiriale. In queste, come ha veduto per la prima volta il Dyggve, il quadriportico spesso aveva la funzione e fino a un certo punto anche la forma di una vera e propria basilica: una basilica scoperta, priva cioè di coperture sulla navata centrale, ma coperta da tettoie sulle navatelle e da volte su quel tratto trasversale all'estremità est, che diventerà poi il nartece della basilica coperta che si sviluppa dietro. Ciò almeno si nota chiaramente nell'esempio più completo di basilica scoperta, che è quello trovato e studiato dal Dyggve a Salona; e si intravede negli altri probabili esempi dei grandi complessi del S. Sepolcro a Gerusalemme, di S. Maria di Efeso, di S. Men-na in Egitto, ecc.. Il caso che ho citato della basilica di Lunca, con il suo martyrium ha affinità evidenti con quello di queste basiliche sine tecto, le quali erano adibite a funzioni di carattere funerario. Ora la parte di queste basiliche scoperte, che diventa poi il nartece delle basiliche coperte, è precisamente la parte absidale, sempre coperta da volte. Le tombe che si trovavano in questo tratto, si trovavano effettivamente accanto alla abside della basilica scoperta, e solo quando questa struttura completa cadde in disuso, e se ne conservò solo la parte absidale, e questa venne incorporata, come nartece, nella basilica contigua, esse vennero ad essere situate ad ovest di questa, all'entrata. In questo modo io credo si può spiegare meglio l'evidente analogia tra gli augmenta di tombe e di edifici funerari accanto all'abside e quelli accanto al nartece di talune basiliche paleocristiane, e la posizione del mausoleo di Galla Placidia a lato dell'ardica della chiesa di S. Croce. Si tratta, in fondo, non di due tradizioni distinte, ma di un'unica tradizione: quella che vuole che la tomba del santo principale s'è a posta nell'abside, e che le altre sepolture si raggruppino vicino ad essa. Ma il fatto è, che quello che poi è diventato nartece, in origine era abside, o meglio santuario, di un altro edificio culturale situato sul davanti della basilica rimasta, e poi scomparso, senza lasciare null'altro che questa traccia, dalla tradizione costruttiva cristiana.

Il mausoleo di Galla Placidia è costruito di mattoni, di tipici mattoni romani sesquipedali, in uso a Ravenna appunto fin al termine del V° sec., e molto diversi da quelli che saranno adoperati in Ravenna stessa nel secolo successivo. Basterà un confronto tra la struttura di questo mausoleo e quella per esempio di S. Vitale costì vicino, o di S. Apollinare. I muri di queste chiese del secolo VI° sono costruiti pure essi di mattoni, ma questi sono molto più lunghi e più sottili; inoltre è diversa anche la loro messa in opera. Mentre qui in Galla Placidia lo strato di malta coesiva tra un mattone e l'altro, tra un filare e l'altro di mattoni, è sottilissimo, appare all'esterno come un filo, in S. Vitale per es., o in S. Apollinare,

questo strato ha uno spessore molto più alto: pressapoco pari a quello del mattone stesso; sicchè la struttura del muro appare quasi come un alternarsi di fascie di colore rosso bruciato (mattoni) e di fascie di color bianco cinereo giallino (malta) di eguale altezza. Nel mausoleo di Galla Placidia, nella sua struttura costruttiva intendo, gioverà notare un altro elemento, genericamente romano, ma tanto preferito, e per una così lunga stagione dai costruttori ravennati, da divenire tipico della loro architettura. Sono quelle lesene, quei risalti esterni, disposti in una serie ritmica continua a circondare tutta la cortina muraria e legati in alto da arcature cieche. Essi rimarranno per secoli nell'architettura di Ravenna, diverranno un elemento caratteristico degli esterni delle basiliche esarcali, - sebbene, col tempo, diverranno più esili e allungati, appena una scalfittura, una variazione chiaroscurale delle superfici. E i ravennati le porteranno dovunque, le loro corporazioni di costruttori si sposteranno nell'alto medioevo e le cederanno alle architetture che deriveranno da quelle ravennati: a Venezia, per es., e a tutto l'alto litorale adriatico fino alla Dalmazia.

Campanili cilindrici, leggere lesene legate ad archi all'esterno delle basiliche, sono indici, non del tutto perentori senza dubbio, ma molto portanti della presenza di costruttori ravennati o almeno di una tradizione costruttiva di origine ravennate nei luoghi dove essi si rintraccino. Ciò non deve meravigliare: sappiamo da documenti quanto i costruttori di Ravenna si siano disseminati in Italia e anche nel resto dell'Europa Occidentale, soprattutto in Francia; probabilmente il famoso opus romanense già a cominciare dagli editti longobardi non significa altro che struttura di tradizione ravennate. Non posso diffondermi troppo su questo argomento, ma sta il fatto che nell'architettura preromanica e anche protoromanica di certe zone della Francia, per esempio, gli archeologi francesi hanno l'abitudine di attribuire senz'altro a costruttori ravennati quelle strutture che abbiano questo carattere, abbiano in particolare questo sistema di lesene; e non si può dar loro torto perchè in molti casi è avvenuto, che un documento, tornato improvvisamente alla luce, ha confermato che proprio quegli edifici a lesene erano stati costruiti da corporazioni di origine ravennate e spesso si son venuti a conoscere anche i nomi di quei costruttori vagabondi.

S'intende però che sarebbe semplicistico e infine errato credere che la presenza di lesene siffatte in una architettura altomedioevale sia senz'altro prova dell'attività di costruttori provenienti da Ravenna o dall'Esarcato di Ravenna. Il contraffortamento dei muri esterni per mezzo di lesene è infatti un sistema talmente corrente, talmente diffuso nella tecnica del costruire romana, che può essere stato l'esempio, parallelamente e indipendentemente, ai muratori altomedioevali di centri diversi, senza che si debba postulare la presenza e l'affluenza di ravennati. Talè, secondo me, non può essere, per

esempio, il caso di Milano e di tutta l'area lombarda - qui le lesene medioevali possono essere derivate dall'esempio dei molti e grandiosi monumenti tardoromani e paleocristiani in parte ancor esistenti - o quello della zona renana, della Mosa e della Mosella, dove il motivo può essere derivato dagli esempi di costruzioni tardoromane e paleocristiane di Treviri, di Colonia, etc.

Quanto all'interno del mausoleo - la parte più significativa, come avviene in ogni monumento di tradizione romana e alla sua splendida e singolare decorazione a mosaico, una descrizione particolareggiata sarebbe come sempre vana. Vano sarebbe anche seguire la polemica di quegli studiosi che hanno preteso e pretendono che questa decorazione sia stata totalmente rifatta dai successivi restauratori. Io sono l'ultimo che voglia sostenere che restauri non ve ne siano stati a varie riprese e che qualche tratto non sia stato rifatto. Ma posso anche attestare che, malgrado ciò, la maggior parte della decorazione è ancora quella originale, genuina. Del resto, una polemica di questo genere, fatta con uno scambio di discorsi, di lettere e di articoli, lascia il tempo che trova e non serve a nulla. Per tagliar corto, appunto Corrado Ricci curò quella monumentale serie di fascicoli dal titolo "Tavole storiche dei mosaici di Ravenna", nelle quali fece riprodurre in colori diversi le parti genuine e quelle restaurate distinte secondo i vari restauri, dei mosaici. Ma non valse nemmeno questo; Peirce e Tyler per es. sostennero che quelle tavole non erano fedeli, le confrontarono con fotografie fatte prima, durante e dopo, trovarono che c'erano delle differenze. Ora non c'è dubbio che le tavole del Ricci non sono perfette, che qualche tratto restaurato può essere sfuggito e qualche altro magari aggiunto o messo fuori posto. Ma anche le fotografie rendono diversamente i monumenti, a seconda che la lastra sia più o meno sensibile, lo sviluppo più o meno accentuato, la stampa fatta con più o meno luce, su un tipo di carta più dolce o più contrastata, etc. Tanto più quando, come spesso fanno Peirce e Tyler, ci si fonda su fotografie della fine dell'800: quando la tecnica della riproduzione di soggetti colorati a luce artificiale era ancora molto incerta, e le uniche foto che riuscissero abbastanza bene erano le lunghe pose all'esterno, sotto la luce solare, stampate poi anch'esse al sole. Pose siffatte evidentemente non si potevano prendere all'interno del mausoleo; sicchè quelle foto per quanto discrete per il loro tempo, sono molto approssimative specialmente nei particolari; e non ci si può certo fondare su di esse per giudicare se una fila di tessere dal mosaico è genuina o rifatta. A stabilire questo evidentemente non bastano nemmeno delle fotografie ottime; occorre andare col naso sopra il mosaico e qualche volta non basta nemmeno questo, perchè il restauro può essere stato eseguito con vecchie tessere recuperate, oppure con smalti nuovi, ma della stessa composizione e della stessa fattura dei vecchi; in questi casi non c'è che l'esame del supporto di arriccio che possa contribuire a un'opinione seria. Poichè natural-

mente, quando una tessera di mosaico è tolta dal muro o è caduta, non la si può sostituire semplicemente mettendone un'altra al suo posto; la tessera caduta porta con sè anche lo strato adesivo che la sostiene, che la lega al muro e alle altre tessere vicine, il quale dunque deve essere rinnovato, se si vuole che la tessera nuova rimanga appiccicata. E il più delle volte non basta rinnovare lo strato superficiale di intonaco: bisogna rifare tutto lo spessore di due o tre strati, secondo i monumenti, fino a raggiungere la cortina di mattoni; perciò dove si fa un buco, la malta di sotto marcisce e si scolla dal muro. Ma anche nell'ipotesi migliore, che l'arriccio regga, bisogna rinnovare almeno quel guscio di intonaco nel quale si inserisce la nuova tessera. Questo rinnovamento è chiaramente riconoscibile anche dopo anni e anni: dove è stato necessario ora staccare intere superfici di mosaico, s'è visto benissimo sull'arriccio rimasto scuoiato e anche sulla parete interna della pelle, per così dire, della superficie musiva, l'intonaco posteriore, i punti dove erano state inserite nuove tessere, punti che spesso non si era riusciti a individuare dall'esterno, quando il mosaico era ancora in sito, nemmeno andandoci sopra. Figuriamoci, se ciò è possibile con l'esame o col confronto di fotografie, come hanno fatto Peirce e Tyler.

Lasciamo dunque questa polemica, e riteniamo il mausoleo come un documento autentico, e la sua decorazione, per nove decimi, originale. Per intenderlo dal punto di vista storico e filologico, possiamo giovarci di alcuni studi, finora non abbastanza sfruttati per questo lato. Anzitutto, di un vecchio ma ancora valido articolo del padre Savio, il quale studiando la lettera che col falso nome di S. Ambrogio narra le gesta dei SS. Martiri Vitale e Valeria in Ravenna, e quelli dei suoi figli Gervasio e Protasio, già chiariva la relazione di Galla Placidia con la Milano Ambrosiana, e avanzava l'ipotesi che Galla avesse eretto il proprio mausoleo ravennate in onore dei santi Nazario e Celso, al culto dei quali era stata educata da S. Ambrogio, proprio sotto l'influsso di quella sua giovanile educazione milanese. Questa idea è stata ripresa recentemente, e sviluppata dal Seston. Costui sull'autorità di Agnello afferma giustamente che Galla dedicò il suo mausoleo, che non portò mai il vocabolo di Lorenzo (il cui culto era localizzato a Ravenna in numerosi altri sacelli chiaramente identificati) ai Santi Nazario e Celso. Perché? - si chiede Seston -. Nulla, nel monumento, ricorda il loro martirio; ed essi non risultano in alcun modo legati alla storia del Cristianesimo primitivo a Ravenna. Ma erano legati alla giovinezza milanese di Galla. Le reliquie di questi due Santi, particolarmente di Nazario, decapitato a Roma, furono scoperte a Milano da Ambrogio, nel 395, allorchè Galla Placidia, ancor giovinetta, vi risiedeva la corte di suo padre Teodosio. La depositio avvenne con grande solennità nella Basilica Apostolorum, la cui ricostruzione fu deliberata dallo stesso Ambrogio in quella occasione. La chiesa rovinata dall'incendio del 1075, fu restaurata da costruttori romanici nel sec. XII°; ma ha conservato il piano primitivo

e molte parti dei muri esterni. Vi sono due poesiole, che ci descrivono sommariamente la chiesa ambrosiana. Una, famosa, attribuita ad Ambrogio stesso:

"Forma crucis templum est, templum victoria Christi,  
sacra triumphalis signat imago locum.  
Crux ubi sacratum caput extulit orbe reflexo,  
hoc caput est templo Nazarioque domus".

L'altra ricorda gli abbellimenti apportati alla chiesa nel 400 da Serena, nipote di Galla Placidia:

"Qua sinuata cavo consurgunt tecta recessu  
sacrataeque crucis flectitur orbe caput  
Nazarius vitae immaculabilis integer artus  
conditus exultat hunc tumulo esse locum  
Quem pius Ambrosius signavit imagine Christi  
Marmoribus libicis fida Serena polit....etc."

Vi sono qui dei dati importanti. La pianta della chiesa era a croce libera, senza camere angolari, senza tribune, con una cupola all'incrocio. (Questo simbolismo della croce, come quello dell'ottagono per i battisteri, per es. quello di S. Tecla, benchè fosse d'uso generale, sembra qui strettamente legato alla particolare concezione ambrosiana). Dalla dedica di Serena sappiamo poi che su di una superficie curva ed elevata, che non poteva essere che il sommo della cupola, era raffigurata una croce: sotto il braccio più lungo della croce piegato in giù dalla volta della cupola era la confessio di Nazario. La chiesa era dunque decorata molto probabilmente a mosaici sulle volte e nella cupola, con la croce al centro e sulle pareti e forse sul pavimento con marmi libici donati da Serena.

La connessione di questa chiesa con il mausoleo di Ravenna è evidente. Galla Placidia trasse dalla chiesa milanese, di cui aveva veduto la ricostruzione e la decorazione nella giovinezza, il suo vocabolo, inusitato a Ravenna, il suo piano, e almeno un elemento importante della sua decorazione: la croce della cupola. Giacchè bisogna ricordare che nella chiesa milanese, sotto il punto dove in origine si fletteva il capo della sacra croce (secondo la dedica di Serena), San Carlo Borromeo scoprì nel 1579 il bel reliquiario d'argento di S. Nazario, e che a Ravenna l'altare si trovava nel braccio sinistro del transetto, dal lato cioè dove nella cupola la sommità della croce d'oro si abbassa verso il suolo. Il mausoleo ravennate dunque, per la sua forma e per la sua decorazione, si collega indubbiamente agli esempi dell'arte aulica di Milano: residenza imperiale di Occidente fino a pochi anni prima della sua costruzione, e metropoli ecclesiastica di preponderante autorità al tempo di Ambrogio.

L'importanza di questo centro, che nel IV° secolo fu per l'Occidente ciò che Costantinopoli fu per l'Oriente, non è ancora stata valutata abbastanza dagli archeologi, il cui giudizio è spesso oscurato dalla teoria panbizantina. Ma dal 292-anno in cui divenne capitale del vicariato di Italia e residenza di Massimiano Ercoleo fino al 452, anno in cui fu distrutta da Attila, Milano ebbe una fioritura culturale altissima, non inferiore a quella delle altre capitali tardoantiche, Roma e Costantinopoli comprese, accentuatasi dopo il 313, anno dell'editto di Costantino, culminante nel periodo tra il 364, quando divenne la metropoli d'Italia e la capitale dell'Occidente, e il 402, quando Onofrio trasportò la sede dell'Impero d'Occidente a Ravenna-. Milano insomma, di cui Ausonio ammirava gli splendidi edifici, capitale di Teodosio il Grande, il maggiore degli imperatori romani tra Costantino e Giustiniano, e insieme con S. Ambrogio, sede della metropoli superiore delle diocesi d'Italia, della Pannonia, della Dacia, e forse anche della Macedonia, fu per più di mezzo secolo la città più importante, più ricca e più civile dell'impero romano, fu anzi propriamente la capitale, dove l'Impero romano cristiano prese forma: ed è antistorico volerne ignorare la funzione fondamentale nel maturarsi delle forme dell'arte paleocristiana. In particolare: non si comprende l'arte di Ravenna senza aver compreso l'arte di Milano, da cui quella deriva direttamente, come si vede chiaro nei più antichi monumenti cristiani ravennati, quelli del vescovo Orso. Nel caso del mausoleo di Galla Placidia, l'influenza milanese si fa ancora più evidente, se si riflette all'atmosfera religiosa, nella quale l'architetto e il mosaicista lavorarono a Ravenna. Il mausoleo è sotto il simbolismo della croce, che trionfa alla fine del IV° secolo dappertutto, perchè risponde a un'idea dogmatica comune: a quel movimento d'unificazione teologica, che raggruppando Cappadocesi e Romani, diede un valore nuovo al dogma niceno dell'incarnazione. Di quel movimento, tuttavia, S. Ambrogio era stato il difensore forse più accanito. Insistere sulla croce valeva affermare le sofferenze del Figlio di Dio contro gli ariani e i manichei che, secondo lo stesso Ambrogio e S. Leone Papa, erano colpevoli di docetismo.

Ed è questo atteggiamento ortodosso, assunto durante l'educazione ambrosiana della sua giovinezza, che Galla Placidia volle affermare nella pianta, nella forma, nella decorazione del suo mausoleo.

La scelta dei patroni rivela la medesima preoccupazione: giacchè i santi Nazario e Celso sono anzitutto santi cattolici e santi romani, e la teologia che si collega al racconto della loro passione è la stessa, come ha sottolineato il Seston, che guida la scelta delle immagini, che ornano la pisside d'argento, che S. Ambrogio depose nel 395 nella confessio che aveva appena consacrata ai due santi romani nella chiesa milanese da lui rifatta. E la stessa interpretazione ritorna nei sermoni di S. Pier Crisologo, vescovo di Ravenna nel tempo in cui Galla Placi



dia vi risiedeva, ed emulo di S. Ambrogio per tanti lati. Poichè nel mausoleo, consacrato a questi due santi romani, nessun mosaico richiama la loro memoria (il personaggio che cammina verso la graticola infuocata nella lunetta non può essere Nazario nè Celso, che morirono decapitati e non arsi), si può dire che, dedicando loro la sua tomba, Galla non intese tanto esaltare il loro eroismo di martiri, quanto la loro virtù di campioni dell'ortodossia cattolica. Sappiamo che l'affermazione e la difesa di questa ortodossia furono sempre la preoccupazione dell'imperatrice: dedicando a Cristo la chiesa di S. Croce essa dichiarava la sua fede antiariana nei termini stessi del Credo di Nicea. Questa convinzione le era stata istillata dai vescovi, che furono i suoi direttori di coscienza: S. Ambrogio, del quale, fanciulla alla corte di suo padre, udì certamente i sermoni; S. Pier Crisologo, che fu il predicatore della sua corte a Ravenna, e infine S. Leone Papa, che fu il confessore della sua vecchiaia.

E' nell'ambito della dogmatica e dell'escatologia, che hanno una parte così grande nella fede di Galla Placidia, che va ricercata la spiegazione non soltanto dell'ordinamento costruttivo e decorativo del sacello, ma anche in particolare di quell' apax che è la lunetta di faccia all'entrata del mausoleo. Al centro di questa è rappresentata una griglia, una specie di grande graticola, montata su delle rotelle e attraversata dalle fiamme di un rogo acceso; a destra, sembra scendere verso la griglia un personaggio nimbato, che porta nella mano sinistra un libro aperto e sulla spalla destra una croce processionale; a sinistra un armadio di libri spalancato offre alla vista su due piani di palchetti i quattro codices degli Evangeli. Mentre i nomi dei quattro Evangelisti designano chiaramente che cosa sono i libri nell'armadio, nessuna iscrizione indica il nome del personaggio di destra e la natura del libro che egli tiene in mano. Possiamo credere che per uno spettatore del 5° secolo l'identità di questo personaggio non potesse essere messa in dubbio. Invece dai moderni sono state avanzate numerose congetture: riferirò soltanto le più serie tra queste. L'interpretazione più antica vede nel personaggio della lunetta il martire S. Lorenzo che cammina verso il sacrificio della graticola. La croce processionale, il libro, un libro d'altare, dicono questi interpreti, coi lacci sciolti e pendenti, sarebbero gli attributi che lo designano come diacono. Questa interpretazione che si raccomanda specialmente al nome di G.B. De Rossi, si regge più sopra una verosimiglianza generica, che su una dimostrazione rigorosa. Essa ha avuto molte contestazioni. Perchè mai il mosaico di S. Lorenzo avrebbe avuto il posto d'onore al centro di questa decorazione, quando il mausoleo, almeno dal IX° secolo, come attesta Agnello, ma con ogni probabilità anche all'origine, era dedicato ai santi Nazario e Celso? E perchè quell'armadio coi vangeli? Che relazione possono avere con il supplizio di S. Lorenzo? Il Perdrizet, in una conferenza tenuta a Strasburgo, ha cercato di stabilire questa relazione. Egli ha ricordato che il diacono Lorenzo aveva sottratto

agli inventari di Valeriano, imperatore persecutore, i denari della Chiesa romana e li aveva distribuiti ai poveri. L'armadio spalancato contiene i veri tesori della chiesa, gli evangelii. Ecco l'analogia, che aveva suggerito al mosaicista di rappresentarli accanto al supplizio di S. Lorenzo. Ma si tratta evidentemente di una spiegazione tirata per i capelli, che può essere argomento e occasione di una brillante conferenza, ma niente di più. Un'altra interpretazione lascia da parte S. Lorenzo e suppone che quel personaggio sia un altro santo, oppure Cristo stesso, il quale è sul punto di gettare nel fuoco il libro che ha in mano. Questo libro dunque sarebbe un libro eretico, ariano o manicheo, al quale si opporrebbero i Vangelii, garanti della vera fede. L'identificazione si può accettare, ma non è spiegato, perchè una griglia sia necessaria a un atto di questo genere.

E anche il fatto che quel personaggio tenga nella mano sinistra il libro spalancato coi lacci pendenti, non si spiega. Una maggiore precisione in questo ordine di interpretazione della singolare lunetta è stata portata da Bottini Massa. Secondo costui, tutta la decorazione del mausoleo sarebbe ispirata all'Apocalissi di S. Giovanni, nei suoi momenti più solenni (è da ricordare che rappresentazioni apocalittiche erano preminenti tra i mosaici di S. Maria Maggiore e di S. Paolo a Roma, eseguiti per munificenza di Galla Placidia); e precisamente: nella cupola, la mistica croce circondata da stelle, che simboleggerebbero gli angeli ("migliaia di migliaia e decine di migliaia di decine di migliaia", Apoc. V - 11), mentre ai quattro pennacchi, più che propriamente simboli degli Evangelisti, sarebbero da vedere gli Zodia della visione; nella lunetta sulla porta, il Figlio di Dio, sotto la veste di buon pastore, che nella nuova Gerusalemme dà la corona di vita a coloro che furono fedeli fino alla morte; nella lunetta di fronte, il giudizio finale, sempre secondo la visione apocalittica. Il personaggio che porta la croce non sarebbe S. Lorenzo ma l'angelo che reca l'evangelo eterno: il libro già suggellato con sette suggelli i quali Cristo solo (che sarebbe, secondo il Bottini-Massa, rappresentato dalla croce gemmata che il personaggio porta sulla spalla destra) fu degno di aprire e aperse: questi suggelli appunto si vedono pendere di sciolti dalla legatura del codex aperto: a contarli sono sette: non si tratta quindi di un libro generico. Allora il fuoco eterno divampa tra l'angelo di Dio e l'arca santa; e poi "ecco fu aperto il tempio del tabernacolo della testimonianza nel cielo"; quest'arca santa, questo tabernacolo aperto sarebbe appunto l'armadio o scrigno in forma di libreria che contiene i quattro Evangelii, cioè la parola rivelata da Dio agli Evangelisti. La graticola rotata che sta sulle fiamme, simbolo dell'Inferno, risponderrebbe al passo dell'Apocalissi: "e il diavolo, che ha sedotto le genti, sarà gettato nello stagno del fuoco e dello zolfo, dove sono anche la bestia e il falso profeta: e saranno tormentati giorno e notte, nei secoli dei secoli". Come si vede, l'interpretazione del Bottini Massa era tutt'altro che scioc

ca, e aveva il merito di spiegare alquanto particolari iconografici, che erano rimasti inesplicati, e tali rimangono, con l'ipotesi di S. Lorenzo. Ma quell'autore ebbe il torto di voler sostenerle con alcune precisazioni gratuite o almeno improbabili. Egli sostenne, per esempio, che a destra del personaggio andante si potevano ancora intravedere le orme delle ali che attesterebbero la sua qualità di angelo; che dietro all'armadio aperto coi Vangeli, di scorcio, si scorgeva il fianco di un lungo edificio, sicchè l'armadio col suo timpano appare la facciata d'un tempio, della cui navata si delinea nello spazio il profilo, e con ciò richiama più d'avvicino l'idea del tabernacolo e del tempio di Gerusalemme; che, osservando attentamente una fotografia del mosaico, anteriore al restauro del 1899, gli avvenne di scorgere tra le fiamme, all'angolo destro della graticola, una maschera, rappresentata di prospetto, sormontata da una catena, e due di profilo: senza dubbio, chi dicesse gli artisti vi fece rappresentare Satana incatenato e i suoi due grandi seguaci: la bestia e il falso profeta. Poichè ciò non è oggi e non era nemmeno più nel 1911, controllabile, gli oppositori, e particolarmente tra questi il Ricci, ebbero buon gioco a criticare, anzi a ridicoleggiare, l'ipotesi del Bottini; ma in realtà le loro critiche non infirmarono la consistenza della sua interpretazione: che la griglia infuocata e rotata rappresentasse l'inferno, poteva reggere anche senza la presenza di Satana e dei seguaci tra le fiamme; e se anche il personaggio con la croce non aveva ali e non era un angelo, ma Cristo ritornante, e il tabernacolo degli Evangelii non era la fronte di un tempietto, ma semplicemente un armadio aperto, il significato complessivo della rappresentazione, e i suoi rapporti con l'Apocalissi non venivano minimamente confutati. E d'altra parte la vecchia ipotesi di S. Lorenzo a sua volta non spiegava la croce trionfale con la scritta Adonay, nè il libro coi sette sigilli disciolti, nè le rotelle della graticola, nè infine l'ostentazione degli evangelii, nè soprattutto rispondeva alle domande ovvie: perchè proprio S. Lorenzo? e che rapporto necessario avrebbe costui con tutto il resto della decorazione? L'articolo citato del Seston non fa in fondo che riprendere e precisare l'interpretazione del Bottini Massa, senza tuttavia citarla esplicitamente, sviluppandone i punti fondamentali: l'atteggiamento cattolico di Galla Placidia, la sua volontà di affermare la fede antiariana anche nella decorazione del suo mausoleo, l'educazione ambrosiana della sua giovinezza, la sua devozione a Pietro Crisologo nella maturità e a Leone nella vecchiaia; l'esclusione dell'ipotesi di S. Lorenzo, la dichiarazione che i mosaici del sacello sono un tutto unico di significato coerente in ogni sua parte, ciascuna delle quali è connessa con le altre, e che questo significato è tratto dall'Apocalissi. Seston anzi dimentica di assumere l'osservazione del Bottini sul libro dei sette suggelli, sicchè questo particolare iconografico, che avrebbe rinforzato la sua interpretazione, rimane nel suo saggio inesplicato. In compenso egli porta una buona messe di importanti precisazioni. Tra l'al

tro richiama l'attenzione sulla presenza delle quattro rotelle sotto i piedi della graticola, che il Bottini aveva interpretato giustamente, ma genericamente, " la graticola rotata qui è simbolo di tormento e i dannati vi stanno sotto per vendetta di quelli che già sotto l'altare furono uccisi, per la parola di Dio e per la testimonianza dell'Agnello". Naturalmente la raffigurazione del Buon Pastore nell'altra lunetta non è di carattere genericamente georgico, ma è pur essa apocalittica: legata alla simbologia dell'Agnello sul monte dei quattro fiumi e perciò strettamente connessa per significato a questa. Quelle rotelle sarebbero incongrue con lo strumento del martirio di S. Lorenzo, mentre si accordano con la raffigurazione della griglia come appare sull'altare ebraico descritto in Esodo: altare che nei commentari cristiani, specie siriaci, diviene lo strumento di punizione dei rei nel giudizio finale, sul quale i peccatori saranno immolati. Nel mosaico ravennate si avrebbe dunque un altare degli olocausti, secondo che se lo raffigurava per esempio S. Efrem, rappresentato nella sua parte essenziale: il mikhbar degli ebrei, cioè appunto la graticola. A proposito di questa, il testo della versione siriana della Bibbia, la Peschitto, quella conosciuta e commentata da Efrem, parla esplicitamente di quattro anelli di bronzo attaccati ai quattro lati della griglia, per i quali passeranno le sbarre di ferro quando lo si porterà all'altare. Concludendo anche per Seston il mosaico di Ravenna ha un significato escatologico. Rappresenta Cristo ritornante secondo le promesse della scrittura e l'insegnamento della chiesa cattolica, per giudicare i vivi e i morti. Il significato fondamentale della croce al centro della calotta diventa chiaro se si pensa che per tutti gli autori del IV° e V° secolo, e specialmente Efrem, tra i segni precorritori del ritorno di Cristo, ci sarà l'apparizione della croce nel cielo. C'è una stretta relazione coi testi siriaci: sulla croce, che è una croce di vittoria, non di supplizio, una tipica croce oniketerion, portata sulle spalle dal personaggio del mosaico, si legge in caratteri ebraici la parola Adonay, "mio signore": con la quale gli ebrei indicavano il proprio Dio, Jahvè, il cui nome non potevano pronunciare. La fonte della rappresentazione è dunque da riconoscersi, anche per Seston, nei commentari siriaci ai libri apocalittici, ma più probabilmente che in quelli di S. Giovanni, in quelli delle apocalissi apocrife per esempio quella di Pietro.

