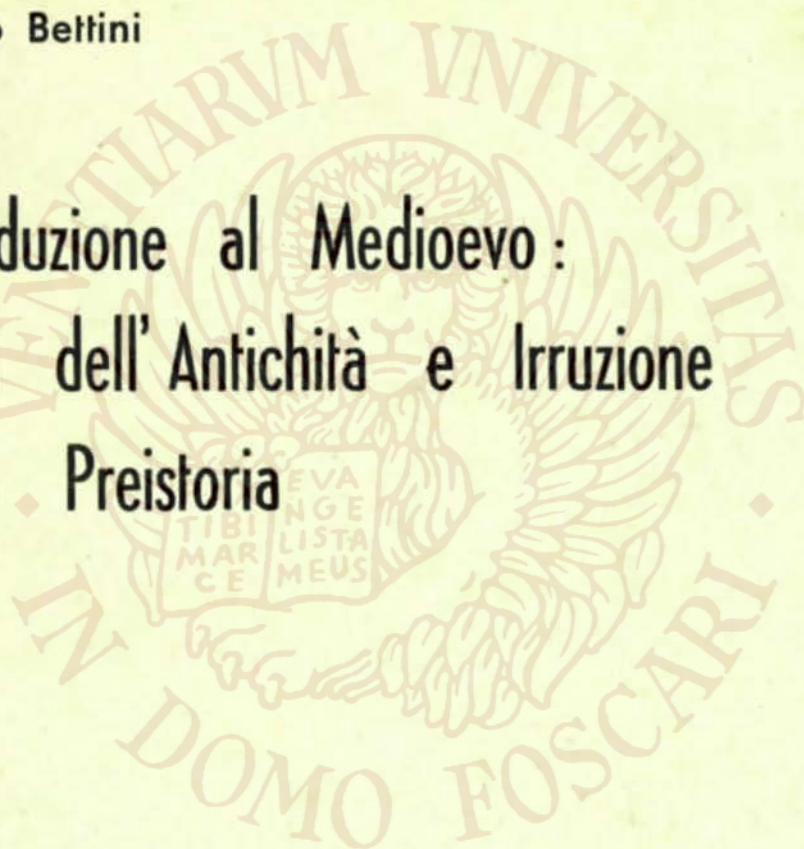


Università degli Studi di Padova
Facoltà di Lettere

Sergio Bettini

Introduzione al Medioevo :
Corsi dell' Antichità e Irruzione
della Preistoria



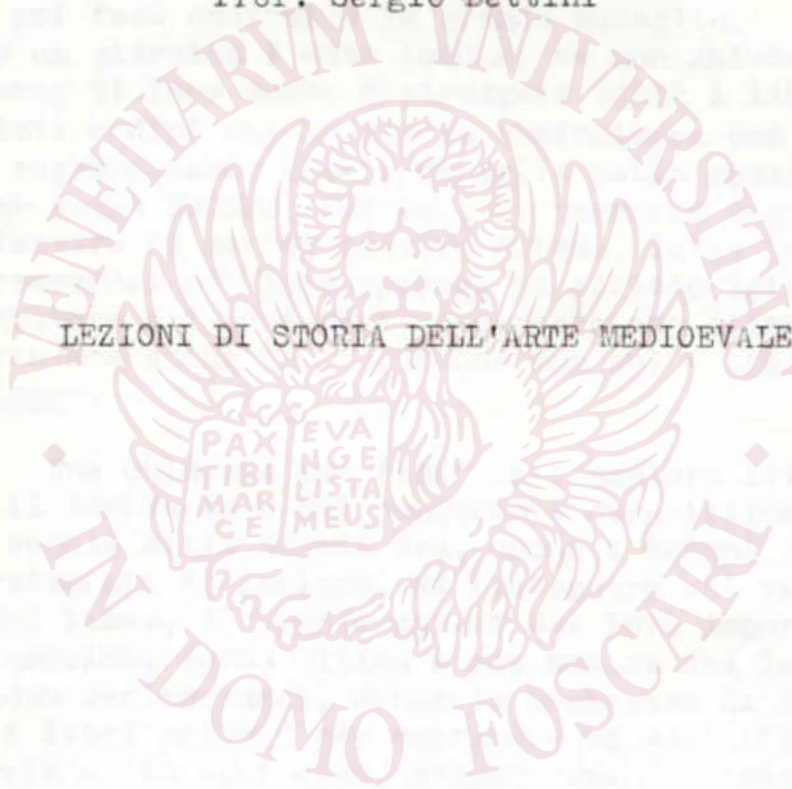
Corso di Storia dell'Arte Medioevale 1968 - 69

SB
DISA
28

ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE- UNIVERSITA' DI PADOVA

Prof. Sergio Bettini

LEZIONI DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE



ANNO ACCADEMICO 1968-69

STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE 1968/69

I

In una delle sue così stimolanti Inquisiciones - mi pare del 1950 - Jorge Luis Borgès ragiona su quell'imperatore cinese, Chi Hoang Ti, re dello Tsin, che ridusse i sei regni in suo potere e cancellò il sistema feudale in Cina, e poi fece costruire la grande muraglia. "Chiudere un orto o un giardino è cosa comune; ma non chiudere un impero. Chi Hoang Ti fece anche distruggere tutti i libri anteriori a lui: ordinò che la storia cominciasse con lui. Questi fatti suggeriscono, che la muraglia nello spazio e l'incendio nel tempo furono, per lui, le barriere magiche destinate a fermare la morte!" osserva Borgès. "Tutte le cose vogliono perseverare nel loro essere, ha scritto Spinoza; forse l'imperatore e i suoi magi credettero che l'immortalità ci è intrinseca e che la costruzione non può errare, in un mondo chiuso".

Una chiusura per tanti lati analoga avviene all'estremità occidentale del continente eurasiatico. Durante i primi secoli della nostra era, anche i Romani si sforzano disperatamente di isolare, di proteggere col vallo fortificato del limes, lo spazio chiuso del loro impero; mentre il Cristianesimo, forma ultima e più matura del logocentrismo religioso mediterraneo, minaccia anch'esso di distruggere tutti i libri antichi per mantenere un solo libro - una sola parola - in ogni caso, propone una palingenesi della scrittura per chiudere anche il tempo intorno al perno, verticale, del Verbo, che era in principio e sarà fino alla fine degli evi. - Queste due muraglie, queste due recinzioni, lasciano in mezzo, nell'immensa estensione del continente, uno spazio dinamico, caratterizzato da secoli e secoli, dai movimenti successivi di popoli e di culture. Allorchè traboccano e scorrono in Europa le grandi invasioni del V secolo, da più di mezzo millennio i Barbari assediavano l'Impero d'Occidente, ed erano divenuti per esso un pericolo mortale, la cui pressione angosciante non faceva che accentruarsi. Può apparire oggi a noi abbastanza derisorio il simbolo di questi due muri, all'estremo Occidente ed all'estremo Oriente, opposti ai cavalli e alle orde .

Ad ogni modo, tra questi due dispositivi, che innal

ziano, a difendere il loro spazio chiuso, organizzato, in diversa maniera "cosmico" (al senso originario del termine), Roma e la Cina, sta il grande spazio delle steppe eurasiatiche: un solo corpo, una sola distesa, senza limiti, senza ostacoli: è esso che è stato, da tempi immemoriali, il luogo smisurato dal quale la nostra storia s'è mossa - compresa quella alla quale soltanto noi siamo abituati a dare il nome di storia; quella che si insegna nelle nostre scuole; delle piccole città del Mediterraneo con le loro guerre, i loro trattati, le loro grandezze ma anche le loro meschinità, che ci sembrano tanto importanti -.

E' soprattutto lo studio dell'arte, che ci fa conoscere ogni giorno di più dell'importanza di questo spazio, e di questo movimento, eurasiatici - . Vi sono delle corrispondenze, delle somiglianze impressionanti, degli scambi incontestabili, attraverso le migliaia di chilometri di estensione da un capo all'altro del continente; e rimangono, spesso, inesplicati. Per esempio, vi sono delle statuette di "veneri" preistoriche - donne nude, ben formate di attributi femminili, ma anche sovrabbondanti di tessuto adiposo, per il nostro gusto: le cosiddette veneri steatopigiche - trovate in terre dell'estremo occidente europeo (per es. la "Venere" di Dolni Vestovice al Museo Moravske di Baro, o quella di Kostenski al Museo dell'Accademia delle Scienze di Leningrado) che sono quasi identiche: d'una somiglianza formale (non solo, voglio dire, tipologica (che sarebbe più facile da capire) veramente impressionante, tale da farci escludere che si tratti di consonanze casuali. Altro esempio: venendo più avanti nel tempo, vi sono statuette di certi (non esattamente identificati ancora) personaggi in "posa buddistica" (cioè seduti a gambe incrociate), opera d'arte celtica tra il 300 e il 100 av. Cr., trovati a Roquepertuse, oggi al Museo Borely di Marsiglia, che sono similissime a quelle che sormontano nella stessa posizione i cofanetti - ossuarii di terracotta trovati nel Khazerm, in Asia centrale, non lontano dal mare di Aral, e risalenti ad un periodo tra il IV secolo avanti ed il I° dopo Cristo. Scendendo ancora nel tempo, si sono visti nella recente esposizione di arte russa a Parigi (e a Roma) degli ornamenti di bardature di cavalli, raffiguranti un uccello rapace stilizzato, opera d'arte scitica del V° secolo prima della nostra era (Museo dell'Eremitaggio di Leningrado), che mostravano esattamente la stessa forma di certe fibule, arricchite di granate, gote o visigote, del V° secolo dopo Cristo: il problema di queste migrazioni, tuttavia, è già "storico": lo riprenderemo tra poco. Mi basta per ora darvi l'inquadratura generale di quello che sarà l'argomento del

corso di quest'anno. -

La storia dell'arte ci fa toccare la realtà enigmatica di quei vasti miscelatori del gusto, di quelle alleanze, di quei prestiti misteriosi di forme che evocano il saccheggio e la cavalcata. In effetti, lo studio dell'arte dei Barbari d'Occidente dovrebbe cominciare ben più indietro nel tempo ed estendersi ben più lontano nello spazio. Giacchè, come vedremo, gli Sciti per es., venuti dal fondo dell'Asia, installati in Ukraina e sul Mar Nero dal V° secolo prima della nostra era, hanno immediatamente spinto delle scorrerie fino in Etruria e fino in Alsazia. I Celti, migratori venuti dall'Europa continentale, che li ha rigettati in Romania e al di là del Dniepr, dovevano conquistare Roma, saccheggiare Delfi ed espandersi insieme fino all'Inghilterra e fino all'Anatolia. Ora poi, botteghe di artigiani greci fabbricavano indifferentemente opere d'arte per i capi celti della Gallia, - come il grande vaso di bronzo scolpito, recentemente trovato a Vix (VI° sec. av. Cristo) - o per la clientela scitica del Mar Nero. Essi vi avevano anche, a quest'epoca, fondato un porto ad Olbia, per vendere i gioielli agli Sciti, fabbricati secondo il gusto scita (specialmente degli specchi col manico figurato: una mercanzia industrializzata e a buon mercato, che doveva fare tuttavia molto effetto sui clienti) ed acquistare da loro in cambio del grano. Quel centro ebbe grande importanza per la diffusione delle forme greche nella Scizia meridionale, per cinque secoli almeno, cioè fino a quando Olbia fu devastata dai Goti nel I° secolo av. Cr.

Sono dunque numerosi gli incontri, fortuiti o no, violenti o pacifici - cioè commerciali - tra l'Est e l'Ovest, nella vastissima distesa che costituisce una vera unità continentale..... Celti, Sciti, Greci, Germani, Sarmati, Etruschi, Romani: la maggior parte di questi popoli antichi sono dei migratori che finiscono più o meno per farsarsi, a varia epoca; ma le loro forme artistiche circolano dappertutto. " L'idea che gli Antichi ci hanno trasmesso dell' Eurasia - scrive il Mansuelli in un libro recente (1) - è quella di un mondo senza confini". E aggiunge: "L'enorme distanza che separa le estremità di questo mondo si è senza dubbio ripercossa sulle relazioni e gli scambi - e que-

(1) GUIDO A. MANSUELLI, Les civilisations de l'Europe ancienne, Arthaud, 1967.

sta considerazione sarà di primaria importanza quando si stabiliranno le cronologie relative - ma l'assenza di grandi ostacoli naturali ha favorito queste relazioni più che in ogni altra parte del globo. Verso l'Europa dell'Est sono venute a convergere - e l'archeologia lo mostra ancora meglio della tradizione storica - non soltanto delle sollecitazioni, ma delle vere correnti, partite dal medio e dall'estremo Oriente, dall'India attraverso l'Iran, dalla Cina e dalla Mongolia attraverso l'Altai e la regione delle steppe". -