Come a suo tempo l'ipotesi interpretativa del Bottini-Massa, così oggi quella del Seston non è passata senza opposizioni. Già del resto il Grabar s'era dichiarato favorevole alla vecchia identificazione in S. Lorenzo del personaggio che va verso la graticola e aveva anzi cercato di rafforzarla con varie considerazioni, che gioverà conoscere. Il supposto Lorenzo, era messo in relazione con un affresco famoso delle catacombe di Domitilla a Roma, dove si vede una defunta, una certa Veneranda che la martire Petronilla fa entrare in Paradiso appoggiando affettuosamente una mano sulla sua spalla e mostran-

dole con un gesto dell'altra mano i libri della sacra scrittura. Ciò significherebbe, secondo Grabar, che, siccome Veneranda ha meritato presso Cristo perchè si è lasciata guidare dalle sue parole, S. Petronilla, che a sua volta ha testimoniato col suo martirio la verità delle parole di Cristo, la può accompagnare in Paradiso. La lunetta del mausoleo di Galla avrebbe un significato analogo: non è rappresentata la defunta perchè il mausoleo fu costruito quando l'augusta era ancora in vita, ma c'è S. Lorenzo, raffigurato con lo strumento del suo martirio, la graticola. Galla Placidia fu sempre fedele alla sacra scrittura (i libri degli Evangelii nell'armadio), ed è perciò che Lorenzo la può accompagnare in cielo, così come Petronilla accompagna nell'affresco della catacomba romana la defunta Veneranda. Grabar cerca di spiegare entro questo significato anche altri particolari della lunetta del mausoleo. S. Lorenzo vi sarebbe rappresentato in cammino verso il suo martirio, il quale, come tutti i martirii di fedeli, ripete o completa la passione di Cristo: è perciò che Lorenzo porta quella grande croce imitando il gesto di Gesù sulla via del Calvario. Ma con ciò non si spiega perchè proprio S. Lorenzo, fra tutti i martiri, sia scelto qui a Ravenna; perchè, per es. non S. Apollinare? Nulla ci fa credere che Galla Placidia abbia avuto per S. Lorenzo una devozione così particolare. E' vero che questo santo era spesso legato a culti funerari ma non era il solo, e dobbiamo sempre ricordare che infine il sacello era dedicato a Nazario e Celso. Grabar, per spiegare la figura che egli crede rappresenti S. Lorenzo, giunge ad assimilarla alla figura stessa di Cristo ritornante vittorioso della morte; ma allora è assai più semplice credere che si tratti di Cristo stesso. E rimane la difficoltà della graticola rotata. E su questa appunto si è fissata l'attenzione dell'ultimo sostenitore dell'interpretazione laurenziana: il Courcelle. Costui in un articolo apparso nel IV° fascicolo dei "Cahiers Archéologiques" torna a presentare l'ipotesi di S. Lorenzo e quindi a sostenere che la griglia che si vede al centro della lunetta a mosaico, raffigura effettivamente la graticola sulla quale fu bruciato S. Lorenzo e non invece, come pensa il Seston, l'altare degli olocausti. La difficoltà maggiore consiste evidentemente nelle rotelle; s'è visto che il Seston riconosce in quelle rotelle i quattro anelli di bronzo attaccati ai quattro lati della griglia per i quali passeranno le quattro sbarre di ferro, quando la si porterà all'altare. Courcelle in sostanza ritiene che anche la griglia su cui fu bruciato S. Lorenzo avesse le rotelle o che almeno così se la raffigurassero nel V° secolo. Per sorreggere questa ipotesi si vale di una considerazione di carattere, per così dire, funzionale. Una graticola di grandi dimensioni, come doveva essere quella destinata al supplizio di un essere umano, per poter essere trascinata, doveva avere delle ruote, e di una presunta testimonianza specifica, tratta da un sermone dello pseudo Fulgenzio, nel quale a proposito del supplizio di S. Lorenzo, si leggerebbe: "Craticula habebat rotas". Courcelle sostiene che questo sermone,

cui fu data la paternità di Fulgenzio, non può essere in ogni caso che del 5° o 6° secolo; quindi del tempo in cui si eseguiva il mosaico del mausoleo ravennate; di conseguenza esso ci darebbe testimonianza che la graticola del supplizio di S. Lorenzo aveva le ruote e perciò è da credere che il mosaico del mausoleo rappresenti effettivamente il supplizio di S. Lorenzo. Senonchè a leggere attentamente e senza pregiudizi il sermone anonimo che va sotto il nome di pseudo Fulgenzio ci si accorge che il suo valore di testimonianza nel senso voluto da Courcelle risulta pressochè nullo. Vi si dice che Lorenzo fu condotto in Paradiso sopra una carruca, che sarebbe in realtà un veicolo a quattro ruote, ma si tratta di una delle solite immagini, che non hanno relazione diretta col modo effettivo del supplizio. Quanto alla frase che sarebbe risolutiva per questo particolare, craticula habebat rotas, essa va letta nella sua completezza e allora ci si accorge che non si può interpretarla nel senso voluto dal Courcelle. Lo pseudo Fulgenzio dice testualmente: "dabit carrucas nubis post craticulam ignis ardentis. Craticula habebat rotas flammeas; nubes habebunt amoenas guttas et frigidas pluvias", cioè a Lorenzo il Signore darà una carrozza di nubi dopo la graticola di ardente fuoco. La graticola aveva ruote di fiamma; le nubi avranno dolci gocce e fredde piogge; sono tutte immagini, messe a contrasto: la sofferenza del supplizio avrà compenso per contrapposto nelle delizie del paradiso: le ruote di fiamma del martirio troveranno compenso nel refrigerio della pioggia, delle nubi celesti. Non è possibile oggettivamente interpretare queste parole in senso realistico; sicchè la maggiore eccezione avanzata contro l'ipotesi del Seston, risulta senza consistenza. Lo pseudo Fulgenzio dice che craticula habebat rotas; ma rotas flammeas, cioè in sostanza era infiammata, in contrapposto al refrigerio delle piogge celesti: "dabit carrucas nubis post craticulam ignis" le ruote della graticola sono in attrazione dell'immagine precedente della carruca.

L'interpretazione Bottini - Massa - Seston rimane dunque secondo me la più attendibile.

La croce con la scritta Adonay, il libro apocalitico, i cui sette sigilli sono stati disciolti - cosa che soltanto Cristo trionfante e giudice poteva fare -, l'armadio coi quattro Vangeli, indicano che il personaggio della lunetta del mausoleo di Galla è Cristo, vittorioso della morte, che ritorna il giorno del giudizio finale, portando sulle spalle la croce: che non è una croce processionale, ma un segno trionfale. Il libro che ha in mano, è il libro nel quale si è tenuto conto dei meriti e dei peccati degli uomini; la griglia indica l'altare degli olocausti, sul quale secondo gli esegeti orientali e particolarmente S. Efrem, i peccatori saranno immolati. Preferisco questa interpretazione: anche perchè si lega meglio o più coerentemente con l'intero significato della

decorazione, anzi col simbolismo di tutto il mausoleo, a cominciare dalla sua stessa forma architettonica. Si tratta di una tomba: ed è quindi ovvio che essa significhi, tutta, la re surrezione, la vittoria sulla morte di chi ha conservato la vera fede in Cristo e nelle parole evangeliche. La croce non è più segno di martirio, ma di vittoria sulla morte. E perciò l'edificio della tomba stessa ha forma di croce. Ritroviamo poi nell'interno, una croce d'oro al centro della cupola. Questa è rivestita da un mosaico di color azzurro cupo, tutto disseminato di stelle: rappresenta appunto il cielo notturno, stellato, nel quale appare una croce luminosa: non si tratta nemmeno qui di una raffigurazione generica, ma di un'altra vi sione apocalittica. Ai quattro pennacchi infatti vi sono le quattro figure alate che, più che simbolo degli evangelisti, rappresentano i quattro zodia dell'apocalissi. E il cielo della volta evoca visibilmente il firmamento dei tempi escatologici, che saranno appunto annunciati dalla apparizione della croce. Nella cupola del mausoleo noi abbiamo dunque il motivo iniziale di tutta la rappresentazione simbolica: l'annuncio dell'avvento dell'eterno giudizio. Ed ecco che nella lunetta sopra la porta, è rappresentata appunto una fase di que sto giudizio. Cristo, sotto l'aspetto di buon pastore, seduto in mezzo al giardino del paradiso, regge anche qui con una mano la grande croce, segno del suo trionfo e del suo potere, e appoggia l'altra mano sul capo di una pecorella. Questo gesto di Cristo allude evidentemente all'accoglienza riservata dal Signore in paradiso all'anima della defunta sepolta nel mausoleo. Questa rappresentazione è notissima, soprattutto nel ciclo sepolcrale: l'arte delle catacombe, quella dei sarcofagi, quella dei reliquiari adotta assai spesso l'immagine del buon pastore che accoglie la pecorella fedele che rientra nel gregge degli eletti; noi la ritroviamo in pittura già tra gli affreschi del battistero di Dura Europos, che sono della metà del III° secolo, e poi si conserverà a lungo nell'arte sepolcrale soprattutto d'occidente. Anche la lunetta del buon pastore nel mausoleo di Galla rappresenta il giudizio, che salva in paradiso l'anima del fedele ed è perciò per fettamente comprensibile che ad essa si contrapponga nella lu netta di fronte, l'altra faccia del giudizio: non il premio che spetta agli eletti, ma la punizione tra le fiamme del fuo co eterno delle anime dei reprobi, specialmente di quegli ere tici che Galla Placidia e i suoi consiglieri Ambrogio, Pier Crisologo e Leone combatterono. Si tratta dunque di una decorazione tutta legata, che ha tutto un significato unitario e coerente: una teofania, una visione della parusia, di quel che ci attende alla fine del tempo; e anche i mosaici delle volte del mausoleo, tutti occhiuti come code di pavone, di grandi e strane corolle di fiori che non sono di questa terra, non hanno soltanto il valore decorativo di un tappeto, ma significano anch'essi il dispiegarsi del giardino paradisiaco intorno alla teofania, dove Cristo sceglierà e giudicherà le anime e dove abiteranno quelle degli eletti. Nel mausoleo poi

come opera d'arte si afferma quanto già si è notato nel battistero della cattedrale e in genere in tutta l'arte tardoromana e paleocristiana: l'unità inscindibile di architettura e di decorazione in questa immagine di colore. Il motivo fondamentale per la forma dello spazio di questo edificio tuttavia non è quello della cupola: non abbiamo qui un'espansione di spazio raccolto dal volo alto e conclusivo della cupola. La cupola è soltanto un particolare di questa forma di spazio, relativamente piccola, priva di finestre e perciò senza lo slancio, la esaltazione della luce, inserita all'incrocio di bracci piuttosto lunghi, soprattutto quello occidentale, e con aspetto di corridoio, la cupola non riesce a raccogliere in unità gli spazi sottostanti. Ne' intende farlo. Questo edificio è una tomba e vuol conservare il senso di spazio funereo, chiuso, depresso, sotterraneo, degli ipogei.

Il motivo architettonico fondamentale per la definizione del suo spazio è quindi la volta a botte, che lo riporta all'antichissimo significato delle tombe a camera del mondo etrusco e romano. Questa forma di tomba ha una tradizione di secoli e secoli; recenti ritrovamenti in diverse regioni del mondo tardoantico e paleocristiano, da Panticapeum, a Sardica e Durostorum in Bulgaria, a Milano, ci confermano la persistenza di questa tradizione funeraria fino a tempi relativamente avanzati. Il mausoleo di Galla Placidia per questo lato appartiene appunto a questa tradizione delle tombe, delle cripte a camera rettangolari coperte da volta a botte; soltanto si tratta di due camere innestate ad angolo retto, per realizzare la figura della croce: una forma quindi particolarmente complessa, ma che non deve illuderci sul suo autentico significato. Anche la decorazione di questo, che possiamo considerare il capolavoro delle tombe a camera, la massima espressione artistica raggiunta dell'ambito di quella tradizione millenaria, risponde pienamente a quel senso. Vi sono riferimenti puntuali al sistema decorativo di quelle tombe: (nelle inquadrature delle lunette, delle volte, della cupola, ricorrono motivi ovvii appunto in quel sistema: motivi di origine ellenistica, e poi del "refrigerium", che si ritrovano anche nelle tombe citate); ma soprattutto è la generale intonazione dei mosaici, che accentua il carattere chiuso, ipogeico, di questa forma di spazio. Il mosaico ha un tono fondamentale azzurro-verde cupo unito, compatto, che non viene interrotto, non viene perforato, per così dire, dai fiori, dalle stelle, dalle ruote che lo decorano, per quanta vivacità di colore essi possano avere: questo azzurro funereo domina sempre, e contribuisce a definire questo spazio chiuso e indiviso, questo spazio inerte di tomba. D'improvviso la cripta s'apre su un cielo stellato, dove fiammeggia una croce d'oro. Difficilmente troveremo in tutta la storia dell'arte un'altra opera dove si sia saputo esprimere, come in questa, con mezzi figurativi così intensi e coerenti, di una irrazionalità così pura, un significato di una precisione tanto lambiccata e pungente; e un senso così alto e immediato della morte, vinta dalla speranza.



Dopo il mausoleo di Galla Placidia è opportuno considerare - seguendo anche l'ordine cronologico - un altro monumento ravennate, che è di particolare importanza per lo studio dell'arte propriamente medievale: la Cappella arcivescovile, fondata da Pietro II, il cui episcopato, come vedemmo, è da porsi tra il 15 settembre del 494 ed il 31 luglio del 520.

Secondo l'opinione, ch'io condivido, di André Grabar, questo edificio è sicuramente da porre nella categoria degli oratorii-reliquiari. Infatti esso, dedicato a S. Andrea - ma ciò dovette avvenire al tempo di Massimiano - dovette servire principalmente quale "camera del tesoro", e soprattutto per la conservazione delle preziose reliquie possedute dai vescovi ravennati: questa è anche la ragione per la quale l'oratorio fu racchiuso in una torre e fissato al terzo piano. A proposito di ciò, occorre dire qualcosa di tutta una categoria particolare di edifici sacri, che non è improbabile, almeno per quel che riguarda l'Occidente, abbiano tratto ispirazione da questo piccolo edificio ravennate. Si tratta della categoria delle sante cappelle e delle cappelle palatine.

L'architettura cristiana preromanica dell'Occidente conosce una "classe" composta di piccoli oratorii, particolarmente curati e preziosi. Voglio dire le cappelle palatine e più specialmente quegli oratorii di principi, che in Francia saranno chiamati Saintes - Chapelles. Nella maggior parte, questi edifici presentano una pianta e un alzato, che non sono affatto delle riduzioni pure e semplici del tipo corrente nell'architettura ecclesiastica del loro tempo e del loro paese. Le sante cappelle di Carlo Magno ad Aquisgrana e a Nimega sono ottagonali; quella di S. Luigi alla Cité di Parigi, si distingue per i suoi piani sovrapposti; la cappella palatina di Teodolfo vicino ad Orléans è un edificio a pianta di quadri foglio con cupola. Ora, l'originalità di queste architetture e il loro significato religioso non si possono spiegare che in relazione ai martyria. Questi edifici dovettero infatti la loro forma particolare al culto delle reliquie che vi si praticava. La tradizione delle cappelle private principesche risale ai primi imperatori cristiani, e, secondo Eusebio, allo stesso Costantino: il quale installò numerose chiese e oratorii entro la cinta del Palazzo Sacro nella sua capitale sul Bosforo. Secondo lo storico bizantino Socrate, lo stesso imperatore inaugurò un'altra abitudine, alla quale poi principi cristiani di tutti i paesi rimasero tenacemente attaccati: per avere presso di sé in permanenza un oratorio cristiano, egli avrebbe portato nella sua campagna contro i Persiani una tenda, che conteneva un altare. Questi oratorii mobili, mentre continuavano la tradizione degli imperatores romani in campo non erano che un surrogato delle cappelle costruite nei palazzi. Una particolarità distingueva dagli oratorii ordinari questi piccoli santuari domestici dei principi: essi custodivano un tesoro di reliquie; ed è alla presenza di questi τερά, che le cappelle palatine debbono il loro nome di Sante Cappelle. Carlo Magno nella sua cappella di Aquisgrana, illa famo-

sissima toto romanorum orbe cappella, depose dei pignora apostolorum, martyrum, ecc.; e così i suoi successori sul trono del sacro romano Impero d'Occidente nelle loro varie residenze, e gli altri principi. La tradizione continuò fino in pieno periodo romanico. Il modello di tali cappelle-reliquiari è indicato comunemente in edifici di Costantinopoli e in particolare nel santuario della Madonna del Faro, che servì da chiesa-reliquiario principale degli Imperatori fino alla conquista latina. In essa infatti i Crociati, e gli occidentali in genere, che visitavano il Grande Palazzo, riconoscevano la "santa cappella degli imperatori". Ma questa chiesa costantinopolitana fu costruita poco prima del 768 dall'imperatore iconoclasta Costantino Copronimo, e perciò non è probabile abbia potuto servire d'esempio agli edifici del tipo, che ritroviamo nell'Occidente latino in epoca anteriore. Inoltre non abbiamo la possibilità di ricostruire idealmente la forma di questa chiesa distrutta. Non vogliamo negare che per tutte le cappelle palatine dei regni orientali (per es. quella degli zar bulgari a Preslav), l'esemplare costantinopolitano possa essere stato di modello, e che in Costantinopoli stessa siano potuti esistere degli oratori-reliquiari di epoca anteriore all'ottavo secolo. Ma riteniamo che, almeno per quanto riguarda l'Italia e l'Occidente, non c'è alcun bisogno di ricorrere all'abusata ipotesi di una derivazione panbizantina: dato che a Ravenna esiste ancora una di tali cappelle, costruita senza dubbio nel sec. V°; ed è ben noto quanto i re barbari e in particolare il primo imperatore romano di Occidente, Carlo Magno, abbiano tratto da Ravenna per le loro costruzioni: per la stessa cappella di Aquisgrana, che, come tutti sanno e come riconoscevano gli stessi cronisti del tempo, era ed è architettonicamente un riflesso della chiesa ravennate di S. Vitale. Tanto più che un particolare molto significativo, della cui esistenza non si hanno prove a Costantinopoli, collega invece le cappelle-reliquiari palatine occidentali, al sacello di Ravenna: e precisamente il fatto che esse erano costruite a più piani sovrapposti. La Camera Santa di Oviedo, nel palazzo del re delle Asturie, consacrata nell' 802, è a sa le sovrapposte congiunte da una scala esterna.

Più tardi, la santa cappella di San Luigi, nel palazzo reale di Parigi, ne ripeté la forma e la sovrapposizione di vani. La quale si ritrova soprattutto nelle cappelle palatine ottoniane e romaniche della Lotaringia e della Germania occidentale. La sovrapposizione di due sale è anzi uno degli elementi più costanti di queste costruzioni. E il più delle volte si tratta di edifici a pianta quadrata o quadrangolare, sormontata da una cupola retta su quattro appoggi interni; per esempio: la più antica cappella del palazzo imperiale di Goslar (1038), quella del palazzo vescovile di Magonza (XII° sec.) dei castelli imperiali di Norimberga e di Eger, del castello di Landsberg in Sassonia. Particolare interesse ha l'oratorio del castello di Steinfurth nella Germania occidentale (del-

la fine del XII° secolo) perchè è installato in una torre. Ha due piani come gli altri, ma la pianta è diversa. Al pianterreno è a "croce libera", con una piccola stanza supplementare, disposta tra due braccia della croce; al primo piano è la stessa pianta, ma con due locali supplementari. Si riconosce qui un tipo tradizionale degli antichi martyria.... La cappella tedesca si avvicina a un gruppo importante di martyria, e un monumento del V° secolo ci mostra che un modello dei martyria cruciformi passò agli oratori dei palazzi già in epoca molto antica. Penso alla cappella arcivescovile di Ravenna, evidentemente fu per la sua qualità di oratorio-liposanoteca, che essa potè accogliere il modello del martyrium. Questo intermediario utile ci dà un'idea della strada attraverso la quale questo tipo di edificio potè raggiungere i castelli germanici del Medioevo (Grabar, Martyrium, I°, pp. 577-578).

Per risalire all'origine della disposizione caratteristica a più piani dell'oratorio di S. Andrea, nell'arcivescovado di Ravenna - ripetuta poi, come vedemmo, in un numero elevato di Sante Cappelle o oratorii-reliquiari palatini del medioevo, sufficiente a determinare un "tipo" - è necessario ci rifacciamo ad una scoperta dell'architetto danese Dyggve, presso Kalidone in Etolia. I risultati della scoperta sono stati pubblicati dallo stesso con la collaborazione del Poulsen e del Rhomaïoss, in un volume uscito a Copenaghen nel 1934, col titolo Das Heroon von Kalydon.

Si tratta appunto di un heroon ellenistico del primo secolo avanti Cristo, che era stato costruito per onorare la memoria di un eroe chiamato Leone, probabilmente il capostipite o l'antenato eroizzato della famiglia che aveva fondato e mantenuto il complesso di costruzioni in mezzo alle quali si trova il monumento che ci interessa. E' questo un piccolo mausoleo a forma di abside rettangolare, fissata sopra una camera sepolcrale sotterranea. Davanti a questa edicola dalle mura massicce, che fanno supporre una copertura a volta, si trova una sala trasversale destinata al culto, che si apre sopra un cortile, dal quale il popolo poteva assistere alle funzioni che si facevano in onore dell'eroe. L'edificio di Kalidone, che per merito del Dyggve ha chiarito un tipo particolare di monumento funerario ellenistico, non doveva essere tuttavia eccezionale. Le sue caratteristiche fondamentali sono state riconosciute in altri heroon ellenistici; nel pritano dell'agorà di Magnesia, in uno dei ginnasi di Priene, in quelli di Epidauro e di Olimpia. Come già più di una volta ho avuto occasione di notare per altri schemi di edifici ellenistici, anche l'heroon di questo tipo viene accolto dall'architettura romana; la quale lo innesta su una tradizione propria, indigena, extraellenica, quella dei tumuli. Sebbene il problema si possa dire appena impostato - e meriterebbe uno studio completo -, io ritengo probabile che non uno solo, ma due, siano stati i modi di accoglimento del vecchio modulo elleni-

stico, da parte dell'arte romana: ciò che giova anche a spiegare la differenza della loro forma negli oratori-reliquiari di palazzo, che, come vedemmo, ne derivano e ne conservano le disposizioni fondamentali per tutto il Medioevo.

Uno di questi modi è quello che si può riconoscere nell'ambito del palazzo imperiale e della sua evoluzione. Non è una novità che i grandi palazzi degli imperatori romani trassero alquanto elementi funzionali ed anche formali dalle residenze dei diadochi ellenistici. Queste residenze contenevano l'heroon: sappiamo che i sovrani delle dinastie ellenistiche erano sepolti e adorati in sontuosi heroa. Questa idea deriva a Roma dal mondo ellenistico, ma, come avviene di regola, è realizzata in Roma in forme architettoniche diverse da quelle d'origine, e propriamente romane. Gli heroa dei palazzi ellenistici si mantenevano fedeli alle tradizioni della architettura funeraria greca, che faceva della tomba la casa del defunto e perciò imitava nella tomba il modello della casa dei viventi. Gli heroa dei palazzi imperiali romani invece ripresero la tradizione caratteristica dei mausolei romani che, derivando direttamente dalle tombe a tumolo etrusche, erano edifici a pianta accentrata e coperti da cupola. Taluno potrebbe osservare che gli heroa a pianta circolare o poligonale non mancavano nemmeno nell'architettura ellenistica. Ma la regola, tra questi, era di essere monumenti trionfali, derivati alla loro volta, ritengo, dai più antichi ἱεροὶ κύκλοι, a segnare un luogo sacro; erano insomma, propriamente, dei trofei, innalzati per ricordare la vittoria del sovrano: per es. il Filipeion di Olimpia o la rotonda dell'agorà di Pergamo a ricordo delle vittorie di Filippo il Macedone o di Attalo I°. Non erano tombe. Invece a Roma erano i mausolei imperiali ad adottare di regola i piani accentrati. Questi derivavano, si è detto, dall'antichissima tradizione dei tumuli, e i più erano divenuti caratteristici dei santuari del culto monarchico, anche quando non erano inseriti nei palazzi. Basterà ricordare il santuario di Augusto, il più antico che si conosca, riconsacrato più tardi ad Adriano; il mausoleo di Diocleziano, a Spalato, quello di Galerio a Salonicco, e particolarmente il Pantheon, esempio grandioso di rotonda dedicata al culto di famiglia imperiale - poichè, secondo Dione Cassio, era in origine il mausoleo dei divini antenati della gens Iulia. Possiamo comunque ritenere che questa forma di mausoleo a pianta circolare o poligonale, coperto da cupola, fosse caratteristica degli heroa inclusi nei palazzi imperiali romani; non possiamo ora, senza aver fatto particolari ricerche in questo campo che è ancora da dissodare, risalire molto addietro, ma possiamo citare in quest'ordine il mausoleo di Diocleziano entro il suo palazzo di Spalato e poi quello di Galerio a Salonicco, quello di Costantino a Bisanzio. E anche la tomba di Teodorico a Ravenna con ogni probabilità appartiene a questa serie. A quali conseguenze porta tutto ciò nei riguardi questo problema? A quella anzitutto di chiarire una delle due correnti, che dicevo, di derivazione degli heroa romani nell'architettura del

Medioevo e in particolare nelle cappelle palatine. Non ci meraviglia che, quando questi oratori-reliquiari dei principi carolingi e ottoniani fanno parte dei palazzi, essi, come nell'esempio tipico di Aquisgrana, adottino un modulo di edificio a pianta circolare o poligonale e coperta da cupola: nel far questo, essi non fanno che seguire la tradizione dei palazzi imperiali romani e particolarmente tardoromani, i quali avevano adottato e sviluppato appunto quella forma accentrata di mausoleo, legata al culto monarchico. La tradizione è tanto fondata, tanto persistente, che si dà il fatto singolare - e notato dagli archeologi, per es., dall'Hubert pure senza arrivare alla nostra spiegazione -, che, anche quando, nei secoli bui dell'alto Medioevo nell'Europa occidentale la costruzione di cupole diventa sempre più difficile tecnicamente, essa è quasi totalmente abbandonata in ogni altro edificio, ma non in queste Sante Cappelle, che sono i reliquiari e insieme spesso le tombe dei principi e fanno parte dei complessi architettonici dei palazzi principeschi.