II

Dando notizia dei risultati degli studi più recenti, e particolarmente del libro di Hubert, Porcher e Volbach sull'arte dell' Europa delle invasioni barbariche (un libro uscito anche in italiano - ediz. Feltrinelli, collana "Il mondo della figura", che vi ho consigliato di leggere e, nel caso che non ci sia possibile svolgere un corso regolare, ho indicato come sostitutivo delle dispense per la preparazione all'esame). Pierre Guerre, in un intelligente articolo uscito in "Critique" 253, giugno 1968 - del quale naturalmente terrò pure conto in queste lezioni - commentava "Ecco perchè noi ci augureremmo di trovare, in uno studio dell'arte dell'alto Medio evo, un capitolo - alcune pagine almeno - sui punti di contatto dell'Est europeo dove si incontrarono i "Barbari" d'Europa ed i "Barbari" d'Asia, e sugli altri luoghi, sui nodi di strade dove gli uni e gli altri incontrarono quelli del Mediterraneo, i "civilizzati", i sedicenti favoriti dalla fortuna estetica". Questo capitolo tuttavia, nota giustamente Guerre, non si ritrova nemmeno nel grosso e recentissimo volume, che ho nominato poco fa, di Hubert, Porcher e Volbach; anche in esso il fenomeno dell' "irruzione di preistoria" (secondo la formula di Focillon) nello spazio chiuso dell'impero romano - è stato veduto quasi esclusivamente dal punto di vista dell'Europa antica - dell'eterna civiltà della Grecia e di Roma, sia pure "decaduta" e cristianizzata. Ma non è vero che manchino proprio del tutto pagine che tentano almeno di impostare il problema in questo senso. Le autocitazioni sono sempre odiose, ma in questo caso inevitabili: e se sfogliate un mio vecchio saggio dal titolo "L'ar-

te alla fine del mondo antico" (pubblicato nel 1948, quale rapida sintesi di contributi anteriori), troverete un intero capitolo - l'ultimo, ovviamente, - dedicato proprio, non solo all'irruzione di preistoria che diede inizio al così detto medioevo, ma alla ricerca delle origini anche le più remote, di quei segni, sintagmi o nessi formali che, portati in Occidente dalle invasioni, innervarono i linguaggi artistici propriamente medievali. Più tardi, a varie riprese, sono ritornato, ogni volta che il contenuto del corso me ne offriva l'occasione, sull'argomento, aggiornandolo via via ai risultati spesso sensazionali delle ricerche archeologiche di questi ultimi vent'anni, e cercando di chiarire fin dove possibile quali furono i portatori del particolare "gusto" ch'ebbe maggiore azione sull'arte europea, fino al romanico: sembrandomi, come mi sembra, che un'indagine di questo genere abbia importanza ben maggiore dell'aggiunta d'una scheda al catalogo d'un trecentista riminese o altro del genere - operazione in cui si esercita normalmente l'attività della maggioranza dei nostri "medievalisti". Queste indagini però sono rimaste, con poche eccezioni, allo stato di manoscritti o al più di dispense universitarie - cioè praticamente inedite -. Così ora sono costretto a riprenderli ancora una volta. Tanto più che un argomento come questo, anche al di fuori dei Manuali scolastici, non ha ancora portato ad una sintesi, e tuttavia il "materiale" per essa si è venuto enormemente accrescendo, a seguito dei progressi dell'archeologia in generale, e dell'archeologia sovietica in particolare. Ma sta il fatto che, in assenza di fonti scritte, si pongono innanzitutto - problemi delicatissimi di datazione - oltre che di altro genere, s'intende -. Sono d'accordo, che varrebbe la pena di presentare infine una specie di archeologia totale. Ma temo, che sia proprio il metodo tradizionale dell'archeologia che, mentre ce ne fornisce gli elementi, ce ne rende difficile, quasi impossibile, la sintesi critica. Il lavoro di ricerca archeologica, per la sua stessa, inevitabile, tecnica euristica, si risolve in una classificazione: il che porta a smembrare i ritrovamenti in "classi" distinte che, sebbene poi ci si sforzi di ricostruire in unità, forniscono il più delle volte un criterio metodologico fondato su categorie astratte. Per esempio, in una tomba antica, sono stati sepolti con cura degli oggetti rari e preziosi, a - mati dal defunto, famigliari nella sua vita ch'essi abbellivano - perchè lo accompagnassero nell'al di là. E vi sono degli oggetti autonomi e degli oggetti esotici, portati di fuori, spesso da molto lontano. Certo, sappiamo che gli archeologi si preoccupano, nei loro lavori, di considerare uno scavo come un'integralità indissociabile, nella quale i

minimi oggetti, e soprattutto gli oggetti "stranieri", hanno un particolare valore se non altro per la datazione. Ma vi sono le necessità dei musei e dei libri, vale a dire vi è quel demone della didattica, della cultura, della classificazione, che è il segno "massificante" della nostra epoca. E dunque si ripartiscono gli oggetti degli scavi nelle sezioni dei musei, li si isolano, li si disperdono - ed è fortuna se non si pongono in riserve invisibili quelli che escono un po' troppo dai quadri del museo che li possiede - sotto il titolo un po' spregiativo di "testimonianze".

Ma per la critica queste testimonianze sono importanti precisamente perchè si trovano insieme; perchè, da qualunque parte provengano, sono attestazioni di un gusto unitario, globale. Non è senza importanza che per es. in un tesoro funerario merovingio, scavato in Renania, si siano trovati un pendaglio d'oro persiano recante sul rovescio, inciso in pahlavi, il nome del re Ardasch I (del 3° secolo) e insieme una moneta di un imperatore romano del IV secolo con oggetti propriamente merovingici; che in altre tombe altomedievali si siano viste insieme fibule scitiche e sete cinesi, stoffe cote, avorii e vetrerie arabi e tessuti sassanidi. Gli autori dei libri che ne trattano, si sono affrettati ad incasellare questi singoli oggetti nelle distinte sezioni del luogo d'origine, epoca di produzione, etc.: nemmeno il volume di Hubert, Porcher e Volbach sfugge ad un razionalismo classificatorio siffatto. Il quale, per utile che sia sul piano dell'inventario, finisce col disgregare proprio quell'unità di gusto, che sola ci può dare la chiave della "verità estetica" d'un'epoca determinata. Non ci dovrebbe essere, per esempio, da parte degli archeologi e storici dell'arte, quella sorta di difficoltà inconscia ad ammettere che vi fu in Occidente, in tutto il primo Millennio dell'era cristiana, ed anche poi più innanzi nel medioevo, la più grande familiarità con le forme orientali ed estremo-orientali; e nemmeno, nell'ordine diacronico questa volta, che si ebbe una compresenza di forme la cui origine prima può essere distanziata nei secoli, persino nei millenni. Quello di certe sopravvivenze, o riaffioramenti o rinascite - nell'arte romanica, soprattutto - di "segni" figurativi antichi: romani per esempio, vecchi di secoli; ma anche sarmatici, o d'arte delle steppe, vecchi di millenni, e così via, non dovrebbe essere problema, se si parte dal criterio non d'un'astratta classificazione cronologica, ma della consonanza del gusto. ..

III

Noi cercheremo ad ogni modo di dare all'epoca delle grandi invasioni ed alla sua arte le loro vere dimensioni nello spazio e nel tempo; di restituire ad esse il più largo movimento; di appuntare le congiunture storiche ed estetiche, e le attrazioni stilistiche, in maniera da ottenere innanzitutto una cornice della massima ampiezza. Studieremo i risultati che, nel campo dell'arte, ebbe nei "secoli bui" dell'alto Medioevo la irruzione della preistoria (ed è uno studio, senza il quale non si riuscirà mai a capire davvero nemmeno l'arte romanica e gotica, dei primi secoli del secondo Millennio); ma per farlo, avremo bisogno non soltanto di farci un'idea della dimensione culturale in cui quell'irruzione si innesta (che è la dimensione dell'impero romano al suo tramonto), ma anche di che cosa si intenda veramente con Preistoria dell'arte occidentale. E' questo il titolo di un libro, abbastanza recente (1966) di André Leroi-Grouhan, molto importante perchè ha rimesso in causa gli stessi fondamenti, per l'innanzi considerati validi, dell'interpretazione della preistoria. Ne ripareremo, come parleremo d'un altro libro recente e importante, quello di Siegfried Giedion, la Nascita dell'arte, specie per le pagine in cui egli esamina questo "mondo di relazioni ininterrotte, dove tutto si associa, dove il sacro è inseparabile dal profano - dove, soprattutto (e l'arte appunto lo rispecchia) si ha una particolare visione dello spazio - che Giedion denomina "spazio multiplo" - in ogni caso profondamente diverso da quello cosmico e urbanizzato delle nostre città antiche.

Certo, un siffatto viaggio a ritroso nei millenni e attraverso estensioni sconfinite difetta finora di strade battute e di tappe sicure; anche perchè i reperti, che si sono fatti numerosi in questi ultimi tempi, sono stati classificati e messi a fuoco, ripeto, con metodi archeologici - in senso tradizionale - che sono forse i meno adatti per capire davvero qualcosa d'una cultura. Come osservava, con una punta di polemica, Malinowski in un suo saggio famoso sulla funzione del mito (per tanti aspetti simile a quella dell'arte, in contesti preistorici) nella società melanesiana, e come ripeteva il Lévi-Strauss in Tristi tropici, è necessario allo studioso della preistoria non contentarsi dei relitti, o delle scarse notizie provenienti da fonti disperate e torbide; ora gli gioverebbe piuttosto studiare

la preistoria nel suo contesto vivente, in acta per così dire, entro una società concreta, attualmente osservabile (ce ne sono, ancor oggi). La sua analisi sulla natura e sulla struttura, se vogliamo anche sulla funzione sociologica, dell'arte preistorica, per es. dei barbari che invadono l'Europa al tramonto del mondo antico, si fonderebbe su dati desunti dall'osservazione concreta, dall'"autopsia" dell'etnologo da campo, di una società primitiva dei nostri giorni. Tanto più che la fortuna del mondo primitivo, presso l'operazione culturale di oggi (nell'arte, a cominciare almeno dal "negrismo" dei cubisti, di Picasso, dei blues negroamericani, etc.) dipende in gran parte dal fatto che esso ha fornito un contesto vitale per una quantità di fenomeni etnologici, sociologici, non da ultimo artistici (per quel che riguarda i moduli espressivi di tutta l'avanguardia novecentesca) prima affidati a contesti ipotetici o a ricostruzioni più o meno fantasiose, dedotti dagli scarsi documenti salvati dal naufragio della cultura antica. Noi non potremmo capire lo spazio artistico della preistoria, se l'arte del nostro tempo non avesse per conto suo provveduto ad operare quella che Francastel chiama "distruzione dello spazio plastico": la quale ha avviato anche noi, storici e critici, a renderci conto, che i dati fondamentali per la comprensione di quel mondo, che per secoli ci sembrò, e fu, tanto lontano, ci sono forniti dall'etnologia comparata moderna, le cui scoperte hanno permesso di far luce anche sull'"antica" preistoria, prima veduta soltanto attraverso il filtro deformante della cultura classica - barlumi imprecisi, consegnati nella letteratura, nelle tradizioni popolari raccolte da Pansania o da Strabone, nelle fonti erudite, da Ecateo a Diodoro di Sicilia, nelle collezioni (catasterismi) di Eratostene di Cirene, di Apollodoro etc. -. Ora, tutta quella documentazione forniva solo un indice acontestuale della valenza logica e sociologica delle arti preistoriche; e mancava proprio di quello spessore esistenziale, di quel sottofondo vivo, che noi ci sforzeremo di far emergere dallo studio concreto della società primitiva.

Risulterà - dico anticipando in questa lezione introduttiva - tra l'altro un fatto, sul quale non si insisterà mai abbastanza: quello dell'importanza dell'animale, non solo nel pensiero e nell'arte preistoriche dove è del tutto evidente, ma in tutta l'evoluzione storica della cultura umana. Giedion, nel libro già citato, sottolinea, dal primo capitolo, che guiderà il suo studio "sulle due correnti principali, con le quali l'uomo affronta l'universo: il simbolo e l'animale".

In effetti l'animale, sia sotto la sua forma simbolica - che è già segno di una società in qualche misura acculturata, come fu quella dei barbari - sia sotto la sua forma, diciamo, reale - come quella dei grandi bestiari di Lascaux o di Altamira, invade l'universo mentale dell'uomo primitivo. Esso è ambiguo: è insieme mito e nutrimento, insieme sorgente di fecondità e manifestazione di divinità; insieme uccisione e ucciso. Con tali attributi penetra, e resiste lungamente, nella mitologia, e nell'arte, anche delle grandi civiltà urbane e "umanistiche" dell'Antichità: nell'egizia e nell'hittita, nella persiana, indiana, cinese; e anche nella più umanistica di tutte, la greca. L'animale è in ogni caso pericoloso: energia diretta, provata ogni giorno alla caccia; e potenza misteriosa e indiretta, innestata in tutte le manifestazioni dell'universo. È amato e temuto; è forza vitale allo stato puro; lo si esalta e lo si spegne.

Il mondo e l'uomo preistorici sono dunque dominati dall'animale. L'uomo di quei tempi, come scrive Griedion, si considera "come una creatura inferiore, meno potente e meno bella del suo compagno rispettato: l'animale". Il primitivo è "zoomorfo", e questo zoomorfismo "spiega il grande fervore e l'intensità che emanano dalle sue rappresentazioni di animali". Vi è un animalismo preistorico, così caratteristico del comportamento, dell'arte, della religione, della società preistoriche, quanto l'umanesimo greco è caratteristico della società, della religione e dell'arte elleniche dal VI sec. av. Cr. in poi.