Rimane un altro filone di tradizione, più libero, quello cioè dei sacelli reliquiari che non fanno parte dei palazzi di principi. Questi possono adottare modelli diversi di edifici funerari: specie, se cristiani, di martyria: a sala rettangolare absidata per es. o quadrata o a croce, come nell'esemplare di Ravenna che stiamo studiando. Ma anch'essi tradiscono la loro derivazione dalla tradizione ellenistico-romana degli heroa in questo: che sono di solito costruiti a due o più piani sovrapposti. Tipico è il martyrium di Marusinac a Salona: una basilichetta ad aula unica, ma a due piani, di cui l'inferiore contiene la tomba del martire, mentre il superiore serve per le funzioni del culto dedicatogli. Altro esempio analogo è stato trovato a Pécs in Ungheria; altri ci sono riprodotti in stoffe africane. E' ovvio, che anche il fenomeno della confessio e poi della cripta sotto l'altare, caratteristico dell'architettura basilicale romanica, discende da queste tradizioni e in ultima analisi deriva dagli heroa ellenistici del tipo di quello scoperto dal Dyggve a Kalidone: edificio a due piani, dei quali quello inferiore conteneva la tomba dell'eroe, quello superiore era invece destinato alle funzioni commemorative nelle ricorrenze.

Nei sacelli reliquiari come quello di S. Andrea nell'arcivescovado di Ravenna, il piano o i piani al disotto di quello dell'oratorio possono anche non servire da camera funeraria di un martire o di un santo o dei vescovi; tuttavia è secondo me indubbio che la loro disposizione a piani sovrapposti, che ha sempre lasciato perplessi, o è stata considerata soltanto fortuita, occasionale, (il che è da escludersi, perchè si è visto ch'essa si ripete poi per tutti i secoli del Medioevo in una serie di piccoli edifici con destinazione analoga) non può essere spiegata che rifacendosi alla disposizione caratteristica degli heroa ellenistici come quello di Kalidone, passata poi a Roma e di qui nell'arte cristiana, primi-

tiva e in quella del Medioevo.

Era necessario questo excursus, per quanto rapido, sommario e incompleto, per darci ragione delle singolarità, della cappella arcivescovile di Ravenna e per inquadrare questa in un definito capitolo della storia dell'architettura tardo-antica, paleocristiana e medioevale. Ora possiamo tornare più tranquillamente al nostro monumento. L'edificio, di cui fa parte il sacello di S. Andrea, si eleva per tre piani, ripetendo ogni volta lo stesso schema: un corpo centrale cruciforme, preceduto da una stanza minore disposta trasversalmente, piccolo atrio o narcece, che ricorda pur esso, con la sua disposizione gli esemplari di Salona e di Kalidone. L'oratorio si trovava in quello che in origine era il piano superiore, l'ultimo; ora esso è sormontato da un'altro piano, che serve da Archivio, ma questo fu aggiunto nel secolo XIV°. L'edificio si innesta con la parte dell'atrio nella torre di Porta Salustra; sul davanti invece prospetta liberamente sul giardino dell'arcivescovado. Ma anche da questa parte i piani inferiori sono occultati da un'appendice, aggiuntavi, secondo il Gerola almeno, in periodo esarcale e che si suole designare come il vivaio del medesimo giardino. Su di che gioverà tornare un'altra volta. Riportata, per quanto possibile, alla sua forma originaria dal Gerola, la cappella presenta all'esterno uno sviluppo rettangolare con la sporgenza verso est dell'abside, che probabilmente appariva anch'essa dal di fuori rettangolare. All'interno, l'edificio può essere diviso in tre parti: il piccolo narcece o ardica, coperto da volta a botte, il sacello centrale e l'abside. Il sacello, di forma quadrata, assume una pianta a croce equilatera per via di quattro pilastrate a ciascun angolo, che determinano i quattro brevi bracci della croce, coperti da volte a botte, simili ad arcosolii; il vano di mezzo è coperto da una crociera. L'abside in diretta comunicazione col braccio est è a pianta semicircolare e coperta da calotta. Per avere un'idea dell'interno di questa cappella basta entrare nel sacello di S. Prosdocimo in S. Giustina a Padova, da poco restaurato, completato e riportato alla sua forma primitiva, o meglio nell'oratorio di S. Maria Materdomini a Vicenza. Le piante: come forma e anche come dimensioni, sono quasi identiche. La differenza è in alzato, perchè i sacelli di Padova e di Vicenza hanno il quadrato centrale coperto da cupoletta mentre quello di Ravenna è coperto da volta a crociera. Soltanto l'interno di questa parte dell'intero edificio ravennate, l'interno dell'oratorio, voglio dire, era ed è ancora in parte rivestito di decorazioni a marmi e a mosaici, ed è da ricordare che nelle quattro pilastrate di riempimento, donde risulta la forma crociata del sacello, erano state fin dall'origine ricavate tre nicchiette per la conservazione delle reliquie, tranne in quella di nord-est dov'era stato praticato, invece, un piccolo andito di passaggio. Infine va detto che il semicatino dell'abside era costruito, secondo la tecnica che è ovvia a Ravenna per questo

tipo di volta, di tubi di terracotta.

Della decorazione a mosaico originale di questo prezioso tempietto ben poco è rimasto: in parte fu distrutta in passato, in parte poi fu restaurata o rifatta in pittura. Essa presenta tuttavia ancora molto di interessante, sia dal lato iconografico che da quello artistico. L'atrio nella volta a botte ha una decorazione in buona parte rifatta, che rappresenta una specie di pergolato intessuto di gigli e di altri fiori stilizzati, alternati con varie figure di uccelli su fondo oro. Il motivo, forse di origine ellenistica, è da tempo comune a tutta l'area dell'impero; non è il caso di riferire gli esempi numerosi dall'Africa sett. a Palmira e dal II° all'VIII secolo e anche oltre. Quanto a stile, quel che vi è di originale in questa decorazione si lega strettamente, da un lato, ai mosaici del mausoleo di Galla Placidia e della zona inferiore del Battistero della Cattedrale, dall'altro alle parti ravennate della decorazione di S. Vitale.

Questo gruppo di mosaici è anzi quello che più di ogni altro credo si possa considerare propriamente ravennate. Nei più antichi mosaici che vi siano a Ravenna (quelli cioè della parte superiore del battistero della cattedrale) riconoscemmo infatti un'arte ancora accentuatamente milanese, non tale da potersi dire veramente propria di Ravenna. E' ovvio che l'attività locale dei mosaicisti ebbe inizio col trasporto della capitale, quindi della sede imperiale d'occidente, con le sue corporazioni auliche di costruttori e di decoratori, da Milano a Ravenna nel 409. Ma fu necessario un certo tempo prima che la loro parte assumesse un'intonazione propriamente ravennate, possiamo credere sotto il crescente impulso bizantino; ma non per opera diretta, di artisti costantinopolitani importati. Tale corrente ravennate la si può salutare nel cambiamento di stile che appare evidente verso la metà del secolo, al tempo di Galla Placidia. Poi il dominio ostrogoto (specie nella prima fase del regno di Teodorico, il quale era ariano e protettore degli ariani, ed anche sul piano religioso volle affermare la sua indipendenza da Costantinopoli; e in arte, come attestano i cronisti e le stesse opere rimasteci, non volle prendere nulla dall'Oriente, nemmeno la porpora), isola, per quanto è possibile, Ravenna da diretti influssi bizantini. Vi è allora, in quel primo momento, una sorta di stasi, come vedremo, nell'evoluzione del linguaggio pittorico. Poi, quando Teodorico ottenne la pacificazione tra ostrogoti e latini, tra ariani e cattolici, la "scuola" pittorica ravennate riprese la sua via e per poco meno di un mezzo secolo elaborò in proprio i suoi motivi, ed il suo senso caratteristico di grandiosa e unitaria armonizzazione coloristica. Sebbene di regola negli studi anche specialistici si trascuri di articolare il problema (e si assuma l'arte di Ravenna paleocristiana-bizantina come un blocco uniforme, senza variazioni interne) io ritengo che sia verificabile la linea di evoluzione stilistica che, partendo dai mosaici di Galla

Placidia, passa per queste decorazioni della cappella arcivescovile e poi per quella del battistero degli Ariani e delle zone teodoriciane di S. Apollinare Nuovo, per terminare in S. Vitale e in S. Apollinare in Classe. Dove, specie nei tratti più tardi, non mancheranno gli "in flussi" bizantini; ma dove diretti innesti veramente, propriamente costantinopolitani s'avranno soltanto con la conquista di Giustiniano ed il pontificato della sua longa manus, il vescovo e poi arcivescovo Massimiano, e specialmente in quelle parti di decorazione ch'essi faranno aggiungere ai mosaici precedenti.

Ma ritorniamo all'Oratorio di S. Andrea nell'arcivescovado. Qui vi è, sulla parete, un altro resto di decorazione musiva della fine del V° secolo: una grande lunetta assai guasta e completamente rifatta nella sua parte inferiore, che tuttavia presenta un motivo iconograficamente interessante, sul quale quindi gioverà soffermarsi un poco. E' il motivo del Cristo guerriero che trionfa sulla bestia e sull'aspide. Di questa figura si era perduta tutta la parte inferiore, dalla cintola in giù, che era stata integrata, a pittura, con una lunga tunica. Possiamo precisare quando ciò avvenne. La prima riproduzione che ne abbiamo - un'incisione infelicissima, pubblicata a Modena nel 1708 da Benedetto Bacchini nella sua edizione del Liber Pontificalis di Agnello - mostra già questo Cristo con la tunica: codesto completamente arbitrario della veste dovette dunque avvenire prima del 1708, nel corso del sec. XVII. In questa veste singolare rimase fino ai recenti restauri, quando il Gerola, accertatosi da quanto rimaneva del mosaico originale che si trattava di un vestito militare, accettò l'opinione di Raffaele Garrucci (accolta poi da tutti gli studiosi) e fece sostituire in pittura a quella tunica - che non corrispondeva a nessuna delle vesti tradizionali di Cristo, nè ad alcuna veste dei primi secoli cristiani - la veste corta e i calzari militari con le gambe nude.

Il Garrucci (1877) aveva scritto: "Il Redentore vi è rappresentato in abito militare, cioè in stretta tunica coloba, ossia a maniche tronche, corazza e clamide affibbiata all'omero destro. L'arma ch'egli porta inclinata sull'omero destro è la croce, ed ha nella sinistra, che è velata, un libro aperto, sul quale si leggono le parole riferite dall'Evangelo come dette da lui: Ego sum via veritas et vita..... E' fuor di dubbio che la tunica di quest'immagine dovea quale l'ho definita esser corta, tale essendo la tunica della milizia. Gesù se ama esser figurato in abito di pastore, non rifiuta per altro il carattere di condottiero e di duce, nella qual foggia d'abito si lasciò vedere da Giosuè, secondo la tradizione conservataci dalle Costituzioni Apostoliche (Lib. V°, cap.20)".

In seguito il Wilpert ha richiamato l'attenzione sull'identica figurazione del Cristo guerriero, che si vede già in uno degli stucchi del Battistero della Cattedrale, ricordando giustamente il versetto 13 del Salmo XC: "Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem".



Sulla traccia di quello stucco, Wilpert aveva completato in ischizzo il mosaico dell'oratorio di S. Andrea, mettendo il serpe a sinistra e il leone a destra. Ma durante i restauri del Gerola comparvero resti della figura del leone nell'angolo sinistro del mosaico: il che non soltanto diede la prova definitiva che si trattava proprio di una raffigurazione del Cristo guerriero e vittorioso, ma fissò anche la posizione (invertita rispetto allo stucco del Battistero) delle due bestie calpestate. E fu a questa maniera infatti che il Gerola fece restaurare e completare in pittura il mosaico.

Interessa notare che questo motivo iconografico, qui "cristianizzato": il motivo del trionfatore che posa il piede o la punta d'un'arma sul nemico vinto o sul suo simbolo, è stato accolto parallelamente dall'iconografia di più di una religione, in periodo tardoantico. Noi lo troviamo riferito a Dioniso, per es., in un mosaico pavimentale scavato a El-Gem in Tunisia, riferito a Mitra, per esempio, in un rilievo di Villa Altieri a Roma. Non è il solo tema iconografico, per così dire, interconfessionale; ve ne sono altri: la divinità in trono; la divinità che sale al cielo su un carro di trionfo; l'imago clipeata della divinità, o del misto che è assimilato ad essa dopo la morte, o del fedele che raggiunge il suo dio dopo il trapasso, e che una o due Nike volanti, o rispettivamente uno o due angeli, innalzano fuori del mondo terrestre. Si tratta di solito di temi che hanno tutti una medesima origine, che va riconosciuta nell'iconografia della religione monarchica romana (la quale, come dissi più d'una volta, accoglie anche motivi ellenistici). "L'artista cristiano aveva sotto gli occhi tutto un repertorio di immagini mezzo storiche mezzo simboliche, che l'arte ufficiale delle corti monarchiche aveva elevato a poco a poco e che l'arte palatina dell'Impero Romano aveva portato alla sua massima fioritura, all'epoca stessa in cui si formava l'iconografia cristiana. Docilmente, gli artisti cristiani seguirono questa tradizione iconografica tra il IV e il VII secolo; allo stesso modo del resto degli artisti che, per i devoti di Mitra, di Baal, di Iside, vi attingevano per prestiti paralleli per creare delle immagini della potenza e dei trionfi di quelle divinità, o della salvezza ch'esse assicuravano ai loro fedeli servitori, vittoriosi anch'essi per la grazia dei loro, dei rispettivi. La comunanza dei modelli ed il parallelismo dell'evoluzione di queste arti religiose durante la bassa antichità, fanno parte delle costatazioni essenziali delle ricerche di questi ultimi tempi, alla luce delle quali ci si spiega la parentela, sorprendente a prima vista, di certe immagini prodotte per religioni diverse". (Grabar).

In particolare il tema adottato nel mosaico di Ravena risale evidentemente a quello della Vittoria Imperiale, che mostra l'Imperatore che trafigge con la lancia, schiaccia sotto il piede o tiene per i capelli il nemico vinto.

Come generalmente avviene in ogni aspetto della civiltà romana, che è una civiltà "storica", questo motivo prima di diventare simbolico dovette essere un gesto concreto, effettivamente compiuto dall'Imperatore sui nemici vinti e prigionieri durante la celebrazione dei trionfi. Il gesto rituale passa di peso dal trionfo romano al trionfo bizantino: una famosa descrizione (Teofane, Chron.) del trionfo celebrato nell'Ippodromo da Giustiniano II sugli usurpatori Leonzio e Apsimaro nel 705, ci narra che, dopo che questi due vinti furono gettati nella polvere davanti a lui, egli appoggiò loro il piede sul collo e conservò questa posizione per tutta la durata di una corsa, mentre la folla, per acclamazione, intonava il psalmo XC., 13; quello già citato, che glorifica colui che cammina sull'aspide e sul basilisco. L'immagine dell'imperatore che calpesta il nemico vinto è frequentissima nel IV e nel V° secolo; ma si ritrova spesso a Roma anche nel III ed è quasi certo che essa fu creata nelle officine romane già nel II secolo, probabilmente per Traiano. È fu sempre nell'ambito dell'iconografia del culto monarchico che il tema ebbe un ulteriore sviluppo, che l'avvicinò ancor più alla forma del mosaico ravennate. L'imperatore non venne rappresentato nell'atto di sottomettere la figura umana del nemico vinto, ma quella d'un serpente. Questa variante si adottò probabilmente a Costantino; sappiamo che nel vestibolo del suo grande palazzo di Costantinopoli egli si fece raffigurare in compagnia dei suoi figli, nell'atto di trafiggere con la lancia un serpente che, secondo Eusebio, avrebbe raffigurato il perfido Licinio, appena vinto da Costantino. Un "segno cristiano" (probabilmente croce o monogramma di Cristo) dipinto sopra il suo corpo, indicava allo spettatore lo strumento mistico della vittoria del sovrano. Noi possiamo forse farci un'idea di questa composizione perduta, in base ad un'immagine molto diffusa sul rovescio di monete dagli imperatori d'Oriente e d'Occidente della prima metà del V° secolo: vi si vede infatti l'imperatore in costume militare che appoggia il piede sopra un serpente dalla testa d'uomo; con la sinistra regge una grande croce, con la destra una Vittoria. Del resto, durante il regno stesso di Costantino, noi vediamo, nella moneta famosa emessa nel 326, il serpente schiacciato dal labarum imperiale sormontato dal monogramma di Cristo. Il passaggio del significato simbolico della figura del serpente dall'immagine del nemico vinto, a quello dell'antiquus serpens, figura del male, nemico del genere umano, è facile, ed è del resto compiuta nell'ambito della stessa iconografia imperiale: sul rovescio di numerose monete del IV e del V secolo appare Satana in veste di serpente e anche di drago o di leone, calpestato dall'Imperatore che regge il labarum o la croce che gli assicurano la vittoria. Come si vede, all'iconografia cristiana non rimane che sostituire in quest'immagine già pienamente formata alla figura o al simbolo dell'Imperatore, la figura di Cristo, la quale tuttavia conserva puranco la stessa veste militare del monarca vittorioso.

E' infine opportuno notare che questo motivo iconografico - il quale non è certo molto diffuso nell'arte cristiana, il che spiega le difficoltà di completare rettamente l'esemplare mutilo dell'oratorio di S. Andrea - sembra aver avuto una fortuna tutta particolare a Ravenna, dove è possibile assumesse anche una sfumatura di significato anti-ariano.

Il Wilpert, come già dissi, ne aveva riconosciuto un esemplare - il più antico - tra gli stucchi del Battistero della Cattedrale. V'è poi questo che stiamo studiando. Ma ve n'è anche in sarcofagi locali. E lo stesso motivo si può riconoscere sul timpano del Palazzo di Teodorico raffigurato a mosaico in S. Apollinare Nuovo. Infine, Agnello ci attesta che questa curiosa rappresentazione faceva parte del ciclo di mosaici, poi distrutti, coi quali Galla Placidia aveva fatto decorare la chiesa di S. Croce, da lei fondata a Ravenna. Ed è appunto questo mosaico perduto che ci dà la chiave per intendere quello, in parte salvatosi, della cappella arcivescovile, e ci spiega il perchè essa si trovi tra la decorazione di questo oratorio, di carattere, come s'è visto, martiriale. L'immagine di S. Croce era accompagnata da una scritta che Agnello trascrive:

Te Vincente Tuis Pedibus Calcata per Aevum Germanae Mortis

Crimina iacent. Era dunque una rappresentazione, iconograficamente singolare, della Resurrezione, o, meglio, della Discesa nel Limbo: insomma della vittoria di Cristo sulla morte. E' chiaro, che è appunto nell'ambito di una simbologia siffatta, che questa immagine poteva trovar posto in un sacello-reliquiario, com'era questo di Sant'Andrea nella Cappella Arcivescovile.

I mosaici della volta a crociera mostrano il motivo dei quattro angeli che reggono il chrismon: già ne abbiamo indicato i precedenti, e ne vedremo in seguito: in Ravenna stessa, per esempio, in S. Vitale, ma poi anche nel più antico mosaico - derivato dalla cultura ravennate - che possiamo oggi ravvisare nella Venezia propriamente insulare: quello della volta del Diaconicon della basilica di Torcello. Le quattro grandi fasce che incorniciano la crociera del sacello ravennate allineano medaglioni con busti di Apostoli, di Santi e di Sante: sono importanti anche per la storia dell'iconografia, e delle stesse vicende ecclesiastiche di Ravenna; come vedremo trattando della basilica di Classe.

Va aggiunto, infine, che dai mosaici originali della cappella arcivescovile va escluso quello della Madonna orante. A proposito del quale, l'amico A. Grabar è caduto in un curioso errore. Nel suo "Martyrium", II, p. 295, egli scrive: "Dans les pays byzantins en particulier, une fois fixée dans l'abside, l'image de la Vierge orante ne la quitta plus jusqu'à la fin du moyen age, et cela aussi bien dans les églises dédiées

à la Vierge (par exemple la "Nouvelle église" del Basile I à Constantinople) que dans des sanctuaires consacrés au Christ et aux saints (par exemple la chapelle archiépiscopale de Ravenna dédiée à Saint-André) ". Ciò, purtroppo, non ha senso. Nessuna Madonna Orante esiste, nè mai esistette tra i mosaici dell'abside della Cappella di S. Andrea. L'abside stessa fu rifatta dal Gerola, su elementi certo attendibilissimi; ma in ogni caso non è certo l'abside originale. Il mosaico con la Madonna Orante, che si trova oggi nel piccolo Museo dell'Arcivescovado, accanto alla cappella, della quale non occupò mai l'abside, è opera del 1112, e proviene dai mosaici della basilica ursiana demoliti dal Buonamici nel 1734. Esso, così gli altri frammenti (teste di santi) della medesima epoca e provenienza, fu murato nella parete dell'ardica del sacello soltanto quando l'arcivescovo Nicolò Farsetti volle raccogliere nell'ambito della cappella i frammenti musivi e marmorei risultati dalla demolizione della basilica ursiana nel 1734 e da altri scavi. Allora, a far da pala all'altare, ormai fissato nell'ardica, si murò sopra l'altare stesso (rinnovato e consacrato più tardi dall'arcivescovo Antonio Codronchi nel 1796) il mosaico della Madonna Orante tratto dall'ursiana. Più tardi fu trasportato nel Museo. Ma si tratta, ripeto, d'un frammento della decorazione dell'Ursiana, del 1112, trasportata solo nel corso del secolo XVIII nell'oratorio di S. Andrea, con la decorazione originale del quale non ha dunque nessun rapporto.

Convieni ora passare ad un rapido esame dei mosaici ravennati del periodo gotico. I quali, in quanto appartengono alla "classe" delle opere a destinazione religiosa, furono dedicati, ovviamente, all'origine, al culto ariano.

L'arianesimo entrò in Ravenna con i Goti, di Teodorico - cioè nell'anno 493 - e vi rimase fino al 540, cioè fino alla fine del dominio gotico e della conquista della città da parte dei bizantini guidati da Belisario. Va detto subito, perchè può giovare anche alla comprensione di certi caratteri stilistici delle opere d'arte, che Teodorico non approfittò del potere assoluto che gli veniva dall'essere re dei conquistatori, per imporre l'arianesimo ai cattolici, perseguitare i latini, etc. La sua politica, è noto, in questo, come in tanti altri problemi, fu, almeno nel primo tempo, una de cisa ed illuminata politica di conciliazione tra i suoi goti conquistatori ed i latini sottomessi. Ebbe dunque, a quanto sappiamo, a quanto la stessa persistenza indisturbata dell'attività dei vescovi e dei loro fedeli attesta, il massimo rispetto per il culto cattolico; e si limitò a contrapporvi dei nuclei separati da questo, per la vita, anche religiosa, dei suoi. E, senza dubbio, il primo di cotesti nuclei, ch'egli dovette far costruire al centro della nuova civitas barbarica, sullo scorcio del secolo V°, fu il complesso episcopale ariano, organizzato e articolato in tutte le sue parti in modo che

non fosse da meno dell'antico complesso diocesano cattolico: esso infatti comprendeva vari edifici legati insieme: l'episcopio, i bagni per il clero, un sacello, che poi, quando fu "riconsacrato" al culto cattolico, prese il nome, tramandato dal protostorico Agnello, di Monasterium Sancti Apolenaris e che doveva essere, ritengo, una camera del Tesoro-reliquiario, del tipo della cappella arcivescovile studiata poco fa, e con funzione analoga; ma soprattutto, s'intende, la cattedrale ariana, dedicata all'Aghia Anastasis, naturalmente col suo battistero.

Di questo notevole complesso che, dopo la fine del dominio goto, fu consacrato dal vescovo Agnello al culto cattolico, rimangono a tutt'oggi, ancora abbastanza ben conservati e restaurati con serietà, i due edifici più importanti: cioè la cattedrale: una basilica a tre navate, divisa da colonnati su arcature, con abside semicircolare all'interno, poligonale all'esterno e pastophoria ai lati: una basilica insomma di tipo ravennate corrente agli inizi del sec. VI, la quale poi, quando passò al culto cattolico, prese il vocabolo di S. Teodoro a Vultu e poi quello, attuale, di Spirito Santo; ed esiste ancora oggi con le sue strutture architettoniche quasi intatte (fatta eccezione s'intende di quell'innalzamento delle colonne, che tutte le chiese ravennati dovettero subire, perchè altrimenti, dato il progressivo abbassarsi del livello del suolo, sarebbero sprofondate). Ciò che è andato perduto, è il mosaico del catino absidale, che con ogni probabilità esisteva, vista la grande quantità di tessere musive, che durante i restauri sono state ritrovate appunto sotto il pavimento dell'abside. Ancor meglio s'è conservato il battistero di questa cattedrale ariana - che è situato, come di regola, accanto alla facciata della basilica, nel centro della "civitas barbarica", in un punto dove s'apriva una "bocca d'acqua" dell'acquedotto di Traiano, che fu restaurato da Teodorico nel 502: è chiaro che il punto non fu scelto a caso, e probabilmente tutto l'insieme di queste opere è connesso, fa parte della stessa intrapresa: onde quella data, 502, può avere un qualche valore indicativo per la costruzione del battistero. Il quale, comunque, era chiaramente esemplato sul battistero della cattedrale cattolica: quello, come abbiamo visto, fondato da Orso e completato da Neone. Oggi questo battistero presenta una pianta ottagonale, anche se quattro lati dell'ottagono sono articolati in nicchioni: in origine questo vano centrale cupolato era circondato al piano terra da un ambulacro ancor più nettamente ottagonale, del quale i restauri hanno messo in luce frammenti (e anche in questo, simile al battistero ortodosso). All'interno era completamente decorato, ancora, a somiglianza del battistero ortodosso, a tre vaste zone sovrapposte di rivestimento parietale. Durante il restauro generale eseguito dal Gerola tra il 1915 e il 1918, si rinvenne una notevolissima quantità di tessere di mosaico, che non appartenevano evidentemente alla cupola, dove la decorazione ancora esiste, ma con ogni probabilità alla zona inferiore, a piano terra, dove ci doveva esse-

re una zoccolatura marmorea coronata da fregio a mosaico: Gerola infatti trovò, proprio sopra la fascia di base presumibilmente rivestita da lastre di marmo, delle tessere di mosaico, con gemme inserite, ancora in situ. La zona superiore, tra le finestre, doveva avere - come appunto il battistero ortodosso - decorazioni a stucco: questo si deduce facilmente dalle grappe che le sostenevano, e che sono state ritrovate ancora infisse ai muri. Nella cupola c'era - e c'è ancora - il mosaico, che pure riflette, semplificato, il tema della cupola del battistero ortodosso: nel medaglione centrale è rappresentato il battesimo di Cristo; nella fascia sottostante è la processione dei dodici apostoli, intercalati da palme, i quali recano corone al trono crucigero.

Le ipotesi interpretative, sia dal punto di vista semantico che da quello stilistico, di questo mosaico, sono state e sono numerose, e non giova certo riferirle tutte, anche perchè per la maggior parte si reggono su considerazioni gratuite - anzi, spesso, piuttosto ingenua -. Non c'è bisogno di arzigogolare sul soggetto: esso è, manifestamente, quello stesso del battistero ortodosso, ridotto all'essenziale: il suo significato è il medesimo, e non c'è bisogno d'aggiungere altro. Ma forse ancora più numerose sono state le ipotesi di carattere stilistico. Qui conviene ch'io riferisca brevemente le principali. Come è noto, e come ho già detto, le fondazioni ariane di Teodorico, terminato il dominio dei goti a Ravenna, furono riconsacrate, con altro vocabolo, al culto cattolico, ad opera di Agnello, arcivescovo di Ravenna dal 556 al 559. Scrive il protostorico Andrea Agnello di codesto arcivescovo suo omonimo: "Omnis Gothorum ecclesias reconciliavit, que Gothorum temporibus vel regis Theuderici constructe sunt, que Ariana perfidia et hereticorum secta doctrina et crudelitate tenebantur....." E poichè egli aveva anche scritto che quell'arcivescovo aveva aggiunto ai mosaici della chiesa palatina di Teodorico (da costui dedicata a Gesù Cristo; poi da Agnello a S. Martino; infine a S. Apollinare - "nuovo" -) la schiera di Martiri e di Vergini che ancor oggi si vedono, storici ravennati posteriori, a cominciare da Girolamo Rossi, credettero di poter asserire che anche nel battistero ariano il vescovo Agnello avesse aggiunto de' mosaici: e precisamente quelli che rappresentano le immagini dei dodici apostoli alla base della cupola. Ma questa estensione, che dal Rossi passa al Fabri ed altri anche più recenti cronisti, non è affatto legittima; anzi, il fatto che il protostorico Agnello, mentre precisa quali furono le aggiunte ai mosaici di S. Martino in ciel d'oro, non dica niente di queste, presunte, nel battistero ariano, è un dato a sfavore.