Si potrebbe seguire, nel corso della storia, il grande passaggio, che è avvenuto, dalla supremazia animale alla supremazia umana. Ci si dovrebbe situare, per avere una prospettiva abbastanza completa, all'epoca neolitica, nel momento in cui una parte degli uomini fonda le città, addomestica certi animali, costituisce delle società gerarchizzate, crea delle religioni il cui "spazio" è misurato dalla struttura della casta sacerdotale, e il tempo dalle scadenze dei riti; organizza una spazialità "obbiettiva" e accentrata, ed un tempo calendarico. Ma accanto e contemporaneamente si perpetuano, per millenni, società non urbanizzate, nomadiche, dove lo spazio e il tempo rimangono senza confini e senza misura, dove anche lo zoomorfismo continua nel suo predominio. -

IV

Noi possiamo figurarci a fatica questo mondo arcaico della magnitudine animale, tanto esso è, nel nostro presente industrializzato, cioè formalizzato in termini di civiltà urbana all'estremo, lontano da noi; e tanto l'animale è, in seguito, rientrato nei ranghi, se si può dire. Ma è certo che a partire dal momento nel quale l'uomo delle città abbandonò il suo millenario complesso d'inferiorità e si pose come superiore dell'animale, come padrone dell'universo, il senso del mondo e della civiltà ha preso un'altra direzione. Guardandoci indietro, però, ci accorgiamo che questa insolenza umana è recente nella storia: pochi brevi millenni, a paragone delle centinaia di millenni del regno dell'animale. Il quale non è del tutto decaduto ancor oggi, presso alcune società umane "selvagge", cioè non ancora urbanizzate. Ed anche nella nostra civiltà, europea, non sono passati nemmeno un millennio e mezzo da quando, con le invasioni barbariche, irruppe, insieme con un intendimento dello spazio non più cosmico ma nomadico, anche tutta una nuova tematica zoomorfica, che, durante il fiorire delle civiltà umanistiche della Grecia e di Roma, era stata messa in margine. L'arte dei barbari, erede di quella dei cacciatori-cavalieri, nomadi, delle steppe eurasiatiche, dal punto di vista figurale e tematico non è per nulla, com'è noto, antropomorfica, ma zoomorfica. Il recupero di temi antropomorfici avviene con la renovatio carolingia: e questo è un indice tra i più importanti - seppure spesso trascurato dagli storici dell'arte - del carattere, a suo modo, umanistico avanti lettera, anticheggiante alla romana, della cosiddetta rinascenza di Carlo Magno. Ma i temi animalisti - di origine barbarica (cioè preistorica) rimasero persistenti fino al romanico, anzi allo stesso gotico, e sarà molto interessante seguirne la metamorfosi, insieme con il loro progressivo spostarsi ai margini del mondo figurale del Medioevo. In una cattedrale romanica trovate le sculture dei portali, dei pontili etc., che narrano storie evangeliche o di santi e di martiri e sono quindi umanizzate - giacché i miti cristiani furono il tramite di sopravvivenza, la maggiore chance per la riemersione dell'antico mondo delle figure umane -; ma, marginalmente appunto - nei capitelli, per es. - potete constatare la persistenza di motivi e grovigli zoomorfici preistorici.

In cicli d'affreschi tardoottoniani o protoromanici - come quelli della Reichenau, o, più vicini a noi, quelli

dell'alta Venosta o di Münstair o dell'Ansonia o di Summaga, la grande decorazione è dominata dai temi antropomorfi biblici; ma negli zoccoli, , nelle paraste, nelle "cornici" insomma di codesta quadreria permangono figurazioni animalistiche - il più delle volte sotto la specie di mostri, perchè il grande mondo animale, nell'Europa postbarbarica come nella Grecia antica è dominato dalla humanitas, e dunque sopraffatto dalla sfera olimpica, celeste, abitata da figure soltanto umane; e respinto negli abissi tenebrosi della sfera chtonia. Nelle miniature di un codice come quello di Giovanni da Gaibana qui alla Capitolare di Padova - e di moltissimi altri, la totalità si può dire, fino al termine del Duecento, le grandi illustrazioni a piena pagina mostrano le Feste cristiane, gli episodi fondamentali del racconto evangelico: una imagerie totalmente umanizzata; ma nelle rubriche minori, nei fregi che talora circondano il foglio, riemerge, in fantastici mostri, lo zoomorfismo barbarico. E così via: persino nella Divina Commedia, voi potete trovare mostri zoomorfici nell'Inferno: non certo nel Purgatorio e tanto meno nel Paradiso, dove soltanto la figura umana ha cittadinanza. Il Medioevo è, dal lato iconologico, possiamo dire un incessante conflitto tra due grandi simboli: quello antropomorfico di origine antica greco-romana (e, naturalmente, bizantina) e quello zoomorfico, di origine barbarica; parallelo, anzi contestuale al conflitto tra il principio delle strutture urbane trasmesse dall'Antichità, e quello delle strutture nomadiche importato dai barbari, fino a che, col Rinascimento prevarrà definitivamente, in tutte le strutture della civiltà europea, precisamente, l'umanesimo.

Per quanto il nostro metodo non dia importanza determinante alle ricerche iconologiche (come quello di Warburg e della sua scuola, fino a Panofsky) non potremo trascurare anche noi di dare almeno uno sguardo alle sorti dell'animialismo durante il Medioevo. E' un argomento al quale si è dedicato soprattutto J. Baltrusaitis (scolaro ed erede di Focillon) in parecchi studi - dei quali il più recente, credo, ha il titolo Reveils et Prodiges (Cokin, 1960). Studioso di anamorfosi e di metamorfosi, non strettamente iconografiche, ma anche formali, lo stesso metodo di Baltrusaitis, il suo sguardo "di lato" porta con sé una metamorfosi della concezione della storia. Solo una visione superficiale della storia può coglierla come linea: essa dimentica i documenti che non rinforzano la sua mitologia del progresso; si lascia prendere al laccio dall'apparenza, dal semplicismo. Al contrario, Baltrusaitis, come Focillon, ci fa vedere una storia complessa, più vera. "Essa non è simile

ad un fiume, che trasporterebbe con la stessa velocità e nella stessa direzione gli avvenimenti e i relitti di avvenimenti. E' pure la diversità e la disequaglianza delle correnti, che costituiscono ciò che noi propriamente chiamiamo storia. Dovremmo piuttosto pensare ad una sovrapposizione di strati geologici. Tutta la metodologia di Reveils et Prodiges passa su questa concezione della storia. Il libro mostra la faccia mostruosa e tormentata dell'universo gotico, classicamente considerato come no monster's land. Al posto, dove lo storicismo tracciava delle "belu" e semplici evoluzioni, individuava un senso unico di sviluppo, scandito da avvenimenti non equivoci, Baltrusaitis scopre delle continuità essenziali ("l'umanità non cessa mai d'amare i mostri") mascherate da delle evoluzioni complesse. Evoluzioni a contrattempo, rinascite, sopravvivenze, influenze ritardate o accelerate, flussi e riflussi, progressioni parallele, contraddittorie, che richiedono delle decifrazioni difficili. La storia si beffa delle logiche troppo ingenua: "per un curioso destino, l'unione più spettacolare dell'Italia e della Normandia si realizza, non nel sec. XII in Sicilia, ma all'epoca gotica nei paesi del Danubio"; per una curiosa inversione, il gruppo (di Apocalissi) più profondamente seguito dall'Oriente riproduce un'idea greca; il gruppo che, come principio, sarebbe rivolto verso l'Antichità, riproduce un animale scito-sarmatico". Simile in questo al lavoro del sogno che Freud porta alla luce, il lavoro dello storico agisce essenzialmente per spostamento (Verschisbungsarbeit) e per condensazione (Verdichtungsarbeit).

Quanto all'animalismo preistorico, la sua vicenda, come vedremo, è lunga; le sue metamorfosi molteplici, prima ch'esso sia assunto dall'arte degli Sciti, e da questa, per tramiti ancora oscuri ma che cercheremo di indagare, ai Germani, che lo porteranno in Europa all'epoca delle invasioni - dove in parte si innesterà sullo zoomorfismo rimasto sottterraneo durante la vicenda dell'arte greco-romana, e rimereso, anche sotto la spinta dell'Oriente (dove pure esso aveva avuto la sua storia e le sue metamorfosi) nell'arte romana al tramonto dell'Impero - giova osservare fin d'ora, che le vicende di questa tematica, con le sue trasformazioni, ha aspetti di somiglianza con quelle della "degradazione" dal "mondo di figure dell'animale" avvenuta nel passaggio del medioevo (termine abbastanza proprio) ellenico, alla grande stagione classica. Anche allora, i culti terrestri - chtonici, agrari - della cultura preellenica, con le loro immagini, sono messi in margine; le loro ombre fuggite dalla "solare", e quasi totalmente antropomorfa, reli-

gione olimpica; le figure animali rimangono in basso, come mostri pericolosi, sotterranei, notturni, che bisogna fuggire, esorcizzare, vincere. Ma restano: nascosti e temuti; e riemergono, ad ossessionare le notti dei mortali, solo che si allenti il controllo della razionale chiarezza dell'ideale *humanitas*. Così, durante il Medioevo europeo, tutto il bestiario preistorico ereditato dai nomadi permane, soprattutto presso i tedeschi s'intende, ma messo in margine dall'antropomorfismo cristiano e dalla civilizzazione "urbana", non silvestre, del sud: rimane re-gredito negli incubi notturni delle streghe, delle leggende, fino al Rinascimento; anzi, fino al Romanticismo. Una delle più originarie leggende germaniche è quella della wilde Jagd, della caccia selvaggia; una specie di grande sabbia o di saturnale fantastico, uscito dalla mitologia tedesca precristiana, la quale naturalmente era ancora al di là della scrittura; quando compare come leggenda scritta è diventata qualche cosa di tenebroso e di demoniaco. In esso la notte è padrona assoluta, come nelle parole con cui già Tacito vi alludeva nella sua "Germania": Nox ducere diem videtur.

Più d'un riflesso di questo mondo di animali infernali, di mostri ambigui e di uomini notturni rimane al fondo, come ho accennato, delle poesie romantiche: di Mörike, per es., (dove si vena d'una sottile nostalgia, come di un paradiso perduto: per es. nella "Sirenetta") o dello stesso Heine: per es. sul suo wilde Jagd, il cui personaggio principale è l'orso Atta Troll. Vi è la tenebrosa notte germanica (simbolo freudiano dell'esperienza nomadica, immersa, dopo le invasioni, al di sotto della chiara coscienza civile) attraversata dalla Caccia Selvaggia, tutta ribollente di fermenti di rivolta non solo contro il Paganesimo greco-latino, ma contro lo stesso Cristo. Con la profonda intenzione storica che è propria del poeta, Heine convoglia nella sterminata processione di mostri zoomorfici, e di personaggi che seguono la caccia, anche le antiche divinità, già messe in fuga da Cristo, tra le macerie dei templi spezzati, ed ora di nuovo inseguite perchè equiparate ad esse, nell'inconscio germanico portato alla coscienza della civiltà: alla selvaggia cavalcata notturna partecipano anche Diana per es., con Abunda ed altri dèi tramontati dell'antico Walhalla.

Questi dèi sono cacciati, come le bestie - e scompariranno, come ombre maligne e nefaste, al sorgere del giorno - ma la loro "presenza" nell' "altro mondo", il mondo delle tenebre e dei sogni, non verrà meno nella "silvestre"

e al fondo "nomadica" anima germanica, con una sorta di nostalgia, ripeto, come per una trascorsa età dell'oro, per un paradiso perduto.

Persino l'antica Salome, questo personaggio d'una cultura cittadina com'è quella ebraica (il che potrebbe spiegare "psicanaliticamente" certe vicende attuali dell'ebraismo) diventa, per il puro ebreo - ma tedesco - Heine, un personaggio di quella grande Saga animalistica notturna che è l'Atta Troll: figliastra di Erode diventa una sorta di cavalcante Valchiria, che segue la caccia dell'Eterno Cacciatore, insieme alla fata Abunda, a Holda e alle altre Nachtfrauen, alla dominae nocturnae della persistente sogneria teutonica, che sembra un oscuro e incomprensibile delirio soltanto a chi non lo sottoponga ad una "spiegazione" per così dire psicanalisti; e non riconosca, in quel mostruoso bestiario, in quell'immensa caccia notturna, l'ombra degradata, respinta in un passato mitico, dei tempi in cui i teutoni non erano legati alla terra ed alle strutture della città ma vagavano, liberi, in un errare trasognato e senza fine, in mezzo alle grandi foreste dove l'animale è sovrano e dio.

Tutto questo mondo di figure, comunque, agli albori del Medioevo viene progressivamente, lentamente (ci vorrà circa un millennio, perchè il processo possa dirsi fino a un certo punto compiuto: ci vorrà insomma l'intero Medioevo) inglobato e trasformato da quanto resta in Europa della civiltà antica, greco-romana.-

V

Quando però noi parliamo di strutture antiche, di arte antica - come uno dei due poli tra i quali si esercita la dialettica medievale - usiamo una locuzione molto generica e dunque, per la sua genericità, imprecisa. La dimensione, nella quale le invasioni barbariche innestano il loro contenuto di preistoria, non è infatti per nulla la dimensione della Grecia di Pericle o della Roma di Augusto. E' la dimensione di una civiltà tanto diversa da quella "classica" quanto lo può essere la nostra, attuale,

di fronte a quella della Firenze di Lorenzo il Magnifico o della Genova di Andrea Doria (che è poi contestuale con quella di un quadro di Picasso a paragone con uno di Raffaello o di Tiziano). Nel "periodizzamento" della storiografia tradizionale, scolastica, i secoli dal terzo al sesto della nostra era sono considerati normalmente come quelli del gibboniano "decline and fall" dell'impero romano, cioè della civiltà antica: l'ultimo, triste e torbido, capitolo di questa; di cui le eventuali "novità" di struttura culturale sono interpretate, esplicitamente o implicitamente, come altrettante degenerazioni, o deviazioni della struttura "classica", assunta come canonica per tutta l'antichità. Dobbiamo invece renderci conto, con decisione e chiarezza, che quei tre secoli hanno visto l'evolversi di una civiltà che, pur rimanendo sempre al limite della dimensione urbana antica, ebbe, in tutte le sue strutture - da quelle dello stato, a quelle della religione, della lingua, delle arti - caratteristiche proprie, ben diverse da quelle dell'Antichità classica. Non è questa Antichità, che sta alla base, anzi meglio, si pone come termine dialettico, delle impoverite sopravvivenze o delle ricorrenti rinascenze culturali del Medioevo; ma la Tarda Antichità, che è un altro periodo storico (basti pensare che il suo motivo religioso centrale è il Cristianesimo, il quale è una religione tipicamente tardoantica: ed evidentemente di ben diversa struttura da quella del paganesimo classico. Questo è un esempio particolarmente vistoso; ma anche in tutte le altre sfere della civiltà tardoantica - non da ultimo in quella delle arti - è dato avvertire un'analogia metanoia. Sarà la struttura dell'arte di questa civiltà, specialmente per quanto essa ha di differente da quella dell'antichità classica, che noi dovremo studiare ora, perchè essa costituisce, precisamente, il tronco, sul quale s'innesterà l'arte dei barbari; ed evidentemente non potremo capire la frontiera artistica dell'Europa delle invasioni, se non avremo prima precisato su quale specie di albero si sia praticato quell'innesto).