Quanto alle ipotesi stilistiche, anch'esse sono state numerose, e non è il caso ch'io le richiami tutte. Mi limiterò alle più recenti, che possono compendiarsi in due

fondamentali. Due maniere sono ravvisabili in questa decorazione; e c'è chi le spiega come indice di due tempi d'esecuzione; chi, invece, della presenza di due artisti, o maestranze, lavoranti press'a poco contemporaneamente. Il più deciso assertore della prima ipotesi fu il Galassi, il quale pose una distanza di tempo notevole tra le due parti della decorazione, e sostenne che il disco centrale col battesimo di Cristo si doveva ritenere completamente rifatto "all'incirca nel secolo VIII inoltrato". E ciò perchè "la crudezza e la ruvidità delle figure che vi campeggiano sono assolutamente inconsuete e denunziatrici di un nuovo gusto. Alla noncuranza per gli effetti decorativi, già tanto diffusi e ostentati, e alla trascuratezza, per le ornate rifiniture già tanto ricche, vi si accompagnano una vigoria di risalti ed un coordinato inaridimento di colori, già vividi e tanto violenti: a tal punto che ne ricevi una impressione, nuova in realtà, di non so che più semplicistico e paesano....".

Queste osservazioni del Galassi sono pertinenti, ma quel che di semplicistico e di paesano, ed anche in qualche modo di arcaico possiamo dire, del mosaico, non postula necessariamente una datazione così avanzata: può essere meglio spiegato, come vedremo, con un'altra ipotesi. Tanto più che l'esame tecnico condotto dal Gerola tra il 1916 e il 1919, quando tutti questi mosaici furono ripuliti a fondo e restaurati dimostrò invece "che tutto il disco centrale appartiene alla fase più antica del lavoro e che subito dopo venne eseguita la zona anulare più antica, di cui non restano che il trono crucifero coi due Apostoli di sinistra e quello di destra; laddove le rimanenti figure (di Apostoli) sono dovute ad epoca posteriore"; tutto il contrario quindi di quanto era stato sostenuto dal Galassi. Fondandosi anche su dati tecnici come gli spessori dell'arriccio di supporto dei mosaici, le linee di sutura tra l'una e l'altra fase di lavorazione, Gerola concludeva: "il giudizio del Galassi non deve sorprendere. Troppo spesso, specialmente nei periodi più oscuri della storia dell'arte, si scambia per diversità di epoca quello che non è, invece, che divario di abilità: l'opera rozza eseguita da un artista inferiore in tempo di grande fiorire di arte, può equivalere ai più tardi prodotti della decadenza di quell'arte stessa. Quanto agli altri nove Apostoli, pur dovendosi ammettere ch'essi appartengono ad un restauro posteriore e che l'obbligata imitazione delle altre tre figure non abbia permesso una più libera esplicazione delle nuove tendenze dell'artista, non è forse il caso di scendere oltre il secolo di Giustiniano...". In seguito, nell'ottobre 1931, il mosaico fu analizzato dal Ricci, il Muratori e il Bartoccini: la conclusione fu in sostanza una conferma alle osservazioni del Gerola, ma con l'aggiunta di una correzione, accettabile: le due fasi, evidenti, d'esecuzione del mosaico non sarebbero separate da un intervallo di tempo consistente. La fase più recente, quella dei nove Apostoli, non sarebbe stata insomma un restauro

sopravvenuto alquanto più tardi - sia pure nel corso del VI secolo - ma sarebbe stata soltanto la continuazione ad opera di maestranze diverse, della prima. Insomma, riassumeva il Ricci: " Il disco centrale, il trono crucigero con cuscino di porpora e le figure di Pietro e di Paolo e di Tomaso, con le palme frapposte, sono di una mano; gli altri Apostoli (salvo restauri specialmente in basso alle due figure sottoposte a quella del Giordano) sono invece d'altra mano, che continuò e finì il lavoro". Che sembra anche a me l'ipotesi più attendibile: devo soltanto aggiungere che, a mio parere, tutta l'esecuzione del mosaico, sia pure in due fasi successive, va riferita ai tempi di Teodorico; e l'opera è anche eccezionalmente ben conservata.

Naturalmente, come sempre avviene, non mancarono interventi ed ipotesi ulteriori, e non si può dire che il problema sia definitivamente chiuso. Chi, se ben ricordo, interloquì per ultimo, fu il Bovini, in un articolo del 1957. Egli accettava la divisione globale - che è ormai sempre fuori discussione per tutti - in due fasi di lavoro: l'una relativa al medaglione centrale, al trono crucifero e ai tre Apostoli, l'altra alle figure rimanenti. Ma cercava di fare ulteriori distinzioni, e credeva di poter vedere all'opera tre mosaicisti, nella prima fase; due nella seconda; e infine concludeva: "Si può affermare che la decorazione della cupola del Battistero degli Ariani fu compiuta in due tempi (la distanza fra i quali non è, per il momento, possibile determinare) e che ad essa dettero la loro opera complessivamente cinque mosaicisti". Il che forse si può anche accettare, sebbene in tale eccesso di distinzione, non bene motivato dallo studioso, appaia alquanto forzato. Ma non è impossibile che in effetti abbiano lavorato qui anche cinque musivarii; già ho fatto osservare, parlando dei pavimenti di Piazza Armerina, che quanto ci è attestato da documenti medievali - per es., per la decorazione di S. Marco a Venezia - e cioè che a queste grandi opere erano contemporaneamente al lavoro numerosissimi artigiani, dovea essere pratica corrente anche in periodo romano, paleocristiano e bizantino; altrimenti non sarebbe bastato un secolo per eseguire coteste decorazioni, specie le più vaste. Ma si trattava d'un frazionamento dell'esecuzione, il quale certo si tradisce per molti dati tecnici ed anche stilistici; non già della ideazione. Vale a dire che, secondo me, il pittore, il magister imaginarius, colui insomma che dipingeva i cartoni, che poi dovevano essere tradotti in mosaico sulle pareti o sui pavimenti, era uno. Questo appare abbastanza chiaro anche nel caso della cupola del battistero ariano di Ravenna. Nel "giornale del restauro" condotto con estrema serietà dal Gerola, vi sono osservazioni importanti per questo lato, le quali non sono state sfruttate quanto si poteva dagli studiosi, a cominciare dal Gerola stesso. Per procedere al restauro, tutta la pelle, anzi la cotica che regge le tessere, venne staccata, e ripulita in laboratorio, anche dietro s'intende: perchè è proprio il dete



riorarsi e corrompersi di questo supporto che sporca per così dire il mosaico, gli toglie la trasparenza della pasta vi trea, e dunque la lucentezza, la brillantezza dei colori. E sull'arriccio di fondo comparvero le sinopie: vale a dire quel disegno tinto qua e là d'acquarello, che doveva servire di guida ai mosaicisti, che stavano sui palchi, con le tessere d'ogni colore raccolte nel grembiule a compiere l'opera. Ora, questa è l'osservazione interessante di Gerola, che ta li sinopie rivelano lo stesso carattere stilistico, la stessa scelta di colori. etc., in tutti i punti della cupola. Gerola se ne meravigliava: perchè poi, a mosaico terminato, apparivano delle differenze. Ma la spiegazione è semplice: tali differenze non erano nei cartoni; riportati sul muro nelle sinopie, ma nell'esecuzione da parte di vari artigiani, che possiamo pensare lavorassero contemporaneamente. E non è, comunque, necessario postulare tempi d'esecuzione diversi.

Dunque, resistendo alla tentazione d'abbandonarci - noi, lontani posteri fatalmente approssimativi, ad un eccessivo esercizio di "distinguo" - possiamo ritenere, cre do legittimamente, che il mosaico della cupola del battistero ariano di Ravenna, è opera unitaria, ideata da un solo artista: modesto, perchè troppo pedissequamente tributario dell'invenzione del battistero ortodosso, ed eseguita da vari artigiani, anch'essi modesti: il che dà ragione del carattere in qualche modo volgare, popolare, di questo linguaggio pittorico. Il quale, poi, si spiega, secondo me, con un ricorso al buon senso.

Bisogna infatti rendersi conto della situazione, in cui si trovò Teodorico, e con lui i suoi Goti, quando si impadronirono di Ravenna, e dovettero far fronte ad un ambiente nemico: non solo politicamente o socialmente, ma anche religiosamente, nemico: giacchè Teodorico, e i Goti, erano un'isola di ariani in un mare di cattolici. Teodorico non voleva agire di prepotenza: tendeva alla conciliazione tra tutti i suoi sudditi. Ma doveva dare, anzitutto, ai suoi ariani una soddisfazione religiosa. Perciò fece costruire, nel cuore della sua "civitas barbarica", un complesso comprendente l'episcopio, la basilica, il battistero ariani; es so, nella sua intenzione, doveva convivere con il complesso, già esistente, dei cattolici. Ma egli certamente non aveva potuto portare con sè - come aveva fatto la corte imperiale trasferendosi da Milano a Ravenna - corporazioni auliche organizzate, esperte, raffinate, di costruttori e decoratori. I Goti della sua corte non eran altro che dei soldati: appena appena usciti dalla barbarie: vi sarà stato tra essi qualche battiferro, per eseguire le guarnizioni dei cavalli, per es., o gli oggetti, in prevalenza metallici, di "arte minore" per ornare le vesti, le corone, etc.; ma è da escludere ci fossero degli architetti e dei mosaicisti. Costoro, Teodorico dovette trovarli sul luogo, a Ravenna, nella popola-

zione latina e cattolica; possiamo ben capire che, almeno in principio, gli dovette riuscire tutt'altro che facile. Le corporazioni di costruttori e le botteghe di mosaicisti, che davano la loro opera quasi esclusivamente in campo religioso, che erano state ed erano soprattutto dei vescovi cattolici, male si adattavano a lavorare per gli ariani: soprattutto a Ravenna, dove, come abbiamo visto trattando di Galla Placidia e di S. Pier Crisologo, il V° secolo era stato occupato quasi per intero da un'implacabile polemica antiariana - la quale non si limitava alle predicazioni dal pulpito, ma investiva gli stessi contenuti dell'arte: abbiamo notato che la chiesa di S. Croce, fondata da Galla, e lo stesso mausoleo dell'Augusta nella sua forma architettonica e nella sua decorazione musiva, significava concetti antiariani -. Anche gli artisti dunque, o almeno i migliori tra essi, si sentivano impegnati per l'ortodossia e contro l'arianesimo: lavorare per gli Ariani, e non a cose generiche, ma per costruire e decorare basiliche e battisteri di carattere eretico, che nascevano con funzioni di controaltare nei riguardi del cattolicesimo, non doveva certo entusiasmarli: era come mettersi in qualche modo al bando della loro comunità, tradirla, passare al nemico; e non è improbabile avessero, almeno nei primi anni del regno goto, una proibizione più o meno esplicita da parte dei vescovi di lavorare per gli eretici.

Come abbiamo visto, il complesso episcopale ariano di cui fa parte il battistero, al centro della "civitas barbarica" fu con ogni probabilità la prima impresa architettonico-urbanistica di Teodorico, non appena si fu installato da padrone a Ravenna: e le ragioni sono del tutto evidenti. Ma si dovette accontentare di maestranze mediocri, povere arretrate: insomma di gente con poca clientela che, pur di guadagnare, non badava troppo a chi le ordinava il lavoro e scontava anche le eventuali mormorazioni dei concittadini. Non è infatti solo il mosaico della cupola del battistero ariano, che tradisce quella povertà tecnica, arretratezza linguistica, indigenza nell'invenzione, che meravigliarono gli studiosi: perchè tali caratteri appaiono incongrui, dopo la grande e raffinata fioritura del V° secolo, e prima dell'altrettanto e forse più splendide costruzioni e decorazioni del III e IV decennio del VI secolo. Anche la parte architettonica e costruttiva è povera e singolarmente arretrata: la stessa tecnica delle murature è approssimativa, e difetta, per es., nella cupola del sistema dei filari concentrici di tubi fittili: si direbbe insomma che quei costruttori fossero rimasti fermi a modi sorpassatissimi - come di regola avviene appunto dell'artigianato marginale, popolare - . Ciò spiega, secondo me, il carattere di "sermo rusticus et vulgaris" così strano, di questo mosaico: quel carattere che, notato dal Galassi, l'aveva indotto a spostare addirittura all' VIII secolo - cioè in un periodo di flessione, di imbarbarimento dell'arte ravennate - quasi tutta la zona degli apostoli: si tratta invece, secondo me, di un barbarismo

"vernacolare" dei primi anni del secolo VI, dovuto alle ragioni che ho esposto.

- - - -

La cattedrale, dedicata all'Haghja Anastasis, col relativo battistero, di cui s'è ora finito di parlare, furono le prime costruzioni di Teodorico - come ho già ricordato - al centro della "civitas barbarica" di Ravenna, ed aveva la funzione di rispondere alle esigenze religiose delle -non molto numerose, possiamo credere - genti gotiche, che erano entrate in Ravenna a seguito del re. Il quale poi volle costruire per sè e per la sua corte un'altra e più grande basilica: la chiesa propriamente aulica, anch'essa ariana, s'intende, ma riservata al palazzo: è quella che ancora esiste e porta il vocabolo di A. Apollinare nuovo. Su di che non c'è dubbio: il protostorico Andrea Agnello: "In tribunali vero, si diligenter inquisieritis, super fenestras invenietis

ex lapideis literis exaratum ita: Theodericus Rex Hanc Ecclesiam A Fundamentis In Nomine Domine Nostri 'Yhesu Christi

Fecit". E' dunque sicuro che Teodorico fondò questa chiesa e la dedicò a Gesù Cristo. Come tutte le chiese ariane, poi, dopo la fine del regno gotico, anch'essa fu "reconciliata" al culto cattolico. Ciò avvenne, con ogni probabilità, durante il pontificato dell'arcivescovo Agnello: anzi più precisamente, poco dopo il 561 - anno nel quale costui, sappiamo, vi fece parecchi lavori -: allora fu dedicata a S. Martino. Anche questo è attestato dallo storico Agnello: "ecclesiam sancti Martini confessoris, quam Theodericus rex fundavit, quae vocatur caelum aureum....."

Il rimaneggiamento comprese: una decorazione di stucco dorato (A. Agnello: "suffixa vero gypsea auro superinfixit") : con ogni probabilità essa ornava tutta la zona di base delle pareti della navata centrale tra le arcature sulle colonne e l'inizio dei mosaici. Tale zoccolo, è noto, fu tolto via nel Cinquecento, quando fu necessario, come per quasi tutti i monumenti ravennati, innalzare il pavimento e quindi anche i colonnati, intagliando il muro di sopra in misura corrispondente: la notizia tuttavia è interessante, anche al di fuori dell'accertamento storico-archeologico, perchè attesta la continuità ininterrotta dell'attività delle maestranze di stuccatori, o plastificatori in gesso, in Ravenna, almeno fino alla seconda metà del VI secolo. I rifacimenti dei mosaici sono notissimi; mi limiterò a un accenno: Teodorico aveva fatto decorare a mosaico, in tre zone sovrapposte, le pareti della navata centrale; il vescovo Agnello, quando "riconciliò" la chiesa, tolse via le parti che glorificavano il re gotico; ma soltanto queste. Quindi lasciò intatte le due fasce superiori (la più alta, coi

26 pannelli cristologici e le "conchiglie" - che sono in realtà i semicatini delle nicchie delle figure al di sotto: e questa zona, con i 32 santi a tutta figura). Queste due zone erano divise dalla terza più bassa, da una lunga fascia, che probabilmente conteneva scritte illustranti i mosaici sottostanti, che con ogni probabilità rappresentavano scene, o personaggi della corte di Teodorico: tale cornice fu tolta via da Agnello (e sostituita con l'attuale, soltanto decorativo, a greche: ma tracce almeno delle sinopie della primitiva furono rintracciate durante i recenti restauri). Dove il rifacimento del 561 si esercitò con radicale energia, fu nella zona più bassa e lo si capisce facilmente: perchè qui non c'erano episodi evangelici o figure di santi che potevano andar bene tanto per gli ariani quanto per i cattolici, tanto per i goti quanto per i latini: qui vi erano rappresentazioni "glorificanti" il re barbaro, specifiche: da un lato il porto di Classe, il cui significato, in quest'ordine appunto di glorificazione di Teodorico non è stato più chiarito e neppure, mi pare, considerato; ma mi sembra possa voler significare che, con tutte le loro navi, e il conseguente dominio del mare, i romani - cioè i bizantini - non erano poi riusciti a vincere; dall'altro, l'immagine più pregnante di cotesta vittoria il Palatium del re goto in Ravenna: anzi, la parte più glorificante di cotesto palazzo: il tribunalium, il luogo cioè dove si presentava il sovrano e dove s'adunavano i sudditi per acclamarlo.

Anche qui però i mosaicisti, probabilmente bizantini (come attesta lo stile delle Vergini e dei Martiri che essi eseguirono) al servizio del vescovo Agnello, si limitavano a toglier via le figure, lasciando al loro posto le tessere del fondo aureo: lo si è visto chiaramente quando i mosaici furono staccati e ripuliti, in occasione della grande campagna di restauro compiuta sotto la mia direzione dopo l'ultima guerra. Allora, in base appunto alla differenza delle tessere e al loro stesso colore, (d'oro più rosso, affocato, quello delle tessere teodoriciane; più pallido e luminoso perchè misto d'argento, quello delle tessere bizantine), fu possibile non soltanto riconoscere con esattezza quanto in questa zona inferiore è rimasto della prima decorazione, ma anche seguire la linea di sutura tra le due parti: e abbiamo ricavato, abbastanza netti e completi, i profili delle figure del tempo di Teodorico, fatte strappare da Agnello. In breve: della decorazione teodoriciane è rimasto: la fascia verde inferiore e quella aurea superiore nella teoria delle Vergini, la Madonna in trono con gli angeli, il Porto di Classe - esclusa la parete a mattoni raffigurati con strisciante di marmo: qui si sono recuperati, dalle indicazioni di cui dicevo, i profili di alcune figure allineate; probabilmente rappresentavano soldati goti a guardia del Porto. Nell'opposta parete, il Palatium, escluse le tende opera di Agnello: al loro posto erano delle figure in atto di acclamazione a

braccia aperte: se ne sono rintracciati i profili e del resto alcune mani sono rimaste a tutt'oggi sopra le colonne; escluso inoltre il fondo d'oro del frontone, salvo che per la parte centrale, dove la zeppa di tessere bizantine ha rilevato la forma di un personaggio a cavallo: evidentemente riproduceva non tanto, come s'è creduto, una statua equestre di Teodorico che avrebbe dominato sulla porta del Palatium del re goto: e che, divenuta esemplare nell'Alto Medio Evo, sarebbe stata imitata dal cosiddetto Regisole di Pavia, per es., o ancor più dalla statuetta equestre di Carlo Magno, oggi al Museo Carnevalet di Parigi. Si trattava invece di una decorazione a mosaico, anche nel frontone del Palazzo vero e proprio, com'è attestato dal protostorico Agnello, il quale scrive: "in pinnaculum ipsius loci fuit Theodorici effigies, mire Tessellis ornata, dextera manu lanceam tenens, sinistra clipeum, lorica indutus. Contra clipeum Roma tessellis ornata astabat cum asta et galea; unde verotelum tenensque fuit, Ravenna tessellis figurata, pedem dextrum super mare, sinistrum super terram, ad regem properans".

Non c'è dubbio dunque che quest'immagine di Teodorico tra le figure simboliche di Roma e di Ravenna che si trovava in pinnaculum, cioè nel fastigio del Palatium, fosse un mosaico; sebbene Agnello non abbia potuto vederlo, (usa infatti: fuit Theodorici effigies), perchè al suo tempo era stata cancellata.

Alcuni pensano che ciò sia avvenuto nel 784, quando papa Adriano I<sup>o</sup> concesse a Carlo Magno di portare ad Aquisgrana: Palatii Ravennatis civitatis musiva atque marmora caeteraque exempla tam in strato, quamque in parietibus sita: ciò avvenne di fatto, perchè per es. gli smalti usati per la decorazione a mosaico (ancora esistente nell'abside) della basilica carolina di Germiny - des - Prés provenivano dalla raccolta di tessere adunata ad Aquisgrana da Carlo Magno: e l'esame del materiale sembra confermi la loro provenienza da Ravenna. L'ipotesi può reggere, per quel che riguarda il mosaico che era sul frontone del palazzo di Teodorico; ma non credo, per l'immagine di esso, riprodotta in S. Apollinare Nuovo. Che qui vi fosse è stato provato, come già dissi, dalla disposizione e dalla qualità delle tessere attuali, che hanno rivelato l'esistenza di una zeppa e d'una linea di sutura che mostra il profilo dell'immagine teodoriciano: per quanto questo sia sommario, dà un contorno che s'adatta alla figura di un personaggio a cavallo, affiancato da altre, e con due immagini distese, da una parte e dall'altra, ai suoi piedi. Ma è ovvio pensare (e del resto l'esame tecnico delle tessere lo conferma) che anche questo gruppo di figure sia stato tolto via ancora nel corso della campagna di rifacimenti dell'arcivescovo Agnello: giacchè non si può supporre che

da questa impresa di damnatio memoriae, di epurazione figurativa di tutto quanto riguardava il re goto e l'eretico e la sua corte, fosse esclusa proprio la raffigurazione del Sovrano trionfante.

Infine anche la figura di Cristo, o almeno metà di essa, è del tempo ariano, mentre il resto di questo quadro è rifacimento ottocentesco.

Prima di passare all'esame stilistico dei mosaici conviene concludere l'interpretazione iconografica del Palatium; essa presenta un problema di notevole interesse per la storia dell'arte in generale ma anche più specificamente se non altro perchè offre qualche elemento per un tentativo finora non avanzato da altri studiosi, per una datazione approssimativa della basilica di S. Apollinare Nuovo e dei suoi mosaici più antichi.

La parola Palatium sul frontone è il punto di partenza sicuro: tutti infatti sono d'accordo nel ritenere che l'immagine rappresenti il Palazzo di Teodorico. Le difficoltà cominciano quando si cerchi di individuare la parte del Palazzo raffigurata, e soprattutto ci si impegni a ricostruire idealmente la forma architettonica reale dell'edificio qui delineato schematicamente; e le sue proporzioni. Riassumo in breve le principali opinioni a questo riguardo.

La più corrente fino a non molto tempo fa, era quella che riteneva trattarsi del lato orientale del palazzo, dalla parte delle mura urbiche; quindi le fabbriche che dietro la facciata emergono nello sfondo s'interpretavano come i principali e più caratteristici monumenti della città di Ravenna. Invece poi Pier Desiderio Pasolini pensò che si trattasse del lato occidentale del palazzo in corrispondenza con la facciata della chiesa di S. Apollinare Nuovo; e che i pochi edifici sullo sfondo fossero fabbriche annesse ai giardini regali. Corrado Ricci riteneva che del palazzo fosse rappresentato il lato meridionale, e che gli edifici dello sfondo fossero le chiese ed i battisteri costruiti da Teodorico; questa ipotesi fu accolta anche dal Ghirardini, il quale ne trovò una certa riprova nei risultati degli scavi eseguiti sotto la sua direzione. Altri studiosi, come Quast e Kugler, sostennero che doveva trattarsi di una facciata interna, essendo improbabile che la facciata di un palazzo fosse aperta verso strada. Infine K. M. Swoboda, nel suo "Römische und romanische Paläste" (Wien 1919), pensò che il mosaico rappresenti la facciata esterna di un palazzo urbano: precisamente l'entrata frontale, il cui elemento più grandioso e vistoso è il portico centrale che nell'originale, secondo Swoboda, doveva protendersi leggermente in avanti rispetto al resto della facciata. E questa ricostruzione rimase per lungo tempo accolta quasi senza discussione: divenne addirittura pacifica. Ma essa cadeva nel tranello che tante volte abbiamo visto minacciare l'interpretazione, sia

pure soltanto iconografica, delle opere d'arte e d'architettura tardoantiche: quello di credere, senza rendersene conto, che tali opere rendano lo spazio prospetticamente, ancorchè con una prospettiva incerta e talvolta erronea; ma sempre una prospettiva di tipo "albertiano". Invece - e l'abbiamo visto per es. trattando dei mosaici di Piazza Armerina e di Aquileia - la rappresentazione tardoantica non è prospettica, nemmeno alla maniera greca o medioromana: è portata sulla superficie, ridotta alle due dimensioni del piano, come nell'arte contemporanea del fauvisme e del cubismo in poi; per ciò gli assi prospettici, sia delle figure che dei motivi architettonici, vengono per così dire divaricati, aperti a ventaglio e disposti, appunto, sulla superficie. Fu in base a questa osservazione, ritengo, che l'architetto ed archeologo danese Ejnar Dyggve, in un suo saggio breve ma geniale pubblicato a Copenaghen nel 1941, col titolo Ravennatum Palatium Sacrum, La basilica ipetrale per cerimonie, diede un'interpretazione del tutto nuova e credo risolutiva della forma architettonica del Palatium nel mosaico teodoriciano di S. Apollinare. Dyggve sostenne che "il mosaico rappresentante il palazzo di Ravenna non si deve intendere come la riproduzione di una facciata, ma è cosa assolutamente diversa, e cioè la riproduzione di un ambiente chiuso". Per sorreggere l'ipotesi, ricordava appunto che nella tarda antichità la rappresentazione artistica si basa su di un concetto fortemente geometrizzato, non naturalistico, della realtà; e che anche i lati in un ambiente chiuso possono essere rappresentati in questa maniera. Uno dei più antichi e notevoli esempi di questa concezione artistica ci è offerto da un bassorilievo dell'arco di Costantino a Roma: quello della "Liberalitas Augusti", in cui si trova una rappresentazione architettonica frontale e rigidamente simmetrica, che H. P. L'Orange nel suo "Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens" (Berlin 1939) ha provato essere riproduzione di un ambiente chiuso.

Nel mosaico di S. Apollinare Nuovo l'artista non ha fatto nulla di eccezionale: si è servito di una maniera allora usuale di rappresentare uno spazio interno monumentale, cioè ha aperto simmetricamente e geometricamente i lati di un vano chiuso, a pianta quadrangolare.

L'analisi puntuale degli elementi singoli conferma quest'ipotesi ed offre lo spunto per altre osservazioni. Esaminiamo per es. l'ordine delle colonne del frontespizio. Quantunque le colonne del mosaico come anche gli altri particolari siano ovviamente rappresentati senza pretese di esattezza, la loro forma manifesta chiaramente il "gusto" architettonico tardoantico: una colonna pesante posa su di un piedestallo schiacciato e sopra il capitello c'è il pulvino. I capitelli si presentano a foglia frontale con una ghirlanda di foglie il cui acanto centrale si innalza fin sull'abaco: capitelli a foglia frontale, di forma e disposizione semplificata, sono pure

caratteristiche della tarda antichità. Inoltre è significativo il fatto che i capitelli delle arcate della navata mediana della chiesa di S. Apollinare Nuovo sono dello stesso tipo rappresentato nel mosaico, a foglia frontale con pulvini decorati da una croce; il palazzo e la chiesa sono dunque press'a poco contemporanei, o almeno appartengono alla stessa fase di lavoro. Ma la decorazione a mosaico è posteriore, non solo s'intende alla costruzione della basilica, ma anche alla costruzione del Palazzo di Teodorico, visto che lo rappresenta.

Il timpano. I lati in pendenza della cornice del frontone sono sottolineati da una fascia con linee trasversali, che significano mensole. Il lato orizzontale delle arcature centrali è espressa da una fascia che corrisponde alla cornice dei lati in pendenza; e mentre riprende e continua l'indicazione delle mensole.

Le facciate laterali. Sono costruite in due piani: un alto archicolonnato inferiore sostiene un leggero piano superiore traforato da una fila di finestre contigue: si tratta dunque di una galleria. Queste finestre hanno transenne a grata nella parte superiore centinata, ed in basso sembra vi siano imposte a due battenti, il che è forse perchè la galleria è un matroneo, pensa Dyggve; ma bisogna anche riflettere che non siamo qui nell'interno di una basilica; il vano centrale era scoperto, sub divo; e a Ravenna piove spesso. Nel passaggio dal frontespizio alle facciate laterali si trova una stretta striscia verticale in mosaico differente da ogni lato. Secondo il Dyggve questa irregolarità è una specie di riempitivo per superare la difficoltà di riprodurre in così vasta scala l'attacco del frontespizio alle ali spianate, il che è inconcepibile nell'architettura reale. Le facciate laterali mostrano solo tre arcate; ma è chiaro che il mosaicista ha dato soltanto un'indicazione, non potendo riprodurre tutte le arcate dell'originale.

Lasciando molte altre osservazioni che si potrebbero fare su altri particolari, mi limiterò a due ancora.

La decorazione della facciata: essa, a quanto si vede nel mosaico, consiste in figure di Vittorie. Il motivo appartiene al repertorio dell'arte di glorificazione dell'imperatore romano. Egso ha la sua naturale collocazione nei pennacchi degli archi: tanto quelli del sontuoso prospetto o "tribunal" - triforio glorificante per l'apparizione del Sovrano come deus praesens - quanto quelli delle arcate laterali sia al pianterreno che nella loggia: in tutti i pennacchi vi sono Vittorie che reggono festoni. Cotesta ripetizione ritmica ha un senso decorativo di carattere ben tardoantico; ma le figure hanno anch'esse, evidentemente, un significato di glorificazione.

Proporzioni dell'edificio. Trasportate linearmente le



misure delle colonne di diversa altezza ecc. dal mosaico al disegno, il Dyggve trovò che esisteva una proporzione perfetta anche negli intercolunni, per cui il frontone del mosaico, iscritto in un quadrato, viene praticamente a coprirsi nel disegno corrispondente. In base a tali osservazioni, e ad altre che tralascio, Dyggve ha potuto disegnare la pianta di questa parte del Palatium, e tentarne anche una ricostruzione grafica, delineata in prospettiva albertiana. Ne è risultata una forma architettonica molto simile a quella d'una basilica paleocristiana: salvo che la "navata centrale" era senza tetto (ma esistettero anche basiliche paleocristiane discoptatae o detectatae: lo stesso Dyggve ne ha studiato l'esemplare forse più significativo a Salona). Ma questo era lo schema del "tribunalium" aulico nella sua forma più matura: possiamo seguirne l'evoluzione a partire almeno dal cosiddetto peristilio del palazzo di Diocleziano a Spalato. Sono importanti anche i termini che il protostorico Andrea Agnello usa; dice per es. "Hic autem (sc. Ravennae) similis fecit in isto Palatio, quod ipse (sc. Theodoricus) aedificavit, in tribunale triclinii etc. : non si tratta di termini generici, ma specifici per indicare le parti d'un complesso di glorificazione tardoromano: il tribunal è il prospetto, il triforio sotto l'arco mediano dal quale il sovrano si presenta ai sudditi, il triclinium - detto anche consistorium - è l'aula regia che si trova dietro; insomma la sala del trono.

E' significativo che codesti termini passino pari pari col greco bizantino, mutando soltanto la grafia: li ritroviamo spessissimo per es. nel Libro delle cerimonie dell'aula bizantina di Costantino Porfirogenito. Agnello dice bene in tribunale triclinii, perchè di codesti tribunalia o balconi dell'apparizione ve n'era più d'uno in cotesti grandi palatia e taluno non doveva avere dietro il triclinium, cioè la sala del trono, donde la necessità di precisare; erano numerosi nel palazzo sacro di Costantinopoli, ma anche in questo di Ravenna ve n'era almeno un altro, che s'è conservato fino ad oggi nelle sue strutture fondamentali, appunto nella zona del palazzo, accanto alla basilica di S. Apollinare Nuovo. Lo vedremo tra poco. Ora, per terminare quest'argomento con qualche notizia sulle origini del motivo e della fortuna che ebbe nel Medioevo; Quanto alle origini: - dopo i fondamentali articoli di A. Alfoeldi - che hanno chiarito che il culto, reso alla persona divinizzata dell'imperatore, fu una sistemazione di usi romani, maturatasi lentamente durante l'impero, attraverso la serie dei "regni", fino alla sua codificazione diocleziana, senza determinanti influssi esterni - era facile supporre che, parallelamente fossero venute costituendosi e sviluppandosi anche le forme artistiche intese a dare una cornice di "glorificazione" a quel culto. Si comprende meglio, allora, il significato di certi "tipi" iconografici, che, portando alle sue ultime conseguenze la cosiddetta "grande tradizione imperiale", si fissano in maniera caratteristica, nel periodo tardoromano (es. l'Imperatore in "raestà"

sui dittici, sui missoria ecc.) e veranno assunti quasi di peso dalla iconografia paleocristiana e bizantina (es. la *Majestas Domini*, ecc.). Soprattutto, era ovvio pensare che si fosse costituita e sviluppata, specie nei palatia, la cornice architettonica per accogliere la liturgia della religione monarchica: si fosse insomma formato il tempio per lo svolgimento di quei riti. E' merito appunto, come dicevo, del Dyggve d'averci dato le prove archeologiche della reale esistenza di templi siffatti. Abbiamo detto or ora che la sua acuta e convincente ricostruzione ideale dell'ambiente del Palatium di Teodorico, rappresentato in "prospettiva spianata" nel mosaico di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, in forma di "basilica ipetrale per cerimonie auliche" ha aperto un nuovo, fondamentale capitolo all'archeologia tardoromana, paleocristiana, bizantina ed anche, come ho dimostrato a proposito del castello-palazzo Omeyyade di Mschattà in Transgiordania, del medioevo islamitico e forse anche del medioevo d'Occidente, un capitolo che, secondo me, costituisce uno dei contributi più importanti, soprattutto per le sue possibilità di sviluppi, dell'archeologia tardoantica, degli ultimi decenni.

Il punto di partenza, per quanto riguarda Roma, è senza dubbio ellenistico. Come ha notato l'Anti, il tribunal, o "balcone della apparizione" connesso con la sala del trono era una caratteristica dei palazzi dei Faraoni, ma a Roma passa nella sua edizione ellenistica, probabilmente per il tramite di Alessandria. Dyggve aveva osservato più volte la relazione tra questi tribunalia e le disposizioni degli heroa ellenistici, quali quello di Calidone. Anti ne ha chiarito i rapporti con i thèatra dei templi nabatei della Siria. E' probabile che la disposizione ricorresse, in forma anche più complessa e matura, nei palazzi ellenistici: il problema non è ancora stato affrontato, ch'io sappia, in questa direzione, ma vi sono aspetti, per es. nel "Palazzo delle colonne" di Tolemaide, che potrebbero far pensare al tribunal. Poichè questo palazzo era, quasi sicuramente, la residenza ufficiale del rappresentante del potere regio a Tolemaide (quel che si suol dire l' *ἀνάκτορον*), esso assumerebbe il valore di indice, da un lato dell'assunzione, in ambito ellenistico, del "balcone dell'apparizione" dei Faraoni; dall'altro, di precedente ellenistico di siffatti tribunalia romani.

A Roma, comunque, esso è già presente - come ha chiarito Anti - almeno nella Domus augustiana, costruita dal grande Rabirio per Domiziano (complesso comprendente l'aula regia, articolata da nicchie, con un'abside contro il quale doveva essere posto l'augustale solium, insomma la sala del trono; il tetrastilo per l'apparizione del sovrano; l'area palatina per le adunate dei sudditi acclamanti). Lo si ritrova in forma più matura agli inizi del IV secolo (palazzo di Diocleziano a Spalato). Mancano, per ora, sicuri riferimenti intermedi: sebbene, come avevo suggerito tempo fa quando ho insegnato qui Archeologia antica, ad una mia brava laureanda - la

Sig. L. Dudan - la quale raccolse gli esempi che poi servirono ad Anti per il suo articolo; e come in seguito fu osservato anche dal Sauvaget (nella villa di Adriano a Tivoli vi sia almeno un complesso (Winnefeld, tav. VI e 79) comprendente una basilica ipetra e un recesso absidato, che potrebbe essere interpretato in questo senso. Sufficientemente sicuri sono in ogni caso gli esempi che il Dyggve stesso ha raccolto.

Anzitutto il complesso del cosiddetto peristilio del palazzo di Diocleziano a Spalato. Poi la "basilica ipetratale" del palazzo di Teodorico a Ravenna. In Ravenna stessa v'è, secondo Dyggve, un altro esempio ancora parzialmente in piedi: la cosiddetta "Segreteria degli Esercizi", ed un altro era stato almeno progettato da Teodorico: la basilica Herculis. Abbiamo già visto nelle lezioni dell'anno passato che questo complesso di tre ambienti: basilica ipetratale a tre navate per cerimonie, o tribunalium; arcata tripla o tribunal, sala per cerimonie o triclinium, si può riconoscere anche, nell'edificio di Piazza Armerina, interpretato dal L'Orange come un palazzo di "ritiro" dell'ex imperatore d'Occidente, Massimiano Ercoleo (analogo al "ritiro" dell'ex imperatore d'Oriente, Diocleziano, a Spalato). A Piazza Armerina un grande ambiente a pianta rettangolare e organizzata a quadriportico, cioè con le disposizioni caratteristiche della "basilica ipetratale per cerimonie auliche", immettente, attraverso un vestibolo ed un triforio, in un grande triclinio absidato, evidentemente la sala del trono. Anche l'interpretazione che abbiamo dato del motivo dominante dei mosaici pavimentali - : esaltazione della forza fisica espressa attraverso la caccia, i giochi del circo; o simboleggiata dalla strage di Ercole - concorda con il significato di glorificazione dell'architettura.

Ci mancano finora i punti di passaggio tra il Tribunalium di Spalato (che non è ancora una basilica, ma un tratto di via porticata) e quello di Ravenna (che invece è una completa "basilica scoperta", fornita anche di matronei al primo piano). Se il tribunal, che fa da sfondo alla figura di Teodosio il grande e dei suoi eredi nel missorium di Madrid, rappresenta, com'è possibile, questo elemento quale si trovava nel palazzo imperiale di Milano, si potrebbe congetturare che, in analogia con lo sviluppo delle altre forme architettoniche tardoromane e paleocristiane che ha luogo a Milano nel IV sec., e di qui passa a Ravenna, anche cotesta sistemazione più matura del tribunalium abbia avuto i suoi precedenti a Milano, che in tal modo costituirebbe il trait d'union, finora non identificato, tra la forma ancor immatura di Spalato e quella completamente matura di Ravenna. Il modo della derivazione può essere indicato dal noto passo di Agnello: "obsiderunt Ticinum, quae civitas Papia dicitur, ubi et Theodoricus palatium struxit, et eius imaginem sedentem super equum in tribunalis cameris tessellis ornati bene conspexi. Hic autem (sc. Ravennae) similis fuit in isto palatio, quod ipse haedificavit, in tribunalis tricliniis". Non è improbabile che il palazzo di Teodori-

co a Pavia si ispirasse all'esempio più vicino, quello di Milano: e il palazzo di Ravenna, come dice Agnello, riproduceva in buona parte quello di Pavia.

Quanto al seguito del motivo architettonico, è evidente che almeno un elemento passa di peso dall'architettura glorificante tardoromana a quella cristiana primitiva e medievale: il tribunal o triforio, che prende il nome di templon o di pergula. Agli esempi già raccolti dal Dyggve, dall'iconografia paleocristiana e medievale (piatti di Kerynià, ecc.) si deve aggiungere almeno uno di "monumentale", insperabilmente ben conservato, ed assai più significativo del più tardi e derivati templa od iconostassi dalmatici o greci, o delle imprecise descrizioni del Liber Pontificalis. Si tratta della "pergula" del sacello di San Prosdocimo in Santa Giustina a Padova (un altro similissimo doveva trovarsi nel martyrium di S. Felice e Fortunato a Vicenza), attribuibile alla fine del V sec.. E' evidente il passaggio, insieme con la forma, del significato di cotesto tribunal in ambito cristiano: esso separa la parte della chiesa destinata alle riunioni dei fedeli dalla parte absidata ed arcana che contiene l'altare: il "quadratum populi" dalla sala del trono d'Iddio. In tutta la basilica paleocristiana, del resto, ritroviamo chiaramente conservata la successione, e la connessione reciproca, dei tre elementi fondamentali del "complesso glorificante": quadratum populi, arco di trionfo, presbiterio absidato. Al posto del trono, v'è l'altare.-

Il "complesso" ebbe, com'è logico, una diretta continuazione ed un grandioso sviluppo a Costantinopoli, specie nel Palazzo imperiale: nel mio articolo sul castello di Mschattà ne ho raccolto numerosi esempi, che non è il caso vi riferisca. Interessa piuttosto - perchè ci serve a "spiegare" un altro, problematico, e di regola male interpretato, monumento ravennate - venire ad una delle conclusioni; e cioè che il Grande Palazzo bizantino doveva possedere, oltre al completo sistema del tribunalium, numerosi altri tribunalia, ch'eran semplici logge ad archi, semplici "balconi dell'apparizione", dove l'imperatore si presentava nel corso di certe cerimonie. Non tutte le cerimonie, infatti, necessitavano di un completo "complesso glorificante", comprendente i tre elementi caratteristici: triclinium, tribunal e tribunalium o "basilica ipetrale". L'imperatore poteva apparire anche in altri luoghi, ai sudditi, semplicemente affacciandosi ad un "balcone glorificante", sia nel Palazzo, che altrove. Si direbbe anzi che questa sia la prima forma dell' "apparizione", la più arcaica, forse ancora legata al meno complesso cerimoniale ellenistico. E cotesti balconi dovevan trovarsi, il più delle volte, non al piano terra come negli esempi più maturi e completi di Spalato e di Ravenna, ma ai piani superiori. Nella Domus Augustiana, per es., quello che possiamo supporre essere stato il "balcone dell'apparizione" era veramente un balcone al primo piano, e da esso il sovrano doveva presentarsi ai sudditi adunati nell'area

palatina, che è un semplice spiazzo, non è ancora organizzata come "basilica discoperta". Se la triplice apertura nel fastigio del "Palazzo delle colonne" a Tolemaide può essere interpretata come "balcone dell'apparizione" (e, visto che manca ogni altra giustificazione funzionale, non si saprebbe come altrimenti interpretarla) noi avremmo qui la radice ellenistica dell'ulteriore tribunal imperiale romano nel suo aspetto più semplice.

Si può pensare che lo sviluppo del cerimoniale, specie in periodo tardoromano, abbia portato alla costituzione, per le cerimonie più solenni e fastose, del completo "complesso glorificante"; ma che, accanto a cotesto, sia continuato l'uso del semplice tribunal per le apparizioni più "popolari". (Evidentemente nelle "basiliche ipetrali", per quanto fossero ampie, non poteva trovar posto che un numero molto ristretto di persone, scelte tra le famiglie dei grandi personaggi di corte. Dovevan essere spettacoli "di gala", a posti riservati. Un vero teatro, coi suoi palchi. Nella "basilica" del palazzo di Teodorico, che stiamo ora studiando col mosaico di S. Apollinare Nuovo, vi sono delle logge al primo piano, che il Dyggve ha interpretato come "matronei". E' infatti possibile che fossero riservate alle dame. Ma il sovrano doveva anche, in certe occasioni, presentarsi a tutto il popolo: il che non sarebbe certo stato possibile dentro il tribunalium. Questa ipotesi potrebbe avviarci ad una "spiegazione", per es., della facciata del cosiddetto palazzo degli Esarchi a Ravenna, facendo giustizia delle altre varie ipotesi che, par impossibile, si sentono continuamente ripullulare anche ora. Ma già a legger bene il Liber Pontificalis di Agnello si capisce che questo monumento non fu in origine la chiesa di S. Salvatore; ma lo divenne più tardi (data l'analogia delle forme, il passaggio non è difficile). Agnello infatti scrive che nel palazzo di Teodorico vi era un altro tribunal (oltre, s'intende, a quello maggiore dentro il palazzo) e similis a questo, ed esso si trovava "supra portam et in fronte regiae quae vincitur ad chalki istius civitatis, ubi prima porta palatii fuit, in loco qui vocatur sicrestum ubi ecclesia Salavatoris essa videtur": è chiaro che Agnello intende dire che quell'edificio - situato esattamente nella posizione indicata - il quale ai suoi tempi era diventato la chiesa di S. Salvatore, in origine era un tribunalium.

Dyggve, ho già ricordato, ha interpretato, secondo me giustamente, la pianta di questo palazzetto, come quella di un completo "complesso glorificante", con il suo triclinio aulico e la sua basilica ipetrale dinnanzi. I locali sulla fronte, ancora rimasti in buona parte in piedi, sarebbero stati degli excubitoria. Ma v'è anche un piano superiore, formato da una galleria, alla quale si doveva accedere per mezzo delle due torri scalari ai lati, e che pare non potesse avere altro scopo che quello di dar accesso al grande finestrone arcuato centrale, che dà sulla strada pubblica (e dava anche in

origine sulla via Caesarea). L'edificio ha subito senza dubbio rimaneggiamenti: ma l'esistenza fin dalla origine di quella grande finestra, col suo parapetto marmoreo (restano ancora gli incassi delle mensole di sostegno), tutta rivestita, probabilmente, di marmi (rimangono solo le colonnine laterali), sembra indubbia. Si trattava, non d'una finestretta ad uso di sentinelle, ma d'un grande, lussuoso balcone, spalancato, proteso sulla via. Non si vede a che cos'altro sarebbe potuto servire, se non all'apparizione del sovrano. Possiamo facilmente supporre che la parte più aulica e riservata della cerimonia avvenisse all'interno, alla presenza della corte adunata nel tribunalion; ma che poi il sovrano si affacciasse a cotesto balcone per salutare il popolo ch'era rimasto fuori, nella strada, e per riceverne le acclamazioni. Questo sarebbe dunque il caso di un semplice tribunal palatino.

Giova ricordare, che anche questi più semplici balconi ebbero un seguito nell'architettura paleocristiana e medievale. E' assai probabile - e ne abbiamo indicazioni sufficienti - che un balcone siffatto esistesse sulla facciata in alto di S. Pietro in Vaticano, nella sua forma primitiva; e del resto ancor oggi il papa in certe cerimonie particolarmente solenni si affaccia dalla loggia della chiesa, mentre i fedeli lo acclamano dalla piazza, la quale, sebbene arrotondata dalla geniale opera del Bernini, conserva ancora le disposizioni fondamentali di una basilica ipetrale per cerimonie auliche: un grande spazio centrale a cielo aperto, e intorno dai due lati il portico coperto; altra lontana e più fedele filiazione del complesso tardoromano è, come ho osservato più volte, quello di piazza S. Marco a Venezia: ed anche qui in cerimonie solenni il Patriarca, o il Doge, s'affacciavano dalla loggetta della chiesa. Già Dyggve, del resto, aveva messo in relazione i tribunalia di Spoleto e di Ravenna con certe disposizioni di basiliche cristiane; per es. con la loggia che dà sul quadriportico in S. Ambrogio a Milano. Si tratta anche qui d'una loggia al primo piano, della quale non mancano le analogie "funzionali" con la facciata del palazzo degli Esarchi.

Di cotesti balconi "popolari" non dovevano mancare esempi a Bisanzio: non si saprebbe altrimenti come interpretare alquanto passi del Libro delle Cerimonie. E di uno di essi abbiamo forse la schematica rappresentazione in un affresco esistente a Venezia, in S. Giovanni Decollato, che si può attribuire per ragioni stilistiche (confronti con gli ultimi mosaici dell'atrio di S. Marco, e con quelli del ciborio di Parenzo, con la miniatura del Gaibana alla Biblioteca Capitolare qui in Padova, etc.) agli ultimi decenni del Duecento. Nella lunetta che interessa qui, di quest'affresco, è rappresentata S. Elena, che s'affaccia sotto il grande arco centrale di un triforium, che è evidentemente un "balcone glorificante": non situato tuttavia, a quanto pare, a pianterreno, ma a un piano alto, e d'una forma ancora "ellenistica", che richia

ma vivamente, pur nella schematicità dell'affresco, il fastigio del palazzo delle Colonne di Tolemaide, Sant'Elena " si presenta": con la mano sinistra fa un gesto di saluto, mentre con la destra alza la "vera croce": cioè il vero patibolo di Cristo da lei ritrovato; riportato da Eraclio, dopo le note vicende, a Costantinopoli nel 635, e portato in processione solenne a Santa Sofia dal Patriarca Sergio. La festa dell'esaltazione di questa, ch'era forse la più venerata delle molte reliquie raccolte a Bisanzio, si celebrava il 14 settembre: e intendeva commemorare insieme l'"invenzione" di sant'Elena, e l'anniversario del giorno in cui il "santo legno era stato per la prima volta presentato al popolo per essere adorato (durante la festa, il patriarca dall'ambone di Santa Sofia, innalzava quattro volte la reliquia: il momento è rappresentato in una miniatura del Menologio di Basilio II alla Vaticana. La croce "patibulata", a doppia traversa, è qui identica a quella che regge sant'Elena nell'affresco di Venezia. Le miniature non possono andare oltre i primi anni del sec. XI. Ma questa forma di croce - che riproduce la famosa reliquia costantinopolitana - si ritrova anche prima, specialmente nelle rappresentazioni della "Discesa al Limbo", a Dafni, a Chio, per es., dove Cristo appare subito dopo la sua morte e porta con sé il suo patibolo. Non si tratta dunque di una immagine "tardiva", ma della riproduzione d'una reliquia presente a Costantinopoli dal VII sec.: quando là appunto nella Grande Chiesa, poté vederla anche il pellegrino Arculfo). L'affresco di Venezia vuol dunque riprodurre la presentazione al popolo del "santo legno" da parte di Elena; ma come spesso avviene, questa presentazione assume la forma di un momento della cerimonia dell'Esaltazione della Croce: alla quale l'imperatore, circondato dalla corte, prendeva parte effettiva, presentandosi ai sudditi sul "tribunal".

Se vogliamo andar innanzi in questa interpretazione possiamo aggiungere che la reliquia della vera croce, alla fine del VII sec. e sicuramente anche nel X - composta di tre frammenti legati in modo da formare quella piccola croce a doppia traversa che vediamo riprodotta - era deposta, chiusa in un reliquiario ligneo, in un armadio del "piccolo secreton" di Santa Sofia, donde era tolta durante la cerimonia. Accanto vi era il "grande secreton", che conteneva con ogni probabilità un triclinos: sala cerimoniale dove l'imperatore riceveva. Non è impossibile che il tribunal dal quale si affaccia sant'Elena nell'affresco di Venezia voglia riprodurre appunto cotesto "balcone dell'apparizione" del triclinio di Santa Sofia. Ma forse non direttamente. Tra i mosaici recentemente scoperti nella Grande Chiesa, sopra il nartece, nell'ambiente dei "secreta", frammenti di figure e di iscrizioni attestano che vi erano rappresentati, come a Venezia, personaggi sacri, tra cui Costantino. Lo scopritore, P. A. Underwood, osservava: "One is tempted to speculate that a suitable pendant to Constantine would be his sainted mother Helena".

Perchè vi fossero coteste due figure è ovvio: così accanto si trovavano le reliquie della vera croce, particolarmente legate ad Elena e a Costantino. E non è impossibile che gli affreschi bizantini di S. Giovanni Decollato a Venezia (rimasti parzialmente, solo su una parete) riflettessero cote-sta decorazione costantinopolitana.

Ma in ogni caso l'affresco veneziano ci dà la prova della persistenza, in pieno Medioevo, della forma, e della funzione, del tribunal glorificante tardoromano. Ho già accennato al suo accoglimento anche da parte dell'architettura degli Arabi, che fu in realtà, nel Medioevo, la più diretta e la più fedele erede di quella tardoromana. Ciò non è in genere ancora entrato nell'informazione manualistica, sempre in ritardo; la quale - a proposito di queste forme auliche - ripete che il concetto stesso della sala del trono, del "divano", sarebbe venuto agli Arabi dai Persiani, e non se n'avrebbe prova prima degli Abbasidi. La più recente pubblicazione complessiva sull'architettura abbaside, quella del Creswell, ribadisce questa convinzione. "Nell'architettura di palazzo vi sono profonde differenze tra quella degli Omeyyadi e quella degli Abbasidi, dovute in parte alla grande differenza del cerimoniale di corte, che, sotto i primi, era ancora informe e retto da idee beduine di uguaglianza, mentre sotto i secondi predominano le influenze persiane e i califfi adottano il cerimoniale dell'antica corte persiana, che quasi divinizzava il re. Di qui derivano le complesse sale del trono, generalmente cupolate, per l'udienza privata, precedute da un liuàn a volta (o da quattro liuani raggianti) per la udienza pubblica."

Ciò è risultato dai nostri studi, vero soltanto in parte. Anzitutto, per quel che riguarda lo sviluppo e l'importanza del cerimoniale di corte presso gli Omeyyadi. Cotesti califfi sono già dei re, e per diritto divino. Lo stesso fondatore della "dinastia", Moawia, ha una chiara tendenza in questo senso. Poi, di mano in mano che la dinastia si consolida, il "beduinismo" viene sempre più abbandonato: per cominciare, i califfi non vogliono più mogli tratte da vecchie famiglie beduine, le scelgono, quando possono, tra le straniere più raffinate e civili. Così si vien formando una vita di palazzo, sull'esempio soprattutto bizantino. I califfi stessi cominciano a pretendere di discendere da antichissime stirpi regali. Yezid II, riferisce Tabari (Ann. II, I. 874.14) proclama: "Io sono figlio di Chosroe e di Abu Marwân, il Cesare di Bisanzio è mio nonno, e il Khaqâ, turco è mio avo". Il titolo principale del capo, da "amir el muminin" (comandante dei credenti) e "khalifatu resuli llah" (delegato del profeta di Dio), diventa soltanto "khalifatu llah", cioè rappresentante di Dio (titolo che il Corano conferisce ad Adamo). Si crea una trafila ininterrotta, per cui il califfo finisce col derivare il suo potere da Dio stesso. Per questa strada si viene costituendo un cerimoniale di corte, che ha il suo



centro nella persona "divinizzata" del califfo: assume per ciò molti elementi del cerimoniale tardoromano e bizantino, e conduce ad una sorta di adorazione del califfo, da parte dei sudditi.

Quest'evoluzione sarà matura sotto gli Abbasidi. Ma già gli Omeyyadi hanno la propria corte e le proprie insegne regali: lo scettro e il sigillo del Profeta, per es., che vediamo essere portati dal berid ad Hisham ben 'Abd el Malik subito dopo la sua elevazione al trono. Gli Omeyyadi hanno già adottato le processioni solenni (mawkab), che con gli Abbasidi diverranno un vero a proprio rito. Nella sala del trono, ciascuno prende già il posto che gli compete secondo una rigida gerarchia che dev'essere assolutamente rispettata. Il califfo perde in gran parte quella bonomia tradizionale, che era stata il fascino del Profeta e dei suoi immediati successori: si trasforma in sovrano assoluto, con atteggiamenti alteri e dispotici.

L'adozione del "complesso glorificante" tardoromano in un castello reale come lo Mschâttà, non ha quindi nulla di storicamente ingiustificato. Si può soltanto pensare ch'essa sia avvenuta quando si era già formato presso gli Omeyyadi un certo cerimoniale monarchico. Ma ciò appunto viene a corroborare indirettamente l'attribuzione, raggiunta per altra via, e da noi accettata, del castello a Ualid II.

A queste conclusioni ero arrivato in un corso tenuto parecchi anni fa in questa Università sull'arte degli Omeyyadi; avevo allora creduto di poter riconoscere la presenza di un fondamento castrense e di "complessi cerimoniali", oltre che nello Mschâttà, anche in numerosi altri edifici di questa prima dinastia islamica. "L'architettura araba di palazzo si fa più fastosa con gli Abbasidi, che trasportano la capitale a Baghdad. E negli immensi palazzi abbasidi di Ukhaidir 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, si complica (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, quelli dei castra: soprattutto le loro mura fortificate e turrette, 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 trassero i loro caratteristici bagni (poi ereditati dai turchi): per es. il Quseyr Amra, o lo Hamman es Sarakh, che riproducono le piccole terme romane locali (per es. quelle di Abda o di Ruhayaba 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 Quseyr 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.