L'impero di Alessandro, poi quello di Roma sembravano avere consacrato definitivamente il trionfo dell'Occidente sull'Oriente. Questo, tuttavia, s'era dapprima insinuato, con una lenta ed inconscia impregnazione, nella cultura romana: il cristianesimo e la sua spiritualità nuova precipitarono questa svolta, che divenne potente quando l'Impero si divise in due parti: quella occidentale, più propriamente romana, doveva essere sommersa dal V° secolo in poi dalla marea barbarica, che trasmetteva impulsi venuti dal-

l'Asia; quella orientale, divenuta da romana bizantina, doveva cedere sempre più al prestigio orientale: subire, a partire dal VII° secolo, l'assalto degli Arabi, poi dei Turchi (prima di soccombere alla metà del sec. XV°). Tra questi avvenimenti si giocò la sorte dell'Occidente. Quando la situazione fu ristabilita, uno stato di cose profondamente diverso si era installato: quello stesso che è all'origine della civiltà moderna. Se, nell'Oriente romano o bizantino, le antiche strutture greco-romane erano trapassate in una sorta di astrazione, come una schematica griglia tanto più rigida quanto più sovrapposta ad una materia umana in fermento, nell'Occidente, dove la loro capitolazione era apparsa già dagli inizi più vistosa, si venne assestando a poco a poco una nuova struttura, sulla base di un nuovo equilibrio, nel quale l'eredità romana, fondendosi con l'apporto germanico, creava questa nuova realtà: l'Europa. Nello stesso tempo il suo centro di gravità, ch'era stato spostato verso Oriente, si trovò ricondotto verso il Mediterraneo centrale e le terre atlantiche.

Con i primi secoli dell'era cristiana era sembrato che finisse di disgregarsi il mondo greco-latino, del quale, è vero, il ricordo non cessava di essere presente: simbolo di una permanenza, e pronto a tutte le resurrezioni. Con esso si dissolveva, provisoriamente, tutto un insieme di tradizioni estetiche: insieme un repertorio di forme ed una concezione dell'arte. A questa se ne sostituiva un'altra, che, per molti aspetti, era la sua negazione: i nuovi sforzi per una messa in forma artistica del mondo sembravano partire quasi da una tabula rasa figurativa, e dunque appoggiarsi sulle risorse più proprie ad agire direttamente sui sistemi sensibili: la materia, il colore e la luce, che prendevano il posto per tanto tempo riservato al disegno che definisce ed alla forma che costruisce. Non erano soltanto la plasticità ellenica o l'illusionismo romano che venivano rifiutati; ma il principio stesso della rappresentazione: al posto di questa si vide installarsi ciò che per l'innanzi era stato considerato marginale e sussidiario: la decorazione, l'ornamento.

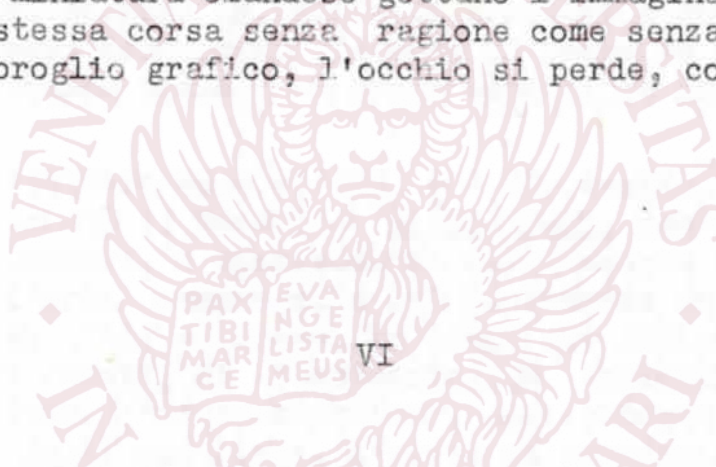
In effetti, tra il V° e il IX° secolo, vediamo svolgersi un'offensiva contro la "figurazione", soprattutto umana; e, per l'appunto, l'animale - che era stato, se non eliminato, almeno reso sussidiario nell'arte classica - fu il solo a sfuggire alla proscrizione. Questa sarà particolarmente radicale nell'arte barbarica, germanica, in Europa a cominciare dal V° secolo, e, di conseguenza, nella Scandinavia dei Vichinghi (le cui navi dovevano avanzarsi nel-

1'866 fino al Bosforo) o nell'Irlanda e nell'Inghilterra cristiane del secolo VIII°. Ed agiva anche, ugualmente e parallelamente, nella civiltà araba che, a partire dal VII° secolo, costituiva la propria arte in Siria,, poi in Persia - e, verso Occidente, nell'Africa del nord fino al Marocco, in Sicilia e in Ispagna - e che non subì il suo colpo di arresto che nel 732 a Portiers. Nello stesso momento, in questo stesso secolo VIII°, essa raggiungeva, con la crisi iconoclastica, l'impero che rivendicava la successione di Roma e l'appannaggio del cristianesimo: Bisanzio. Fu questo, veramente, il momento di maggior edissi della figura umana in tutta l'area dell'antico impero romano: se nell'800, data simbolica, l'incoronazione di Carlomagno non fosse venuta ad affermare una volontà di "renovatio", e a pochi anni di distanza, nell' 843, l'imperatrice bizantina Teodora non avesse ripristinato il culto delle immagini a Costantinopoli, la tradizione del mondo di figure occidentale sarebbe stata sul punto di annientarsi.