"Quanto al "complesso cerimoniale", gli Omeyyadi, con un procedimento in qualche modo analogo a quello dei costruttori delle basiliche cristiane, non lo assunsero soltanto per castelli-palazzi come lo Mschâtta, ma anche nell'architettura religiosa, nelle moschee. Una delle più splendide (anche per la decorazione a mosaici) delle moschee arabe, la grande Moschea di Damasco fondata da Ualid I, ha, al centro, una sorta di grande "transetto" cupolato, sulle cui origini architettoniche gli studiosi si sono sbizzarriti con le più strane e contrastanti ipotesi. Secondo me esso è un tipico "complesso glorificante", che fa corpo col grande cortile porticato ("basilica ipetrale") al cui centro si apre con un arco triplice (tribunal), e termina nel vano absidato del mihrab ("sal del trono" di Dio). Il mihrab stesso, del resto - che, come ha precisato il Rodokanakis, significa "recesso del trono" - ha lo stesso significato della nicchia che accoglie il larario o il cesareo, che inquadra il trono dell'imperatore nei consistoria, le effigi e i signa nei praetoria, l'altare nella basilica cristiana. E pur anco nei loro bagni, che dobbiamo credere destinati ai sovrani (ciò è in ogni caso indubitabile, anche per il significato delle pitture, per il Quseyr' Amra) essi ripeterono non soltanto la "main social hall", riconosciuta in alcune terme private incluse in domus o in villae di Antiochia (per es. il Bagno E, della seconda metà del III sec.), ma anche propriamente il "recesso del trono": e insomma uno schematico complesso cerimoniale".

M'è stato dunque assai grato trovar più tardi raggiunte, in piena indipendenza, le stesse conclusioni dal compianto Sauvaget, il quale anzi, con la sua competenza specifica, portò altri, numerosi e importanti dati a sostegno di questa opinione. Sul cerimoniale presso gli Omeyyadi, per es.: egli ha dimostrato, su testi ineccepibili, che non solo vi era, ma era assai sviluppato, e rigido, già ai tempi di Moawia (già sotto questo "comandante dei credenti" eran d'obbligo nel rivolgersi al sovrano il titolo ufficiale, e il plurale maiestatico quand'egli parlava, e il bacio della mano, o del piede, o

della staffa, o del terreno ai suoi piedi quale atto di omaggio; ed egli aveva i suoi eunuchi, il suo ciambellano che regolava le udienze - se occorreva, "a colpi di sciabola" - e il suo scettro, una sua invalicabile tenda che lo separava dagli altri, ecc. ecc.) -. Soprattutto nei ricevimenti solenni il cerimoniale si faceva articolato e rigoroso: gli assistenti si raggruppavano su due file (simât) lungo i muri laterali della sala "basilicale", lasciando libera la "navata" di mezzo, riservata a coloro che si rivolgevano al sovrano (ambasciatori, oratori, gente che chiedeva giustizia, poeti, ecc.). "Il n'y a nullement lieu d'opposer, comme on l'a fait si souvent, la simplicité toute arabe des Omeyyades au faste "iranien" des Abassides: au contraire, on trouve déjà fixés, à la cour des califes syriens, tous les traits du cérémonial qui sera plus tard envigueur dans les palais de Bagdad et de Samarra".

La ricostruzione, sui testi, delle cerimonie alla corte degli Omeyyadi permette di inserirle entro l'ordinamento dei locali che ad esse facevan da cornice: il califfo stava, sul suo seggio pulvinato, nella alcova o abside centrale della sala, davanti alla quale abside era teso il velum; ai due lati stavano parenti o dignitarii; lungo le pareti della "basilica ipetra", gli assistenti; la navata centrale rimaneva libera, per chi avesse ottenuto di potersi avanzare a rendere omaggio o a chiedere giustizia e protezione. Tutto ciò non era, evidentemente, che una replica di quanto doveva avvenire, già ai tempi di Cristo e di Ponzio Pilato, nei praetoria romani. - Ma il Sauvaget va ancora più innanzi, rispetto alle mie vecchie conclusioni: afferma - e, a mio parere, dimostra, sulla base d'un'interpretazione esatta dei testi - che non solo il cerimoniale aulico, ma anche la khotba, e non solo, come io avevo avvertito, il mihrab, ma anche il minbar sono derivati dall' "arte di glorificazione" tardoromana. E, a proposito del mihrab, ha osservazioni assai acute e fondate, che confermano come esso non sia "qu'une réplique réduite de l'abside palatine"; mentre la maqsura non è che una derivazione del "rideau tendu devant l'abside des salles d'audience pur "separer" le souverain et ses intimes du reste de l'assistance", cioè del velum aulico tardoromano, che passa anche nelle pergule e nei templi e negli iconostasi paleocristiani e bizantini, a chiudere il santuario.

Quanto alle disposizioni propriamente architettoniche, Sauvaget riconosce la presenza della "basilica per cerimonie" non solo in alcuni castelli e bagni, o nella moschea di Damasco; ma anche in altre moschee omeyyadi e particolarmente in quella, che dovette essere esemplare, di Medina ("mosquée ou salle d'audience, c'est tout un"). Egli inoltre fa derivare ragionevolmente dai complessi cerimoniali tardoromani non solo le basiliche paleocristiane o le moschee islamiche, ma anche i liuani sassanidi, e, probabilmente, anche certe sinagoghe ebraiche e certe sale d'udienza etiopiche. Quanto poi

alla prima origine, anch'egli pensa che la si debba cercare, non tanto negli herôa o nei templi, quanto nei palazzi ellenistici: di qui deriverebbe anche il nome basilica ( la residenza dei Seleucidi, per es., era chiamata ufficialmente la "corte del re" aulé tou basileôs: "nous sommes fondés à conclure que la partie essentielle du palais des rois hellénistiques était une cour entourée de portiques: celle-là même, sans doute, où ils rendaient la justice, puisque c'est ce dispositif qui a été adopté pour les premières basiliques romaines, abritant un tribunal".

Conclusioni, cui accedo senza riserve, soprattutto per quanto riguarda le basiliche palatine. Nelle quali è ben noto come anche i califfi usassero insieme ricevere in udienza, e rendere pubblicamente giustizia.

Si può infine osservare che, mentre gli Abbasidi sviluppavano il "divano" in forme fantasiose e lussuose, gli Omeyyadi, anche quando passarono in Ispagna, continuarono a rimanere sostanzialmente fedeli alla forma tardoromana primamente adottata. Il "tipo" della basilica a tre navate: preceduta da un atrio trasversale al quale si giunge attraverso un triforio, è infatti presente anche nella "Great Reception Hall" di Abd el-Rahman III (954-956) a Medinat el-Zahara di Cordova.

Voi vedete a quali conseguenze - nell'ordine filologico s'intende; ma non si fa storia senza filologia - possa portare l'esame anche di un solo particolare, di solito banalmente interpretato, come questo piccolo frammento della decorazione a mosaico teodoriciano in S. Apollinare Nuovo di Ravenna. Probabilmente uno studio, articolato almeno quanto quello da me condotto nell'ambito della cultura bizantina e islamica, ha possibili analoghe conseguenze nell'architettura dell'Occidente europeo, porterebbe a risultati ugualmente interessanti. Confesso di non aver approfondito questo studio - poichè non si può fare tutto -, ne mi consta che altri studiosi l'abbiano fatto. Soltanto Dyggve ha dato una certa indicazione in quest'ordine, osservando che un'indagine filologica potrebbe forse stabilire uno stretto legame tra il termine ben singolare di corte (imperiale, reale, in uso nell'Europa feudale) e quella sorta di cortile appunto, che è la basilica ipetra per cerimonie, quale appare nel mosaico di Ravenna.

Ma non è andato più innanzi.

Un'ultima considerazione, a proposito di questo mosaico, può essere utile. Esso rappresenta la parte più aulica del Palatium: è dunque pacifico che il mosaico è posteriore alla costruzione del Palazzo. Purtroppo, però, non possediamo nessun dato cronologico preciso nemmeno sulla costruzione del Palazzo. Il protostorico Agnello non specifica. Qualcosa di più si trae dal manoscritto noto come Anonimo Valasiano, nel quale si legge che Teodorico "Palatium usque ad perfectum perfecit quem non dedicavit: egli dunque lo compì, ma non fece in tempo ad abitarlo: i primi che vi risiederebbero sembra siano stati Amalasantha sua figlia e poi il re Vitige, finchè, dopo la conquista di Bel

lisario, non fu occupato dagli esarchi bizantini. Possiamo ritenere dunque che almeno questo registro inferiore del mosaico di S. Apollinare Nuovo sia piuttosto tardo: si tratta probabilmente dell'ultima opera fatta eseguire da Teodorico. L'esecuzione della decorazione, com'è ovvio, iniziava dall'alto della parete per poi scendere giù via via nel corso del lavoro: sicchè le zone più alte sono anche le più antiche, quelle più basse le più recenti: ciò va osservato, perchè contribuisce a dar ragione della differenza di stile che si nota tra i quadretti cristologici al sommo, i santi a tutta figura tra le finestre (benchè questa fascia sia sicuramente innestata in quella superiore, dove si trovano, alternate ai pannelli figurati, quelle conchiglie, che evidentemente figurano i semicatini delle nicchie ideali che ospitano i santi al di sotto: si tratta dunque di un solo disegno complessivo; tuttavia nell'esecuzione v'è uno scarto di stile ben avvertibile, il che fa pensare che siano intervenuti altri maestri). Infine, quel che rimane di teodoriciano nella zona più bassa, rivela altre mani ancora sopravvenute più tardi.

Ma su questo ritorneremo tra poco, quando faremo appunto l'analisi stilistica di quest'opera fondamentale per la conoscenza dell'arte degli inizi del VI sec. a Ravenna.

Ora dobbiamo concludere il nostro lavoro filologico: cioè la vera e propria restituzione del testo. Le schiere di martiri e di vergini, oltre che le correzioni al Palatium ed al porto di Classe sono, com'è noto e come ho detto più d'una volta, aggiunte bizantine ad opera dell'arcivescovo Agnello. Ma a questa fase della decorazione appartenevano anche altri mosaici nella basilica: di essi è rimasto un solo frammento: il ritratto di Giustiniano. Per rimmetterlo idealmente al suo posto d'origine, e per comprenderlo anzitutto nel suo significato, occorre fare un discorso un po' lungo.

E' noto che sul significato dei famosissimi quadri a mosaico del "tribunal" di San Vitale - quelli con Giustiniano e Teodora - le opinioni sono state, e sono, diverse. Di data più remota, è, se non erro, quella che vi vedrebbe rappresentata la cerimonia della consacrazione della chiesa alla presenza degli Augusti: una sorta di parallelo figurativo alle parole che si leggevano nell'ardica di San Vitale: "Consacrante beato Maximiano", o si leggono in Agnello: "Consecravit Maximianus ecclesiam beati Vitalis". Contro quest'opinione, non par reggersi la riserva di C. Ricci, motivata dal fatto che "nè Giustiniano nè Teodora furono a Ravenna", e che "è da ritenersi.. che a Giuliano Argentario si dovessero i provvedimenti finanziari per l'edificazione di San Vitale". Non era infatti necessaria, a dar valore ufficiale ad un suo atto, la presenza fisica dell'imperatore, e d'altra parte i doni offerti dagli Augusti hanno, più che altro, un significato simbolico. Nè sembrano di maggior peso le opinioni diverse o contrarie del Clause, del Redin o del Card. Schuster.

L'interpretazione ancora più attendibile rimane, a parer mio, quella relativamente più vecchia, ripresa e precisata in seguito dal Testi-Rasponi, e particolarmente, nel modo che mi sembra il più esatto, dal Lanzoni: "Massimiano vestito del sacro pallio e circondato dai suoi principali ministri e dignitari ecclesiastici, introduce e accompagna (la scena è ideale) l'imperatore. Costui, seguito dalla sua Corte civile e militare, si reca verso l'altare di S. Vitale a fare la sua oblazione. L'imperatrice segue il suo sposo...L'oblazione dei sovrani è in schietto rapporto col sacrificio eucaristico. Infatti Giustiniano porta in mano una patèna o piatto di considerevoli dimensioni, piatto che adoperavasi per accogliere e distribuire il pane consacrato e inzuppato nelle sacre spezie del vino, e Teodora reca un gran calice o scyphus dentro il quale consacravasi il vino. I due quadri ideali costituiscono dunque quasi la parte preparatoria o iniziale del sacrificio eucaristico che chiamavasi offertorium. I sovrani offrono alla basilica il giorno della sua dedizione la patèna e il scyphus che saranno adoperati per la messa solenne consacratoria".

Che questi due pannelli siano, per significato e per stile, staccati da tutta la rimanente decorazione del presbiterio di San Vitale, è cosa di cui non si può dubitare - e nessuno infatti, ch'io sappia, ne ha dubitato. Non è qui il luogo di riassumere le numerose interpretazioni, o di avanzarne di nuove, su tutto il complesso di soggetti eucaristici e dell'Agnello nella volta: basti sottolineare che si tratta d'una decorazione, alle cui unità e connessione semantiche corrisponde una evidente unità di stile. Ad essa si lega anche la serie di medaglioni di martiri nel sottarco, di cui Grabar ha precisato l'origine funeraria, e la più vicina connessione con la cultura figurativa paleocristiana di Milano. E a questa parte dei mosaici di San Vitale si connette pure, secondo me, la decorazione dell'abside. Lascio i rapporti stilistici, volendo mantenermi qui in limiti strettamente "archeologici": sta di fatto, che la teofania del catino rappresenta il momento conclusivo di tutto il simbolismo della decorazione, che pertanto è stata pensata, ed entro limiti ragionevoli anche eseguita, in maniera unitaria. E si tratta di opera ravennate, che appartiene, non solo per stile ma per la stessa iconografia, all'ambito di cultura occidentale, latino. Notava anche Grabar: "Les mosaïques de Saint-Vital à Ravenne et des Saints-Cosme-et-Damien à Rome sont les chefs de file des images absidiales de ce genre qui ne semblent avoir joui d'un succès durable qu'en pays latin. Autrement dit, tout ce groupe de sujets iconographiques, qui représentent le martyr devant Dieu et où se manifeste le plus sensiblement une influence de l'art de Palais, appartient presque exclusivement à la tradition latine, etc. "

Nessuna fonte, per quanto la si interpreti largamente, ci parla d'un intervento bizantino nella costruzione e nella decora-

zione di San Vitale: anzi tutte sono concordi nello stabilire che, al momento della conquista bizantina di Ravenna (maggio 540) la chiesa era terminata. V'è il ricordo di Agnello, v'è l'iscrizione sulla capsella per reliquie, vi sono le epigrafi riferite da Agnello: epigrafi massimianèe, e pertanto ancor più significative, che si leggevan nell'atrio. Ambedue sono esplicite: "tradidit hanc primus Julianus Ecclesius arcem, Qui sibi commissum mire peregit opus". "Beati martiris Vitalis basilica mandante Ecclesio viro beatissimo episcopo a fundamentis Julianus Argentarius aedificavit ornavit atque..." I verbi usati per le operazioni di Giuliano (fundavit, aedificavit, ornavit, perfecit, peregit) non lasciano dubbi: a lui si dovette l'intera esecuzione dell'opera, decorazione compresa. Massimiano giunse a basilica compiuta e soltanto la consacrò: egli stesso, nelle epigrafi che vi fece apporre, non fa cenno ad un proprio intervento nella costruzione o nella decorazione, parla di sè solo come "consecrante". Non par dubbio dunque, che la chiesa sia stata fondata al tempo di Ecclesio (22 febr. 522 - 27 luglio 532), continuata e terminata sotto Ursicino (27 febr. 533 - 5 settembre 536) e sotto Vittore (4 apr. 538 - 15 sett. 545). Ritengo probabile che alla morte di Ecclesio fosse compiuta interamente la costruzione, e la decorazione a mosaico del presbiterio, esclusa l'abside. Il mosaico dell'abside potè esser completato sotto l'episcopato di Vittore (nella teofania del catino compare infatti il ritratto di Ecclesio, probabilmente già morto): Vittore vi aggiunse, seguendo il primo disegno, la teofania appunto e forse anche i medaglioni del sottarco: ciò spiegherebbe il leggero scarto stilistico di questa parte rispetto alla rimanente. Massimiano, poi, divenuto arcivescovo di Ravenna bizantina, consacrò la basilica, quasi sicuramente il 17 maggio del 548, in ogni caso non prima dell'aprile 547. In quell'occasione egli fece inserire, a sinistra e a destra dell'altare, entro le cornici già esistenti della precedente partitura, i due "quadri di consacrazione", sui quali tornerò tra breve.

Sorti press'a poco analoghe ebbe la basilica di Sant'Apollinare in Classe, per la quale il discorso dovrà essere un po' più lungo. Questa chiesa fu costruita anch'essa da Giuliano Argentario per incarico del vescovo Ursicino, sotto il cui regno dovette essere portata parecchio innanzi. L'iscrizione massimianèa riferita da Agnello, perdutasi tra il 1589 e il 1664, diceva:

"Beati Apolenaris sacerdotis basilica mandante viro beatissimo Ursicino episcopo a fundamentis Julianus Argentarius aedificavit ornavit atque dedicavit consecrante viro beato Maximiano episcopo....".

Prima di consacrarla (il 9 maggio 549) Massimiano introdusse nella chiesa, che con ogni probabilità non era in origine destinata a questo scopo (non aveva infatti alcuna dispo

sizione martiriale), la tomba di Sant'Apollinare. La causa di ciò è ovvia: Apollinare, il cui culto appare dapprima ignoto a Ravenna, poi singolarmente trascurato in favore di santi romani o milanesi, viene - ma non prima del V secolo - esaltato come martire "vernaculus" e fondatore della chiesa locale (indi come "vir apostolicus" inviato direttamente da San Pietro), in esatta corrispondenza con azioni intraprese dalla curia ravennate per conquistare o accentuare la propria indipendenza. Ciò avviene, infatti, la prima volta ad opera di San Pier Crisologo (per staccare la diocesi ravennate dalla soggezione a Milano ed ottenerle il diritto metropolitico), l'ultima e più radicale ad opera di Mauro (per staccarla anche da Roma ed ottenerle il typus dell'autocefalia). E' spiegabile che anche Massimiano, divenuto primate dell'Italia bizantina, ci tenesse a sottolineare che la sua metropoli era stata fondata da un vir apostolicus di origine orientale e non inferiore, per età ed importanza, al fondatore di nessun'altra diocesi d'Occidente: ne rintracciasse perciò la tomba, e consacrasse in suo nome quella che in realtà fu la prima basilica dedicatagli in ambito ravennate. La parte architettonica della basilica dovette essere, sostanzialmente, terminata alla morte di Ursicino: il successore di costui, Vittore, vi dovette aggiungere, per questo lato, ben poco. Ritengo, per ragioni che esporrò tra breve, che mandante Ursicino, ad opera di Giuliano Argentario (ornavit) si impostasse anche la decorazione a mosaico.

E' noto quanto questa decorazione sia stata tormentata nei secoli; quante inserzioni, distruzioni, rifacimenti abbia avuto, sì da presentarsi oggi come una sorta di palinsesto musivo. G. Galassi ne ha dipanato le fasi in maniera che ritengo accettabile - specie per le parti più recenti, che tuttavia qui non interessano. - Al periodo di Ursicino, credo si possa attribuire il disegno generale e la grande Trasfigurazione del catino. Alla morte di questo vescovo la decorazione, procedendo, come d'uso, dall'alto al basso, doveva essere arrivata ai riquadri tra le finestre (non ancora completati) e per lo meno allo spolvero del "quadro mistico". Vittore dovette aggiungere le figure di vescovi tra le finestre: non è probabile che queste siano opera di Ursicino, il quale compare tra i vescovi effigiati - era perciò facilmente già morto al momento della esecuzione. - Lo stile delle effigi di Ecclesio, Severo, Orso e Ursicino è infatti - puntualmente - quello dell'arte musiva di Ravenna nel momento che immediatamente precede la conquista bizantina: quello della teofania e dei medaglioni di San Vitale - che ho supposto essere, appunto, opera di Vittore. - Il medesimo stile (che potremo chiamare "di Vittore") manifestano anche le figure dei due arcangeli Michele e Gabriele, recanti la tabella col trisaghjon, sui piedritti dell'arco di trionfo.

Certo è comunque, che la Trasfigurazione del catino è nettamente la più arcaica di tutto il complesso; che i riqua-



dri tra le finestre (effigi di vescovi) e i due arcangeli seguono a breve distanza di tempo, con una lieve variazione di stile, dipendente in parte dalla diversa fonte iconografica; che attorno ai quadri laterali ("storico" e "mistico"), continua senza interruzione tecnica o stilistica l'incorniciatura che inquadra le figure dei vescovi sicchè è da credere che anche quei quadri facessero parte del primitivo disegno generale di tutta la decorazione. Che cosa fosse rappresentato in origine in questi due quadri, possiamo soltanto congetturare. Il "quadro storico", rovinatissimo, fu, com'è noto, ricomposto press'a poco nelle sue linee attuali dall'arcivescovo Reparato poco dopo il 671, per rappresentarvi la Consegna dei privilegi, concessi dall'imperatore nel 666. Ma il suo impianto generale è talmente simile a quello del quadro di consacrazione di San Vitale, che vien fatto di supporre che anche la composizione di Reparato si sia sovrapposta ad una scena preesistente, conservando, di questa, le grandi linee, e, per così dire, "correggendola" per portarla al significato voluto. Pure il "quadro mistico", com'è pervenuto fino a noi, rivela manifestamente i caratteri dell'arte del mosaico a Ravenna nella seconda metà del sec. VII: esso dunque dovette essere eseguito contemporaneamente al rimaneggiamento del "quadro storico": con ogni probabilità, quando si mise mano a tutto il presbiterio della basilica per praticarvi la cripta.

Ma io penso che anche di questo pannello il disegno originale risalga alla prima fase di decorazione della basilica classense: non soltanto, infatti, rimangono ancora delle parti ben riconoscibili (tutta l'incorniciatura e i motivi architettonici) identiche per stile e fattura ai ritratti dei vescovi tra le finestre; ma ciò che più conta, il significato stesso dell'opera si lega strettamente con quello della composizione del catino e degli arcangeli col trisaghjon.

E' un significato, che si comprende solo nell'ambito delle teofanie apocalittiche: in particolare, in relazione al tema dell'Agnello mistico, del suo sacrificio e del suo trionfo. I tre sacrifici dell'antico Testamento sono qui (come a San Vitale) rappresentati insieme, perchè prefigurano il sacrificio di Cristo. I richiami essenziali di questo "quadro mistico" sono: il preannunzio dell'origine dei tempi (Abele); il suo fatale rinnovarsi nell'obbedienza all'antico Patto (Abramo); il suo sacerdozio e la sua regalità congiunti e la loro evocazione nel sempre rinnovantesi sacrificio della messa (Melchisedec).

La figura di Melchisedec è al centro della composizione, davanti a un altare, in atto di compiere il sacrificio della messa: su quell'altare sono offerte anche le altre due vittime dell'antico Patto. Ma campeggia Melchisedec, in vesti sacerdotali, contraddistinto dalla scritta che gli corre sul capo; ispirato dal cenno della mano di Dio: perchè infatti Mel-

chisedec è il personaggio biblico, il cui significato di prefigurazione cristiana è più complesso e più pregnante. Egli è insieme re e pontefice: e se Cristo, come spiegava già San Paolo, fu un pontefice misericorde, ciò fu perchè egli si fece simile agli uomini e si immolò per essi allo scopo di viacere, con la sua morte, la potenza di colui che ha impero sul la morte. Il supremo sacerdozio di Cristo, affidatogli da Dio, consistette nell'offrire se stesso in sacrificio per liberare dalla morte tutti coloro che credono in lui: con ciò egli riassunse tutte le immolazioni precedenti. Cristo, dice ancora San Paolo, sacerdote eterno, con l'unica oblazione di se stesso ha liberato per sempre i fedeli dalla morte, è divenuto l'autore d'un nuovo Patto di Dio con gli uomini.

Perciò appunto nel "quadro mistico" di Classe è rappresentato, al centro della composizione, Melchisedec, l'antetipo del re sacerdote dei tempi dell'antico Patto, con tutti gli attributi del sacerdote sacrificante, e in atto di celebrare la messa davanti all'altare. Ma il quadro è anche legato alla grande Trasfigurazione del catino dell'abside, dove appare in alto, tra le nuvole apocalittiche, la grande croce niketerion timbrata dal clipeo di Cristo, in mezzo a novantanove stelle, in un cerchio di fuoco. Qui, Cristo non è più vittima (come tale sarà raffigurato alla base del catino: non in cielo, ma sulla terra, sul monte dei quattro fiumi, Agnelo tra agnelli): quella croce è il suo trionfo e la sua gloria celeste. Lo stretto legame tra questa grande allegoria della trasfigurazione-ascensione e della gloria di Cristo, e il "quadro mistico", in particolare la figura di Melchisedec, ci è chiarito da un'altra "implicazione" biblica, il salmo 109 (uno dei più celebri salmi messianici, nel quale la Chiesa ha più decisamente riconosciuto la profezia del trionfo celeste di Cristo): "Dio disse al mio Signore: siediti al la mia destra....regna da padrone in mezzo ai tuoi nemici.... A te è la potenza sovrana nella luce della tua forza nello splendore dei santi.....Il Signore l'ha giurato, non se ne pentirà: Tu sei prete per sempre alla maniera di Melchisedec".

Il "quadro mistico" si connette dunque alla grande composizione del catino, la quale accentra in sè e risolve il significato profondo dell'intera decorazione.

Ma per giungere ad interpretarlo rettamente, bisogna anzitutto compiere, o tentare, l'operazione filologica che sempre in questi casi è necessaria: la ricostituzione critica del testo originale. E' infatti assai probabile, che questo abbia subito almeno una interpolazione, spiegabile alla luce di quanto s'è ricordato poco fa. Essa, del resto, era stata già variamente supposta da più d'uno studioso. Io penso che sia stato Massimiano, in occasione dell'introduzione dei resti di Sant' Apollinare e della consacrazione della basilica, a far "correggere" quel mosaico già esistente: e precisamente che abbia fatto inserire nel catino la figura di Apollinare orante. Quest'in-

serzione, che è tradita anche da qualche indizio tecnico, rispondeva evidentemente alla campagna di esaltazione della figura del fondatore della chiesa ravennate - campagna che, come s'è visto, era stata ripresa energicamente dal grande presule, longa manus di Giustiniano, allora in dissidio con Roma per questioni d'autorità. Solo con quest'ipotesi, infine, ci si può spiegare una composizione che, nello stato attuale, è senza dubbio enigmatica: un vero "apax" in tutta l'arte cristiana.

Non v'è bisogno ch'io la richiami alla memoria. In una prateria piena di fiori strani, di arbusti, di uccelli (la Terra, la "bella aiola", con tutto ciò ch'essa produce), in mezzo a una schiera di dodici pecorelle che, sei per parte vanno verso di lui, sta un vecchio in piedi, con le due braccia alzate nel gesto dell'orante: porta una tunica bianca, ornata di clavi, ed una pianeta bruna a fiori d'oro; intorno al collo gli si avvolge, e pende sul petto, il pallium, insegna della sua dignità arcivescovile. Questo vecchio ha il tipo di Sant'Apollinare, quale ricomparirà tra i mosaici bizantini dei martiri in S. Apollinare nuovo: lunga figura magra, con barba e capelli bianchi; il suo nome è scritto a grandissime lettere ai due lati del capo: Sanctus Apolenaris. Al di sopra della terra è il cielo, e nel cielo venato di nubi una grande croce di gemme, inscritta in un campo di stelle orlato da un cerchio purpureo; sopra la croce, la mano di Dio; sotto, tre agnelli, che simboleggiano i tre apostoli che assistettero alla Trasfigurazione.

L'insieme Terra-Cielo compone una grande "teofania velata". Nella zona terrestre è simboleggiato (meglio era) il sacrificio di Gesù, del mistico Agnello: tema insieme idillico-georgico e apocalittico, che si elabora soprattutto in Occidente nel corso del V secolo. (In Oriente e a Bisanzio il tema è poco noto: difetta in particolare la dolce allegoria dell'Agnello sulla montagna dei quattro fiumi). Possiamo agevolmente seguire il suo chiarirsi ed affermarsi nella cristianità occidentale dei primi secoli: lo vediamo introdursi nell'antico paradiso, nei tranquilli e limpidi elisi della morente antichità, e sventarne l'idillio con l'esplosione visionaria delle apocalissi. Il motivo dei tredici agnelli - Cristo e gli apostoli - si matura nel pensiero di Damaso, di Ambrogio, di Paolino da Nola, di Pier Crisologo, e si riflette puntualmente nell'iconografia ch'essi ispirano all'arte. Appare nel grande sarcofago di sant'Ambrogio a Milano, e in altre opere settentrionali, dipendenti dal centro milanese. Tra queste, Ravenna: dove l'Agnello - solo, accompagnato dagli apostoli, sul monte dei quattro fiumi, ecc. - è presente in tutto un gruppo di sarcofagi. Era apparso a Cimitile, a Fondi, nei mosaici delle absidi delle basiliche erette da san Paolino. E qui, nelle absidi, salendo dalla terra al cielo, la figura dell'Agnello si unisce a quella dello strumento della sua immolazione, la croce. Ma la croce è anche il suo trionfo -

ed infatti è una croce trionfale, quella che campeggia nell'abside di Classe. C'è vivo lo spirito del cristianesimo occidentale tra il IV e il V secolo, lo spirito, vorrei dire, così sottilmente latino di Prudenzio, nel sentimento accorato che nasce da questo pungente avvicinamento dell'innocenza alla crudeltà, del candore al sangue, del sacrificio abbietto al raggianti trionfo.

San Paolino describe a Severo la sua raffigurazione nella basilica di Fondi:

"Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno  
Agno ut innocua iniusto datus hostia laeto".

e, a proposito del mosaico di Cimitile, ne riassume l'allegoria in un verso:

"Sancta fatentur crux ed agnus victimam".

La descrizione del Paolino dell'abside della basilica di Nola è completa e precisa in ogni suo punto. In basso era il monticello roccioso, da cui sgorgavano le quattro fonti ("Evangelistae, viva Christi flumina"); sulla roccia v'era l'Agnello ("stat Christus agno"); sopra, era la gran croce entro il cerchio ("cruces corona lucido cingit globo"); al comò, appariva la mano divina ("Deum revelat vox paterna et spiritus"); ai lati, la porpora e le palme ("Regnum et triumphum purpura et palma indicant"), ecc.

Sulla base di questa descrizione, F. Wickhoff aveva già delineato lo schema del mosaico, in maniera complessivamente valida anche oggi. Ne è risultata una composizione straordinariamente vicina a quella dell'abside di Classe; pressochè identica, anzi, a questa, solo che vi togliamo la figura di Apollinare, e la sostituiamo con quella dell'Agnello sul monte dei quattro fiumi.

E così penso dovesse essere la prima forma del mosaico di Classe, al tempo di Ursicino. La figura di Apollinare, allora, probabilmente non c'era.

E' improbabile vi fosse anche perchè la sua presenza nell'abside, prima che la sua tomba fosse trasportata costì accanto, sarebbe andata contro tutte le norme. Già una posizione siffatta rimane in ogni caso eccezionale. Si possono citare soltanto altri due esempi simili (non uguali): quello della cappella sotterranea di Santa Felicita della Catacomba Massimo, e quello di un martyrium, forse del VI secolo, presso Alessandria (Abu Girgeh). A. Grabar pensa che in questi casi estremamente rari, in cui l'effigie d'un santo occupa il fondo della conca absidale, si seguisse un'usanza, che si dovette stabilire quando i mausolei potevano consistere in un'abside isolata, una semplice "memoria". Ma in ogni caso s'ha la certezza, che la tomba del santo così ritratto si trovava al di

sotto dell'immagine, la quale anche col suo aspetto di orante attestava carattere sepolcrale.

A Classe non si trattava d'una cripta di catacomba come per santa Felicità, nè di un piccolo mausoleo particolare come ad Alessandria: si trattava d'una grande basilica, già terminata quando Massimiano vi introdusse le ossa del martire. Soltanto allora essa potè assumere il significato di martyrium e giustificare l'inserzione della figura di Apollinare tra i mosaici dell'abside.

Figura che, tuttavia, rimase parecchio incongrua: con scarso legame con la preesistente rappresentazione, così cavillosamente allegorica, e col significato del "quadro mistico" - di così schietta tradizione occidentale: la cui iconografia s'era venuta elaborando con tanta sottigliezza e coerenza di significato in Occidente, ivi compresa Ravenna (Galla Placidia); mentre era rimasta estranea a Bisanzio. Se in fatti vogliamo trovarne i precedenti, dobbiamo cercare a Roma, e soprattutto a Milano, a Nola e in Ravenna stessa, in opere della fine del IV o degli inizi del V secolo, come ha fatto con successo il Van der Meer. A Costantinopoli, le Trasfigurazioni (per venire al soggetto specifico) al tempo di Giustiniano avevano preso un'altra forma: ai Santi Apostoli un tempo, a Santa Caterina del Sinai tuttora, Gesù e gli apostoli sono rappresentati "realisticamente", con le loro persone umane.

Ciò può forse spiegare come un artista bizantino abbia potuto, per ordine di Massimiano, introdurre nell'allegoria di Classe la figura fisica di Apollinare, senza sentirne l'incongruenza. Questa figura, infatti, non ha per nulla il carattere simbolico ed arcaizzante di tutta la rimanente decorazione: il suo relativo verismo, il suo aspetto ritrattistico, lo stile stesso della sua pittura sono bizantineggianti, ricordano da vicino i martiri di Sant'Apollinare Nuovo.

E infine s'ha anche da dire che quella figura è piuttosto fuor di regola. Un semplice martire - anzi, nemmeno: un confessore - non ancora proclamato "vir apostolicus" è qui messo con la sua veste umana al centro dell'abside sotto la croce trionfale; mentre gli apostoli, in figura di pecorelle mansuete e devote gli vanno incontro come al loro pastore; mentre in una posizione per ogni verso così preminente - la quale non può essere che la posizione di Cristo, agnello immolato sulla terra e trionfante in cielo - non troviamo mai, in tutta l'arte cristiana, nemmeno San Pietro, che pure è il principe degli apostoli.

Tolto di mezzo questo probabile inserto massimiano, e restituito alla forma primitiva il testo del mosaico di Classe, questo perde il suo aspetto "incomprensibile" o "singolare", per apparire quale una rappresentazione unitaria e coerente, bene spiegabile nel suo significato allegorico, e nem

meno singolare; ma sorgente da tutto un filone della tradizione iconografica occidentale, e, più particolarmente, milanese-ravennate.

L'unica parte della decorazione che, a Classe come a San Vitale, non lega col resto, e si presenta come un pannello di occasione, inserito per un particolare scopo, è il "quadro storico". Questo fu rifatto nel secolo VII, per le ragioni che sappiamo: ma non così radicalmente che non vi si possa travedere sotto una probabile composizione precedente, analoga a quella dei quadri di consacrazione di San Vitale. Non parrà dunque troppo avventata l'ipotesi, che anche a Classe, come a San Vitale, in quel pannello accanto all'altare Massimiano, consacrando nel 549 la basilica già costruita e decorata, avesse fatto eseguire una di coteste scene: dove egli, accompagnando Giustiniano, s'apprestava a celebrare la messa che consacrava l'altare e, con esso, la chiesa.

Furon cotesti i due soli quadri di tal genere in Ravenna divenuta bizantina? Non è probabile. Forse ve n'era un altro in Santo Stefano - che fu, com'è noto, la vera grande fondazione di Massimiano a Ravenna: quella che l'arcivescovo polese "aedificavit...a fundamentis, mira magnitudine decoravit pulcerrimeque ornavit..... Ma Agnello dice poco di più. La basilica era splendidissima, decorata in giro di mosaici, come i "monasteria" aggiuntivi dallo stesso Massimiano, coi capitelli timbrati dal monogramma del presule, ecc. Si sarebbe indotti a pensare a questa chiesa, tutta massimiana dalla fondazione alla decorazione, come ad un compendio, esemplare per Ravenna e per tutta Italia, dell'arte bizantina del VI secolo (una specie di cappella Brancacci, che facesse scuola a generazioni di artisti), se non vi fosse un particolare, riferito da Agnello, ad insinuare per lo meno dei dubbi in proposito. Era ad ogni modo la chiesa di Massimiano, e, scrive Agnello "in cameris tribunae sua effigies tessellis variis infixata est". Ma non ci è dato appurare - sebbene la cosa sia possibile, data la sua posizione accanto all'altare - se questo ritratto di Massimiano facesse parte d'un quadro di consacrazione.

Più fondata diviene la nostra ipotesi nel caso di Sant'Apollinare Nuovo. Qui esisteva davvero un pannello "storico" a mosaico, tra le cui figure si trovavano almeno quelle dell'imperatore Giustiniano e dell'arcivescovo Agnello: le quali, secondo Flavio Biondo (che scriveva nel 1440) avevano fatto parte di una più complessa rappresentazione, composta, a opinione del Testi-Rasponi, come il "quadro storico" di Classe.

Del pannello, è noto, ci è rimasto soltanto il busto frammentario di Giustiniano, il quale, prima d'essere infisso dove oggi si trova, in capo alla navata destra, ebbe numerose peregrinazioni. Il Liber Pontificalis ricorda le due

figure, dell'imperatore e dell'arcivescovo, "in fronte intrinsecus", cioè a dire sul rovescio della facciata. Gerol. Rossi ve le ritrova ed è più circostanziato: si trattava di due frammenti rovinatissimi, posti al di sopra della porta, uno a sinistra, l'altro a destra.

Ma non credo fossero sempre state colà. Penso che Agnello abbia veduto soltanto due frammenti (i due ritratti) salvatisi da una precedente rovina del pannello intero, il quale in origine si trovava in altro luogo della chiesa.

Quest'affermazione non è gratuita. Durante i restauri eseguiti dalla soprintendenza dopo la rovina della parte superiore sinistra della facciata di S. Apollinare Nuovo in seguito al bombardamento del 12 febbraio 1916, G. Gerola fece un'accurata ricognizione delle murature di questa parte della basilica, e particolarmente della facciata. Ne risultò, senza possibilità di equivoci, che "all'epoca teodoriciano risalgono la parte inferiore della facciata, i due fianchi delle navi laterali...ed i due muri divisorii delle navate coperti dai famosi mosaici. Più precisamente appartengono alla facciata primitiva: il tratto più basso, sepolto attualmente sotterra; tutta la parte centrale fino poco sopra il grande arco della porta; e pochi avanzi della fronte delle due navatelle".

Conseguenza evidente: i due ritratti a mosaico veduti da Gerol. Rossi e prima di lui da Agnello sopra la porta aderivano, non al tratto di muro teodoriciano, ma ad una muratura di rifacimento posteriore: quindi quella non poteva essere la loro posizione originaria, non avendo sicuramente il vescovo Agnello rifatto questa parte del muro di facciata.

Il Gerola s'accorse della difficoltà, e cercò di superarla, congetturando che i ritratti di Giustiniano e del vescovo Agnello si trovassero in origine in una fascia della decorazione musiva, corrispondente a quella dei triangoli tra archivolto ed archivolto della navata. "La zona mosaicata delle pareti laterali della grande navata quale oggi giorno la vediamo fu così ridotta dai tagli perpetrativi nel secolo XVI; ma in origine il mosaico doveva scendere assai più in basso, fino al piano dei pulvini - considerati questi ultimi nella loro posizione primitiva - rivestendo per intero i pennacchi tra archivolto e archivolto....e allo stesso livello doveva proseguire il mosaico anche nella parete di fondo della navata, ossia nel rovescio della facciata....Nulla vieta che i busti imperiali del secolo VI vi si trovassero appunto su questa parte di muratura, che risale tutta alla prima fabbrica della chiesa, senza bisogno di invadere l'area soprastante, costruita invece posteriormente".

Senonchè, nessuna notizia, per quanto vaga, ci è rimasta di mosaici nella navata, al disotto degli attuali: la cornicetta di cotto che ora li sottolinea è senza dubbio, come

osserva il Gerola, opera del secolo XVI, e nasconde una piccola parte di mosaico; ma questa, com'è facile vedere, non è altro che un tratto di quella fascia rossa, che costituisce l'incorniciatura primitiva di tutta la decorazione. Ugualmente, nulla sappiamo di mosaici sul rovescio della facciata; nè ci sembra cosa probabile. E, in fondo, l'opinione di O. Gardella, seguita dal vecchio Rohault de Fleury - che nella zona sottostante gli attuali mosaici si trovassero in origine delle incrostazioni marmoree - riman sempre la più convincente.

Ma v'è una ragione ancor più importante, per non accogliere l'ipotesi (evidentemente di comodo) del Gerola. I lavori cinquecenteschi di "restaurazione et reparatione" della allor ruinosa basilica, sono degli inizi del secolo. Nel 1514 i due filari di colonne erano già stati innalzati per più di un metro, e il rimaneggiamento continuò spedito. Nel 1560 il colonnato venne soprelevato ancora, fino al livello attuale. Il rifacimento cinquecentesco della facciata, come nota lo stesso Gerola, non può essere in nessun caso posteriore a questa data, e probabilmente è di qualche anno anteriore: terminato, comunque, almeno da un ventennio, all'epoca in cui Gerol. Rossi scriveva le sue note e pubblicava le sue Istorie ravennati (1589) - dove infatti egli tratta di codesti restauri come di cosa già avvenuta. E il Rossi è colui, che vide i due ritratti a mosaico al di sopra della porta (della porta cinquecentesca, naturalmente): sicchè non è in alcun modo possibile, che quelle figure aderissero allora, al tratto di muro teodoriciano. Ne è pensabile siano state "innalzate" al momento dell'apertura di quella porta.

E' dunque più ovvio credere che quelle figure, quando Andrea Agnello scrisse il suo Liber (tra l' 836, sec. Gonin, Stein, e l'841 - salvo per l'ultima biografia, che è di qualche anno più recente, e comunque qui non interessa) si trovarono su un tratto di parete, non teodoriciano, ma di restauro: e precisamente - com'è del resto constatazione unanime (Gerola, Ricci, ecc.) - di quel restauro che fu eseguito poco dopo i disastri provocati alla chiesa dal forte terremoto della prima metà del sec. VIII. Agnello non soltanto ci tramanda la data di questo cataclisma, ma precisa ch'esso distrusse l'abside di Sant'Apollinare Nuovo: "Sed tribunal ipsius ecclesia, nimio teremotu exagitata Johannis archiepiscopi temporibus quinti iunioris, confractum ruit". Lo stesso protostorico, parlando diffusamente dei mosaici della basilica, e soprattutto di quelli fatti eseguire nel VI secolo dall'arcivescovo suo omonimo per "riconciliare" la chiesa al culto cattolico ed al dominio imperiale, afferma che anche il tribunal era stato decorato a mosaico da Agnello. Non è quindi avventata l'ipotesi che appunto qui, in tribunal - quindi accanto all'altare - si trovasse fino al terremoto del secolo VIII un quadro di consacrazione simile a quello di San Vitale. Rovinata l'abside - non tuttavia, come sembra probabile, interamente demolita, - staccatosi gran parte del manto musivo per



lo scuotimento, le due figure frammentarie di Giustiniano e dell'arcivescovo furono raccattate e ricomposte su quel tratto di muro della facciata, al di sopra della porta, che fu, per l'appunto, ricostruito subito dopo il disastro. Qui le vide Agnello circa un secolo dopo, e qui le rivide ancora Gerol. Rossi nel Cinquecento.

Del resto, anche a ragionare senza appoggi storici ed archeologici, non s'ha difficoltà a pensare che a Sant'Apollinare Nuovo vi dovesse essere un quadro siffatto. Sarebbe piuttosto ben strano che non vi fosse stato. Se mai a Ravenna v'era una chiesa, nella quale era opportuno, dal punto di vista del governo bizantino, apporre cotesta sorta di sigillo imperiale, era proprio questa. Non si trattava, infatti, soltanto di riconsacrare una chiesa, già ariana, al culto cattolico, ma di recuperare all'impero una basilica, che durante il regno degli Ostrogoti aveva avuto un significato, e un ufficio, forse più politici che religiosi: era stata la chiesa di corte, ed aveva contenuto, tra i suoi mosaici, oltre che la rappresentazione della basilica ipetrale del Palatium di Teodorico, anche le figure del re goto, della sua famiglia e della sua corte. Il governo bizantino le fece cancellare e sostituire con le schiere dei martiri e delle vergini; ma è probabile che ciò non si ritenesse sufficiente: l'imperatore aveva qui ragioni tutte particolari, religiose e politiche, per essere presente in effigie al rinnovamento ed alla riconsacrazione d'una basilica tanto legata al dominio del nemico vinto ed alla eresia professata dalla sua corte. Nè stupisce ch'egli abbia fatto porre il suo ritratto proprio nell'abside: non soltanto perchè fosse vicino all'altare, ma perchè nell'abside, a testimonianza di Agnello, si trovava l'iscrizione che ricordava la fondazione di Teodorico.

Possiamo dunque ammettere la probabilità, che i pannelli di San Vitale non siano stati gli unici quadri di tal genere, fatti inserire intorno alla metà del VI secolo dal nuovo governo tra i mosaici delle chiese di Ravenna divenuta bizantina. Almeno per altre due chiese l'ipotesi è abbastanza convincente. Ma qual'era il "vero" significato di cotesti quadri? Per cercar di rispondere alla domanda, dobbiamo naturalmente fondarci sui pannelli di San Vitale, i soli pervenutici nella loro integrità.

A. Grabar ha giustamente - e con l'acutezza e la competenza incomparabili, che distinguono ogni suo contributo - riconosciuto nei pannelli di San Vitale il tema dell'Offerta dell'imperatore a Dio: precisato anche dalla rappresentazione dell'Offerta dei Magi ricamati sull'orlo della veste di Teodora. " De même que l'aurait fait un panégyriste byzantin, le peintre rapproche habilement l'Offrande des rois Mages et celle des souverains de Constantinople. Cette allusion courtoisanesque fixe définitivement le vrai thème symbolique des deux mosaïques dont l'enveloppe iconographique a été empruntée à

la *cérémonie de l'Offrande des empereurs.....*". Ed ha raccolto intorno agli esemplari ravennati numerose altre rappresentazioni di Offerte: offerte dell' ἀποκόμβιον alla Vergine (mosaico del matroneo sud di Santa Sofia), dei modelli della città e della basilica, pure alla Vergine, da parte di Costantino e di Giustiniano (mosaico del vestibolo sud di Santa Sofia), del modello della basilica, sempre alla Vergine, da parte di Guglielmo II (mosaico di Monreale), del modello della chiesa a Cristo da parte del principe Jaroslav Vevolodvic' (affresco a San Salvatore di Nareditzy), persino dei manoscritti delle proprie opere teologiche a Cristo da parte di Andronico II Comneno (miniatura della Società Archeologica di Atene), o di Alessio Comneno (miniatura della Vaticana), ecc. L'Offerta può essere dunque di qualunque dono, e può assumere schemi iconografici differenti.

Tuttavia, gli esempi ravennati - pur rientrando senza dubbio nel tema generico - si distinguono nettamente da ogni altro per loro caratteri particolari. Anzitutto, vi manca la figura del Cristo e della Vergine, che in tutte le altre "Offerte" accolgono il dono, e di solito, anzi, campeggiano al centro d'una composizione "atopica" e di evidente carattere simbolico. A Ravenna, invece, è rappresentata una scena reale: nessun essere soprannaturale è presente: i personaggi sono esseri umani, individuati e riconoscibili, e compiono una definita azione "storica", in un ambiente reale ben determinato, che è poi un luogo della stessa chiesa: con ogni probabilità, nel caso di Teodora, uno dei pastophoria da cui si accede all'altare; nel caso di Giustiniano, il presbiterio accanto all'altare stesso. E la loro offerta, oltre a non essere rivolta ad alcuna persona divina presente, non è un generico dono (ἀποκόμβιον, modello di chiesa, manoscritto teologico, ecc.), ma è il dono di specifici oggetti d'uso liturgico, essenziali ad una cerimonia che si sta svolgendo in quel momento. Questa cerimonia è la messa: e i sovrani (o almeno il basileo) stanno posando con le proprie mani il δίσκος e il ποτήριον il piatto per il pane e il calice per il vino eucaristici) sull'altare: il quale non è rappresentato nel pannello, perchè si trova materialmente costì davanti. E' perciò che questi pannelli, a Ravenna (a differenza delle altre Offerte enumerate) sono situati - in San Vitale, visibilmente; altrove, presumibilmente - proprio in quella posizione: accanto all'altare.

Non si tratta dunque d'una generica offerta di doni alla divinità, ma della partecipazione dei sovrani alla messa. E tutto porta a credere che non sia una messa qualsiasi, una delle tante (cui la presenza degli Augusti, il loro dono, e quel dono, sarebbero poco consoni); ma la prima messa: quella con la quale si consacrava la chiesa.

Non siamo bene informati, purtroppo, sulla cerimonia

della consacrazione e dedicazione delle chiese nei primi tempi cristiani; neppure sappiamo se esisteva veramente una cerimonia specifica, oltre a quella della "celebrazione del santo sacrificio" (come dice Eusebio a proposito della basilica di Tiro inaugurata in sua presenza) compiuta con particolare solennità. Possiamo credere che, nei primi secoli, la consacrazione dell'altare fatta per mezzo della messa fosse sufficiente a consacrare l'intera chiesa. Il rito fu arricchito, ma non sostanzialmente mutato, quando si diffuse l'uso di introdurre nell'altare o sotto le reliquie o i sanctuaria; e fu soltanto più tardi (dal VII-VIII sec), che si istituì tutto un complesso cerimoniale. E' poi accertato che anche qui, almeno nelle grandi consacrazioni alla presenza dell'imperatore, la solennità della messa era accresciuta dall'accoglimento di taluni di quei riti, che avevan reso così memorabile la consecratio e la dedicatio delle città o dei templi da parte dei Romani: in quelle occasioni s'usava deporre sugli altari offerte, oblazioni, e doni, fatti al tempio, di suppellettili, che da quel momento passavano al servizio della divinità.

Ma chi compie il rito? Chi celebra la messa? La risposta non parrebbe dubbia, se non sapessimo che l'imperatore bizantino, considerato come riflesso immediato di Dio sulla terra ("Dio non ha bisogno di alcuno, l'imperatore ha bisogno di Dio solo. Tra la divinità e lui non vi sono intermediari" scriveva il monaco Agapito), acclamato come ἰσαπόστολος ecc. ecc., non solo godeva di parecchie prerogative del clero, ma era, di fatto e di diritto, al vertice della gerarchia sacerdotale. Egli veste la tiara e l'umerale; ordina a patriarchi e a vescovi di riunirsi ne' concilii, ch'egli convoca, presiede e scioglie a sua volontà insindacabile; regola la vita e la disciplina del clero; interviene nei giudizi dei vescovi, nelle loro elezioni, ecc., legifera insomma in materia ecclesiastica. Nulla di quanto viene promulgato dai sacerdoti in questa materia ha valore senza la sua approvazione (Cdd. di Giustiniano e di Basilio). In poche parole: a Costantinopoli l'imperatore è e rimane, non soltanto un "vescovo esterno", ma il capo assoluto della gerarchia ecclesiastica ed il vero detentore dell'autorità religiosa.

Tra le altre prerogative, ha anche quella di dir messa, almeno a stare a un passo (per verità controverso) del Libro delle Cerimonie di Costantino Porfirogenito, dov'è detto che l'imperatore celebra la santa Liturgia (τὴν θεῖαν λειτουργίαν τελεῖ) espressione identica a quella usata dallo stesso A. per la messa del patriarca sull'altare. Non credo sia mai arrivato a questo: in ogni caso però, egli, durante la messa, entra nel santuario - mentre a tutti i laici - vietato oltrepassare i cancelli dello ieròn - e prende posto sul suo trono, che sta al di sopra dei seggi degli altri sacerdoti: lo stesso patriarca siede ai suoi piedi.

Ciò avviene di regola a Costantinopoli, mentre in Occidente, dove quel cesaropapismo non è molto apprezzato, papi e vescovi non tardano a considerare, salvo casi del tutto eccezionali, tale prerogativa sovrana come un privilegio inammissibile. E' famosa la scena avvenuta a Milano tra Teodosio il grande e Sant'Ambrogio, riferitaci da Teodoreto. L'imperatore, entrato in chiesa, andò diritto all'altare, vi depose la sua offerta e poi rimase nel santuario. Sant'Ambrogio lo fece avvertire, che non poteva stare in quel posto riservato ai sacerdoti: che si mettesse tra i laici. Teodosio obbedì ad Ambrogio, lo ringraziò, e gli rispose che non aveva avuto intenzione di far cosa ingiusta, ma che aveva soltanto seguito l'uso corrente a Costantinopoli. Nè poi, a Bisanzio, volle più restare nel santuario: ed al patriarca Nettario, che gli chiedeva perchè non volesse mettersi al posto ch'era suo, rispose che aveva imparato qual fosse la differenza tra un prete e l'imperatore da un "vescovo degno di questo nome, Ambrogio di Milano". Ma la condiscendenza del pio Teodosio non fu certo imitata da molti dei suoi successori: in particolare, è da escludere che l'abbia condivisa Giustiniano - di cui sono ben note le affermazioni perentorie della propria autorità prevalente anche in materia religiosa, e le dispute con Roma, giunte fino alle minacce, alle persecuzioni, all'imprigionamento dell'infelice papa Vigilio, ecc. ecc. In tale sua azione, Giustiniano, almeno a stare a quel che scrivono Procopio e Teodoreto, fu validamente aiutato da Teodora (se pure costei non ne fu l'ispiratrice).

Quando si rammenti, poi, che cotesta crisi religiosa toccò il suo culmine, con la persecuzione dei papi Agapito e Vigilio, proprio negli anni della guerra gotica, della riconquista di Ravenna e della riconsacrazione delle sue chiese (l'editto dei "Tre Capitoli" è del 543; l'atto di sottomissione a Costantinopoli di papa Vigilio, del 548; il concilio di Costantinopoli, quinto ecumenico - cui seguì l'esilio di Vigilio - del 553: sicchè il Maspero potè chiamare il periodo tra il 537 e il 570 "il terrore cattolico") non sembrerà senza ragione precisa, che Giustiniano - accompagnato, almeno in un caso, da Teodora - abbia voluto essere presente in effigie alla consacrazione delle basiliche ravenne da parte di arcivescovi ch'egli intendeva dipendessero da lui e non dal papa; e pertanto non sembrerà improprio denominare cotesti pannelli - dove gli augusti nimbati (essi soli), e precedendo gli stessi arcivescovi, s'avvicinano all'altare per deporvi il canestro e il calice del sacrificio eucaristico, la cui celebrazione consacrava l'altare e con esso la chiesa - come quadri di consacrazione.

Quelle messe, furon sicuramente celebrate dai vescovi. Ma è l'imperatore, che dà alla cerimonia tutto il suo peso di atto ufficiale. Perciò non è indispensabile che l'Augusto sia materialmente presente: basta che vi sia la sua effigie. I pannelli surrogano la presenza effettiva del sovrano,

sono sufficienti a dare un valore anche giuridico alla consacrazione.

Bisanzio infatti ereditò da Roma l'uso, che attribuiva al ritratto ufficiale dell'imperatore una funzione giuridica. La sacra laurata, il sacer vultus o divinus vultus sostituivano l'imperatore in persona: venivano accolti con ossequio alle porte delle città soggette, apparivano nelle sale dei tribunali, sul labarum, sui vexilla, sulle monete: infine, dovunque l'imperatore, "non essendo dotato di onnipresenza", come scriveva Severiano, non poteva arrivare di persona a garantire, con la suprema autorità della sua massima magistratura, la consistenza giuridica di un atto pubblico. La presenza del ritratto dell'imperatore dava insomma all'avvenimento lo stesso valore, che avrebbe assicurato ad esso la presenza reale del sovrano: era paragonabile, agli effetti pubblici, ad un documento della cancelleria imperiale, redatto secondo gli usi della diplomazia e fornito di firma e di bulla imperiali.

Ma occorre fossero ritratti ufficiali. E che quelli di Ravenna abbiano qualità e funzioni siffatte, non sembra dubbio. Che non siano effigi generiche o memorative, ma veri e propri ritratti attuali del sovrano - forniti della capacità d'assicurare valore ufficiale alla consacrazione delle chiese - risulta, penso, anche dal confronto tra i due esemplari ravennati: tra quello di San Vitale, e quello frammentario conservato in Sant'Apollinare Nuovo. Nel primo, Giustiniano è in figura di persona magra e snella, dal viso di aspetto maturo, non vecchio: è il ritratto, idealizzato, dell'imperatore ancora nel pieno delle sue forze: un ritratto, possiamo credere, che aveva corso ufficiale almeno fino al 548, quando la chiesa di San Vitale fu consacrata da Massimiano. Nel secondo, l'imperatore appare visibilmente più vecchio: il suo viso gonfio e flaccido è quello d'una persona stanca e malata: questo dunque è probabilmente il ritratto ufficiale degli ultimi anni del suo regno e della sua vita, quale doveva aver corso una dozzina d'anni dopo, un lustro prima della morte (14 novembre 565): verso il 560, appunto, quando l'arcivescovo Agnello "riconciliò" la Chiesa.

E non par dubbio che, per eseguire questi ritratti, siano stati inviati direttamente da Costantinopoli (e, data la differenza tra il primo e il secondo, almeno a due riprese) i cartoni con le immagini attuali e ufficiali del sovrano; e che coloro che portaron seco quei cartoni o tavolette siano stati gli stessi artisti di corte che eseguirono i mosaici. I pannelli dovettero essere eseguiti sul luogo - non, come altra volta pensavo, inviati da Bisanzio già composti, a modo di emblemata bell'e pronti da inserire nel resto della decorazione: essi infatti a San Vitale si adattano troppo perfettamente alle proporzioni dell'insieme ed alla superficie curva della parete in quel punto -: ma è ovvio, che la

corte volle avere ogni garanzia di perfetta esecuzione, e vi mandò i proprii artisti, aulici per eccellenza. E' infatti lampante che quei pannelli si distaccano nettamente, non pure per soggetto, ma anche per forma e tecnica, da tutti gli altri mosaici. Bizantina è la loro fattura, raffinatissima; e bizantino, e squisitamente aulico, e giustinianéo, è il loro significato: d'una precisione cortigiana così sottile, cavillosa, quale non è probabile s'avvertisse in una lontana provincia come Ravenna, appena riconquistata all'impero dopo aver avuto, a quanto sappiamo, scissi, o almeno allentati, i legami culturali con la Nuova Roma durante tutto il periodo del dominio ostrogoto.

In questi quadri di consacrazione, noi possiamo dunque, con piena tranquillità, salutare l'approdo dell'arte e degli artisti propriamente bizantini a Ravenna.

La precisazione può sembrare eccessiva (non valeva la pena, si dirà, di spendere tante parole per arrivare ad una constatazione così ovvia e scontata), di fronte al concetto che ha ancora corso, ed è divulgato dai manuali, del "bizantinismo" pressochè integrale dell'arte ravennate, fin dalle sue origini. Ma temo che, cotesto, sia uno di quei miti, che ancor abbondano nell'archeologia, specie tardoantica e paleocristiana. Mentre infatti altri periodi finora oscuri della cultura artistica vengono "recuperati" alla storia dell'arte (il recupero sta risalendo, da un lato il Medioevo occidentale fin verso l'anno Mille, e dall'altro sta conquistando il campo, che sembrava il più chiuso e restio, dell'arte antica), la vecchia mitologia romantica ha trovato il suo ultimo baluardo nella zona ambigua dell'ancor problematico tardoantico, del paleocristiano, del bizantino, del protomedievale. E' qui, che ancora han corso le superstizioni dell'"Oriente" strzygowskiano, o dell'imperituro e sempre resuscitante "ellenismo" (i neoellenismi non si contano, fino al Duecento o al Trecento), di cui la teoria panbizantina nei riguardi dell'arte paleocristiana, non pure d'Oriente ma d'Occidente, non è in fondo che un corollario. Ed è qui che imperversa il più incontrollato e caotico "metodo" degli influssi e delle derivazioni.

E' tempo tuttavia - come pensano ormai gli studiosi più avvertiti e più riflessivi - di mettere, anche qui, un po' d'ordine: e questa necessaria operazione di pulizia (se non di polizia) scientifica non può cominciare che dalla richiesta di "declinare generalità", di mostrare le proprie carte. E frattanto ci si dovrebbe mettere tutti d'accordo - ad evitare contrabbandi, certo involontari - nel respingere il ricorso alle influenze orientali e agli approdi bizantini in Occidente, ogni volta che non si sia in grado di precisare il "chi e come e da dove e per quali negozi". Influenze ed approdi, certo, vi furono: ma s'ha l'elementare dovere di provarli, e provarli sufficientemente, caso per caso. Non si di-

ca, per es., apoditticamente, che la chiesa di San Vitale a Ravenna è architettura "orientale" o "bizantina", quando la sua forma ha un'evidente, legata determinazione, storicamente accertabile, nell'architettura romana d'Occidente, e quand'essa precede, non solo cronologicamente, ma anche nel grado di maturità linguistica, qualunque altro edificio "orientale" cui venga riferita (S. Sergio e Bacco e S. Sofia a Costantinopoli, senza parlare delle ancor più immature e spurie forme siriane prive di vera cupola, come quelle di Ezra, Bosra etc.). Tralascio altre (ma sono legione) illusioni, ancor meno fondate, di derivazioni o di influssi, che non hanno la minima base d'un sia pure elementare e forzato confronto con opere esistenti nei luoghi d'onde dovrebbero provenire - e s'appoggiano, per es., su "pilastri storici" così portanti, come quello del perpetuo vagabondaggio di "monaci orientali", tutti artisti e tutti globe-trotters.

Sarebbe, a ragione, addirittura inammissibile, presso uno storico dell'arte moderna, la pretesa d'affermare, che so, la derivazione dell'arte del Mantegna da quella del Quattrocento fiorentino, senza recare in appoggio il fatto storicamente sicuro della venuta di Donatello, Filippo Lippi, Andrea del Castagno, ed altri, a Padova e a Venezia, e, ciò che più conta, senza la prova delle consonanze di linguaggio figurativo, che sorgono dall'attuale, puntuale confronto tra le pitture di Andrea del Castagno, per es., e quelle di Andrea Mantegna. Ma, in tema d'arte romana, tardoantica e paleocristiana, è ammesso ricorrere pacificamente, ad ogni passo, all'"ellenismo, all'Oriente, a Bisanzio: per opere inamovibili e che si trovano in Occidente dove furono senza dubbio eseguite, per le quali, non solo non v'è notizia di derivazione greca, orientale o bizantina, ma non v'è spesso nemmeno la più remota possibilità di concreto confronto con opere esistenti in Grecia, in Oriente, a Bisanzio. Un colmo difficilmente superabile, in quest'ordine, è stato raggiunto dalla teoria della "pittura alessandrina": ben pochi e poco sfruttabili indizi ci son rimasti, purtroppo, sui caratteri e la qualità di quest'arte sul suolo di quel grande emporio del Delta, e tuttavia sarebbe "alessandrina" non solo tutta la pittura romana almeno dal IV stile pompeiano in poi (la pittura, dunque, meno ellenistica e più romana, quella, secondo Wickhoff, di "stile illusionistico"): ma senza discussioni alessandrina è tutta la pittura paleocristiana e protomedievale - fino a Castelseprio incluso - che da questa deriva.

E nella fattispecie ravennate: non si può presumere di "storicizzare" la pittura a mosaico di Ravenna sulla base del suo "bizantinismo", quando a Costantinopoli stessa, in fatto di mosaici parietali, non c'è rimasto nulla da porre utilmente in confronto. Di sicuramente bizantino, a Ravenna, non vi sono oggi che i pannelli imperiali di San Vitale e le parti

rifatte da Agnello in Sant'Apollinare Nuovo. A questa determinazione s'arriva, non per diretto raffronto di opere, ma per via di dati storici e della loro interpretazione. Sebbene la strada sia lunga e tortuosa, essa porta comunque ad assicurarci che tali mosaici sono il solo punto di riferimento, che sia valido per l'inchiesta sul "bizantinismo" della pittura ravennate. E basta un elementare paragone con tutte le altre decorazioni di Ravenna, per accorgersi della loro incolmabile differenza di stile.

Ci si chiede allora, se non sia più opportuno, e più serio, rimettersi di nuovo, dopo mezzo secolo di stravaganze, sulla via maestra. Come per l'architettura, anche per la decorazione musiva questa via è quella che congiunge le capitali tardoantiche d'Occidente: parte da Roma, passa per Milano e termina a Ravenna. Quella di Costantinopoli è un'altra grande strada, e parte pur essa da Roma, ma va in tutt'altra direzione. Le "origini" dell'arte di Ravenna non si troveranno nella lontana, e per molti lati diversa, Costantinopoli, ma nella prossima Milano aulica del IV secolo: teodosiana e ambrosiana.

Quanti siano i legami politici, culturali, ecclesiastici di Ravenna con Milano almeno fino a tutto il secolo V, è abbastanza noto, e non è qui luogo di precisare. Col trasporto della capitale e della corte, è naturale avvenga il trapasso anche di buona parte di ciò che viveva e prosperava nell'ambito della corte: in primo luogo, le costose, difficili e gelose corporazioni di costruttori e di decoratori. Non v'è da meravigliarsi perciò (anzi è la cosa più ovvia e prevedibile) che l'arte ravennate, al tempo del primo vescovo costruttore, Orso, sulla fine del IV secolo, faccia una sola cosa con quella di Milano; che i battisteri di Ravenna si leghino a quelli lombardi, che l'abside problematica e "preromanica" di San Giovanni Evangelista non si spieghi senza il riferimento a modi costruttivi attestati a Milano, che la pianta e lo schema decorativo del Mausoleo di Galla Placidia echeggino quelli della chiesa milanese di San Nazaro, alla cui consacrazione da parte di Sant'Ambrogio l'Augusta aveva assistito nella sua giovinezza alla corte del padre Teodosio; che la teologia di San Pier Crisologo sia "ambrosiana"; che il concetto informatore della "teofania velata" di Sant'Apollinare in Classe sia, con ogni probabilità, maturato nel pensiero di Sant'Ambrogio e di lì passato a San Paolino a Nola e ad Ursicino a Ravenna; che persino molti "orientalismi", specie siriaci, nel pensiero religioso e nell'iconografia ravennati non giungano direttamente dal Levante, ma, per quanto strano possa sembrare, "abbiano fatto il giro" di Milano ambrosiana; che la meraviglia architettonica di San Vitale non abbia alcun precedente in Levante, ma sia una chiara maturazione del senso spaziale del San Lorenzo di Milano, ecc. ecc.: giacchè questi non sono che alcuni, e dei



più ovvii, tra gli innumerevoli punti d'attacco della cultura artistica ravennate con quella milanese, specie del IV secolo.

Certo, l'arte tardoromana e paleocristiana di Milano è ancora, in buona parte, da "storicizzare"; ma ritrovamenti, anche recentissimi, stanno aprendo nuovi spiragli sulla sua impreveduta ricchezza, varietà e grandiosità di forme. Quando il nostro corredo archeologico sarà un po' meno sprovvisto, e il nostro strumento critico un po' smagato dai miti romantici, è probabile ci accorgeremo - come già aveva intravvisto lo Hübsch - ch'essa ebbe un valore assolutamente fondamentale, e non pure in rapporto alla più fortunata arte di Ravenna, ma di quella di tutta l'Europa, ed anche nei "secoli bui", fino al longobardo e al carolingio inclusi.

E il bizantinismo ravennate apparirà - come quello, secoli dopo, di Venezia - non più d'una splendida, raffinata, ma effimera inserzione, entro una cultura figurativa preesistente, e di diverso destino.

Per chiarire meglio queste osservazioni, conviene fermarci un poco su quello che è il capolavoro dell'arte ravennate - e forse di tutta l'arte del VI secolo -: la chiesa di S. Vitale, considerata come dev'essere considerata: cioè come una forma unitaria e coerente, in cui le "distinzioni" tra architettura, scultura e decorazione a mosaico sono soltanto di comodo.

Intanto, si tratta di un martyrium, il cui modulo architettonico s'era venuto costituendo e articolando, non in relazione ad edifici con funzione di accogliere una comunità (quale la basilica tipica); ma quale edificio funerario: mausoleo pagano, che poi divenne martyrium cristiano. Di esso possiamo seguire l'evoluzione punto per punto, entro la tradizione romana. E' in questa infatti 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 e delle stesse strutture (opus caementicium), dall'altro; ma v'è una linea particolarmente coerente e continua proprio nella "classé" di edifici mausolei-martyria.

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 questo, 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 heròa 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.

Ne sorsero organismi articolatissimi, nei quali ogni elemento ha la sua ragione costruttiva. Il loro sistema di equilibrio 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 contraffortano 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 smaterializzate: divengono trafori, graticci, si trasformano in chiaroscuro, in colore: e per tal via la "forma" degli spazi in costesti 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. L'evoluzione può essere seguita punto per punto nel corso dell'arte romana, finchè si giunge, con una progressione, tecnicamente, costruttivamente, esteticamente coerentissima, agli edifici dal IV al VI secolo 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 infine 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.

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 di un'abside, di un'essedra, 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 architet

tonica, 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 e nel più dei casi anche San Vitale, non sono tuttavia coperti da cupole ma da tettoie lignee, che infine la stessa immagine dei loro spazi interni è ancora intorpidata da fortissimi residui plastici, non 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.

Qui tuttavia ci si presenta una sorta di paradosso storico, che ho cercato di risolvere altra volta. Il "paradosso" sorge dalla constatazione d'un dato di fatto innegabile: quello dell'effettiva adozione e diffusione della copertura a cupola a Costantinopoli e nelle provincie d'Oriente, da un'epoca che possiamo fissare intorno al VI secolo in poi. E' 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 poco fa e forse esse hanno contribuito all'accreditarsi dell'ipotesi di un'origine "orientale", 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'angolò.

Dunque uno schema abbastanza ovvio di martyrium paleocristiano (es. il sacello di S. Prodocimo qui a Padova). Più interessano due osservazioni, del resto connesse. L'una è che l'edificio di Edessa non era un martyrium - un tempio dedicato ad un martire di cui contenesse le spoglie - ma una chiesa dedicata ad una "idea" : l' Aghia Sophia, la divina Sagghezza. L'altra è la spiegazione che l'inno siriano ci offre, del significato della forma della chiesa.

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 come 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" (Susitha, 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 assenza 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; e si riconosce senza fatica la dottrina che ha ispirato cotesto

simbolismo architettonico: essa risale agli Areopagitica, che appunto avevano appena conquistato il mondo cristiano greco-orientale nel tempo in cui si innalzava la chiesa.

Non v'è dubbio, che tanto i costruttori del tempio 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.

Non possiamo credere però che quel piccolo edificio provinciale fosse il primo "tempio areopagitico". Esso era stato preceduto da un altro, nella capitale stessa: da 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, e poi tra tutti i successivi rifacimenti, che ne conservarono sostanzialmente il carattere primitivo di basilica latina, longitudinale, coperta da tetto a capriate. L'ultima di coteste ricostruzioni, quella di Teodosio II, intorno al 415, fu, com'è noto, incendiata durante la sedizione Nika, nel 532; e fu allora che Giustiniano fece costruire propriamente la Santa Sofia, inaugurata il 27 dicembre del 537: il tempio della Divina Saggezza, ad opera di Antemio di Tralle e di Isidoro di Mileto, i quali ruppero la tradizione di secolare fedeltà alla basilica latina e adottarono un tipo di edificio accentrato, voltato, cupolato, che per l'innanzi si usava nei martyria.

Essi lo fecero per una precisa ragione simbolica; per la volontà di fare della chiesa un'immagine del Cosmo cristiano, che, come s'è detto, anche per la scienza del tempo, aveva la forma di un cubo articolato da quattro braccia e sormontato da mezza sfera; insomma per quella stessa ragione, tratta dalle dottrine pseudoareopagitiche, che ispirò anche la costruzione della Santa Sofia di Edessa.

Questa mia opinione, d'una precedenza esemplare della Grande Chiesa di Costantinopoli su tutte le altre del tipo, è stata poi accolta dagli studiosi più qualificati, come per es. il compianto Zaloziecky di Graz, ma, e prima di tutti, dal collega A. Grabar della Sorbona, il quale anzi la rincalzava scrivendo:

"Si jamais une église avait des raisons de symbolisier

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.....".

Non è infatti difficile convincersi, che sia stato nell'ambito della raffinata e cavillosa cultura teologica della corte e del patriarcato di Costantinopoli, che sia sorta l'idea di concretare in una chiesa, dedicata alla Sagg<sup>u</sup>ezza Div<sup>i</sup>na, 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).

Consigliato dai suoi teologi e venuto in queste idee, Giustiniano ebbe la fortuna di valersi di uomini come Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto, i quali non eran soltanto dei costruttori, ma degli uomini di grande cultura, scienziati, professori di "geometria", etc.; e dunque, anche al di fuori di una tradizione architettonica e costruttiva tramandata, erano in grado di impadronirsi dell'idea di Giustiniano e dei suoi consiglieri teologici e di realizzarla nella sua tradizione "geometrica". Per dar forma al simbolo "areopagitico" del Cosmo in un immenso edificio, almeno in disegno, la preparazione dei due famosi  $\mu\eta\chi\alpha\nu\iota\kappa\omicron\iota$  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 che offrir loro che basiliche, o martyria o battisteri coperti da xylotruli), a quella, come pensa Sas-Zaloziecky, degli edifici civili (Grande Palazzo, Terme, ecc.), fatti erigere da Costantino all'atto della fondazione della città, e poi dai suoi successori, da quelle corporazioni auliche di costruttori, di capacità veramente eccezionali (basti pensare a monumenti come le Terme di Diocleziano e di Costantino, la basilica di Massenzio, il ninfeo degli Horti di Licinio, Santa Costanza, etc.) che dipendevano esclusivamente dalla corte, e ch'egli - ne abbiamo prove anche da documenti - fece venire direttamente da Roma. Ma a noi ora interessa, per concludere, osservare che in tal modo si può dire l'apparente paradosso cui accennavo: spiegare perchè una forma architettonica accentrata, voltata e cupolata, s'adottasse dai paesi greco-orientali, per i quali essa era senza dubbio d'importazione, e divenisse infine tipica per l'edificio del normale culto eucaristico ortodosso.

Fino a quando, in Oriente, le costruzioni accentrate o cruciformi rimasero limitate ai martyria, da' quali ogni intenzione simbolica esulava, si potè 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 herôa ellenistici coperti da tettoie lignee: ma quando tutta la chiesa rappresentò il Cosmo; e i quattro archi 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 alcuna rispondenza formale.

La lunga fortuna che queste strutture cupolate ebbero in seguito in Oriente, 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 del mondo.

Ma a noi importano soprattutto le conseguenze, che da tali precisazioni possiamo trarre per un "esercizio di lettura" dei monumenti delle due grandi zone della cristianità agli albori del Medioevo. Le forme spaziali romane s'impongono anche in territori di tradizione ellenistica; ma vi subiscono una particolare interpretazione. 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 Zalusky. 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 medio-romani 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 trombe d'angolo vi divengono una forma plastica particolare, che accentua la sua funzione strutturale.... 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 di 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'accen-

tuazione, di gusto tenacemente ellenistico, delle membrature architettoniche, frammentato 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 frainteso. Anzitutto "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 coerentemente sino alla fine: pare abbiano accettato a un dipresso un concetto costruttivo, senza poi portarlo alla conclusione necessaria. Insomma, manca a tutti codesti edifici siriani il senso dell'unitaria totalità dell'intero spazio; noi possiamo apprezzarli, ma non per quella totalità spaziale, sibbene soltanto per le loro forme particolari, o per la razionale connessione di tali forme. A Roma, la cosa più importante era la totalità, che in sé 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, isolanti, invece che per quelli fondenti e armonizzanti; tali profili connettono linearmente un particolare plastico con l'altro, ma non favoriscono certo 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 siriani si dividono in due parti separate, che risultano confusamente slegate nello spazio, sebbene derivino dal modello maturissimo d'una disposizione spaziale giunta dalle terre romane occidentali.....".

Sarebbe eccessivo insistere con gli esempi (molti altri si potranno trovare nel mio volume sull'Architettura di San Marco). Gioverà riassumere in breve. Il principio ellenico ed ellenistico è quello di dar forma perspicua al razionale rapporto tra peso e sostegno: donde l'accentuazione, ir



riducibilmente plastica, delle travature e del loro appoggio sui capitelli e sulle colonne e insomma del rapporto tettonico tra le membrature. Il principio romano (la cui "irrazionalità", chi ci pensi, ha inizio dalla stessa tecnica del cemento, 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 articolazioni plastiche, la definizione "ottica" d'uno spazio unitario, indiviso. E' perciò, che in ogni costruzione che conservi residui di gusto ellenistico (pur entro la parlata ecumenica dell'Impero) viene sottolineato 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 occultare i rapporti tettonici e di conseguenza le espressioni plastiche: affinché ogni forma particolare venga assorbita nella continuità della superficie murale, la cui unità appunto garantisce lo sviluppo pieno e unitario dell'immagine spaziale.

Ora possiamo venire all'esercizio di lettura, giovanoci del confronto tra la forma di monumenti coevi d'Occidente e d'Oriente: di planimetria e di sviluppo in elevato, simili; e ancor esistenti nelle loro strutture fondamentali - per giungere infine a qualificare criticamente il nostro San Vitale di Ravenna -. Vediamo, per es., la chiesa dei SS. Sergio e Bacco a Costantinopoli, di poco posteriore al San Vitale, ma che appare, al confronto con 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 San 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 dall'estradosso piatto e ancor più appesantito dai rozzi contrafforti angolari direttamente derivati dall'architettura romana ancora degli inizi del IV secolo. 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 San Vitale, tra ottagono interno ed ottagono esterno.

Insomma, mentre San 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 San 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 intercolumni 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 San 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 San 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 matronei, il quale, malgrado gli archi, si unisce figurativamente ai capitelli delle esedre in una continua linea 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 San 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: sicchè 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, ri-

mangono ancora sensibilissimi residui di omogenei effetti di massa, di spazialità sostanzialmente definita, plasticamente e tettonicamente rappresentata. Giustamente dunque ripete Zaloziecky 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 cote-sto ultimo grado di sviluppo; ed ha serbato la massiccia rigidezza 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 nel 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 San Vitale. E si noti, non è, quella che vediamo in Santa Sofia, la volta eretta da Antemio e da Isidoro: è quella ricostruita da Tiridate nel X secolo e racconciata 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, trascinandosi 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 (1959) di Emerson e Van Nice vi ha aggiunto il difetto nella composizione del cemento e il cedimento delle costruzioni. Ciò conferma, che la padronanza almeno della tecnica co

struttiva 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 neellenico, portato al senso ch'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 di architettura voltata e cupolata paleocristiana contemporanei, ma l'uno romano occidentale, l'altro bizantino: S. Vitale e Santa 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 San 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 immobilmente 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 Santa Sofia, invece, lo spazio è fermato: l'eccezionale ampiezza del vano interno - l'inerte enormità di questo vacuo 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: Santa Sofia è davvero il tempio di un Dio che di nuovo, platonicamente, geometrizza dovunque; 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 San Vitale - e ne fa l'epifania di un'assoluta idea dimensionale.

Gioverebbe, su questa base, analizzare il senso dei minuti particolari, apparentemente analoghi, dell'immagine dei due edifici: vi si ritroverebbe sempre una coerente rispon-

struttiva 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 neoellenico, portato al senso ch'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 di architettura voltata e cupolata paleocristiana contemporanei, ma l'uno romano occidentale, l'altro bizantino: S. Vitale e Santa 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 San 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 immobilmente 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 Santa Sofia, invece, lo spazio è fermato: l'eccezionale ampiezza del vano interno - l'inerte enormità di questo vacuo 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: Santa Sofia è davvero il tempio di un Dio che di nuovo, platonicamente, geometrizza dovunque; 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 San Vitale - e ne fa l'epifania di un'assoluta idea dimensionale.

Gioverebbe, su questa base, analizzare il senso dei minuti particolari, apparentemente analoghi, dell'immagine dei due edifici: vi si ritroverebbe sempre una coerente rispon-

denza 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 Santa 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 San 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 San 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 Santa Sofia non trovate nulla di tutto questo: trovate dei bei capitelli che potete ammirare in sè, uno per uno: ancora solidi, ancora con uno scheletro di irriducibile plasticità. Ancora: a Santa Sofia i capitelli non hanno veri pulvini, come a San 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 Santa 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 Santa Sofia vi sono architravi sporgenti dalle pareti, che circondano orizzontalmente il vano interno, e in questo modo chiudono

e fermano lo spazio. A San 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 policromi e decorazione a mosaico in Santa 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 San 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 Santa 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 Santa 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 sé 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 Constantinopoli 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 Santa 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 "Kunstwollen" paleocristiano occidentale, e paleocristiano orientale (o bizantino). L'immagine spaziale realizzata da Santa Sofia, pure sorta del "continuum" della tradizione romana, viene "fermata" in una forma chiusa e contemplata, laddove l'immagine di San Vitale è quella d'uno spazio fortemente mosso, aperto,

"temporalizzato", vale a dire non contemplato ma partecipa to dal "soggetto" che vi sta dentro. Alla maggiore articolazione e più intensa dinamica costruttiva di San Vitale, corrispondono una maggiore fluidità degli spazi, una più intensa dialettica chiaroscurale. Il motivo fondamentale di Santa Sofia è invece l'eccezionale ampiezza del vano interno, che dà un senso di grandiosità monumentale, di po tenza. Quest'effetto è dovuto precisamente all'enormità presente e ferma del "vacuo" spaziale, cui corrisponde, in piena coerenza figurativa, la bloccata chiusura delle pareti e l'uniformità delle sculture dei capitelli e dei fregi in origine, dall'enorme dilatazione dell'oro della prima decorazione a mosaico.

In San Vitale lo spazio, mantenuto a scala umana, si ordina in un chiaroscuro vario, mosso e profondo, accentuato dalla varietà, dalla stessa diversamente calcolata posizione dei capitelli; dal ritmo cromatico dei mosaici; concluso dalla cupola, che non è larga e depressa, ma raccolta e slanciata.

Anche dal lato semantico i due monumenti si differenziano per una sfumatura di significato assai significativa del diverso "senso" delle due grandi regioni del Cristianesimo primitivo.

San Vitale è una basilica - martyrium: è la tomba, divenuta tempio, di un personaggio storicamente esistito, il quale conserva la sua determinazione storica e il suo "nome".

Santa Sofia non è una tomba, nè ha un nome storicamente concreto. E' il tempio della divina Saggezza, cioè di un'idea, del principio ideale ordinatore del Cosmo. E' una forma "cristiana" dell'idea, metafisica dell'essere. Come tale, essa dev'essere, più che attualmente partecipata, contemplata. Alla differenza dell'immagine degli spazi, corrisponde una differenza di significato, tra queste due chiese apparentemente simili. Ed è in fondo la differenza, che distingue il Cristianesimo romano da quello greco. La Chiesa romana volle sempre essere innestata nel "etempo" dell'esistenza e insomma storicizzarsi. La chiesa bizantina invece si "platonizzò" (come lo stesso impero, del resto, immobilmente fissato nelle sue strutture, nelle sue gerarchie, nelle sue cerimonie immutabili fuori del tempo).

La diversa immagine degli spazi nei due massimi monumenti del VI secolo, San Vitale e Santa Sofia, rispecchia cotesta diversa intonazione del Kunstwollen in Occidente e a Bisanzio. La quale andrà poi sempre più accentuandosi nel Medioevo. Di fronte all'arte medievale dell'Occidente, sempre incalzata dall'inquietudine "esistenziale" si leverà l'impassibilità metafisica dell'Olimpo cristiano di Bisan-



zio. Esso non sarà più, come l'antico Olimpo, rappresentato con la forma plastica, ma col colore, fisso, invariabile, degli smalti e dell'oro incorruttibile. Ma sarà ugualmente "intemporale", assoluto, nella sua "theoria": non avrà bisogno d'essere illuminato dalla luce fuggevole di questo mondo di giorni perduti nell'abisso del tempo: avrà un'eterna luce in se stesso, come gli dei d'Omero e di Fidia. Ancora una volta i greci, a Bisanzio, dovevano sottrarre la "forma" (e con essa il "sentimento") alle contaminazioni del tempo. L'arte dell'Occidente, invece (sebbene ammalata da Bisanzio, come l'era stata Roma dalla Grecia antica), rimase immersa nel tempo, nell'esperienza della natura e della storia e nell'esperienza del concreto esistere umano: in questo incessante inarrestabile esperiri dell'Occidente, la cui civiltà non può mai decadere a lungo nell'intemporalità e nell'irresponsabilità delle metafisiche, ma sempre e malgrado tutto ritrova il proprio destino d'essere storia - cioè di realizzare quel tempo concreto degli uomini, cui non può essere dato che il nome, perpetuamente insidiato, ma alla fine, malgrado tutto, destinato a trionfare, di libertà. -