In cambio, si instaurava una struttura-base dei linguaggi artistici profondamente nuova. Abbastanza manifesta presso gli Arabi, è ancora più intransigente nelle arti barbariche e nel loro seguito; e io non credo neppure oggi che avevo visto male quando trent'anni fa avevo creduto di individuare come base di questa struttura un senso nello spazio non statico, ma dinamico; non chiuso ma aperto; non legato insomma all'esperienza del risiedere nella città, ma dell'andare errando senza confini dei nomadi. L'artista, vedremo, non cerca più di snodare, precisa re, ordinare delle forme più o meno riconoscibili grazie alla combinazione del contorno e del modellato; ma di inseguire un tracciato indipendente che non evoca più nulla, se non la sua propria mobilità: nascondendo spesso il suo principio e la sua fine, si srotola nelle pieghe e nei nodi d'un arabesco; alla complessità vertiginosa delle sue ambagi aggiunge talvolta, per meglio sviarci, il ricordo alle metamorfosi che fanno passare dall'evocazione approssimativa d'una silhouette animale ai contorni d'una linea puramente geometrica. Così sarà, almeno, nelle arti germanica, olandese, vikinga. E' la ripresa di quell'arte dinamica, della quale non s'erano fin qui trovati esempi che nella marittima Polinesia o nelle arti del metallo, dalla Creta preellenica alle steppe della Scandinavia ai paesi celtici della seconda età del ferro. Gli Arabi, nomadi come i cavalieri delle steppe, gli Scandinavi e gli Irlandesi, navigatori come i Cretesi o i Polinesiani, fanno pensare che si tratti di un atteggiamento proprio ai popoli che si spostano senza posa, ignorano la fisicità o vi repugnano, e sono, così, poco disposti a fissare

un oggetto in una forma stabile, permanente, definita.

L'arte, cara ai popoli agrari, radicati alla terra, l'arte dei costruttori di città, dalle forme statiche, accgrate come un'architettura, era già stata scardinata, vedremo, dalla crisi dell'impero romano al suo tramonto e dalla spiritualità infusa dal sincretismo religioso e dal cristianesimo. La nuova ondata, barbarica, porta questa rivoluzione fino nel cuore delle strutture artistiche, opponendo alla ricerca di forme delimitate, centrate, assiali, l'apertura verso l'illimitato con la ripetizione senza fine dei medesimi elementi, o con la metamorfosi incessante d'un tracciato che non ha più ragione di fermarsi: la decorazione araba e la miniatura olandese gettano l'immaginazione visuale nella stessa corsa senza ragione come senza termine: in questo imbroglio grafico, l'occhio si perde, come il pensiero. -



La minaccia dei Barbari apparve per prima. La loro crescente ammissione nelle legioni romane, poi la loro installazione in territori ch'erano loro concessi in qualità di federati, avevano contribuito, io credo, all'evoluzione di quella zona dell'arte romana, che in genere è tenuta in margine nei consueti Manuali di Storia dell'Arte, malgrado, già ai primi del nostro secolo, Alois Riegl con la sua opera fondamentale, Industria artistica tardoromana ne avesse delineato una "storia" e più che abbozzato una critica, dimostrandone soprattutto l'importanza primaria per lo studio delle arti del Medioevo. Si tratta appunto della Kunstindustrie - quella che si diceva fino a ieri, seguendo forse inconsciamente un criterio neoclassico, arte minore, o applicata, o decorativa -. Gli oggetti d'uso corrente, insomma, soprattutto di metallo; e in primo luogo, s'intende, quelli in dotazione all'esercito romano: sia per le vesti dei soldati, che per la loro attività non soltanto bellica (armi etc.) ma anche di vita giornaliera negli accampamenti. Una guarnigione militare, com'è noto anche oggi, specie se fissata presso chè stabilmente, per anni, a difesa dei confini, ha bisogno di una quantità di

oggetti, il più delle volte prodotti in serie, uniformi; ma che non per questo, come il design d'oggi, sono privi di interesse artistico. Tanto più, che è proprio questa la "classe" di oggetti che viene per prima, e rimane più a lungo, coⁿosciuta dai barbari anche secoli innanzi le invasioni: sia perchè molti d'essi vengono, in numero sempre crescente, a far parte dell'esercito romano; sia anche perchè le guarni^gioni romane si trovano, in guerra e in pace, a contatto con^{tinuo} con quelli di essi che si trovano al di là del limes. Talchè, vi è tutta una serie di oggetti classificati come bar^{barici} - che le orde germaniche portano con sè quando inva^{do}no le terre del vecchio impero - i quali in realtà sono delle "carrozzelle di ritorno": dovremo dedicare ad essi - e in genere alla cosiddetta "arte dei sol^{ti}" - alcune lezioni, per distinguerli da quelli che sono di produzione originale barbarica. Ma, prima di arrivare a questo, ovvia^{mente}, dovremo descrivere sia pure in breve la piattaforma culturale, nella quale quei nuovi apporti si innestano.

La piattaforma è romana, o a dir meglio, dell'impero romano - talchè il vocabolo spätromisch, usato dall'ar^{cheologia} tedesca, e specialmente della scuola viennese di storia dell'arte, sembrerebbe più pertinente di spätantike, se non fosse stato accusato, in tempi che felicemente ci appaiono oggi remoti, di "tendenziosità nazionalistica" - quasi che fosse "nazionalistica", specialmente da parte dei tedeschi o degli austriaci, l'ovvia ed obbiettiva constata^{zione} di cui va dato soprattutto a loro il merito che la cultura dell'impero, per quanto avesse assimilato da quella delle terre via via sottomesse - o in primo luogo, s'intende, della Grecia -, conservava e sviluppava una propria impronta fondamentale, alla quale è del tutto legittimo man^{tenere} l'appellativo di romana. Ho delineato in forma pan^{oramica} la vicenda appassionante del trapasso dal medioroma^{no} al tardoromano nel saggio L'arte alla fine del mondo an^{tico}: un vecchio libro (1948) oggi esaurito, ma che sarà presto ristampato con aggiornamenti; potrebbe essere di uti^{le} lettura a guisa d'introduzione. Possiamo riassumere: se consideriamo l'arte romana, per il momento, nel suo insieme, vi possiamo notare anzitutto un evidente squilibrio: quando, nel suo momento neoclassico tuttavia, rappresenta per es. nella ritrattistica che le è più congeniale tra tut^{ti} i "generi" figurativi, un principe (p. es. Augusto), sot^{to} la veste di un eroe, magari divinizzato, imita le forme canonizzate dai greci, tanto che quelle opere danno l'impres^{sione} di copie: altrove invece s'abbandona al proprio gusto, o Kunstwollen, che è profondamente diverso (assai meno clas^{sico} e più "moderno") da quello ellenico. Quel dualismo in

realtà risponde ad un intimo disquilibrio tra reale e ideale, nel quale risiede il dinamismo profondo dell'arte romana.

A parte il carattere di funzionalità e di messa in forma dello spazio interno, v'è per es. nell'architettura romana una grandiosità, un'enormità quasi, che sposta ed altera anche le strutture ereditate dai greci (colonne etc.) e crea intorno all'individuo che vive dentro quegli spazi, un impulso all'elevazione, un'impressione di grandiosità che manca alle costruzioni elleniche. In queste, prevale la bellezza, cioè l'equilibrio visibile, l'armonia perfetta nel suo limite: e ciò perchè l'arte greca classica risponde ad una coincidenza dell'ideale etico che il soggetto sente in sé, e dell'oggetto anch'esso idealizzato: l'ideale personalità creatrice ellenica si specchia, senza ombre, nel contenuto ideale che la cultura le offre. Nell'architettura romana invece, non v'è affatto questo senso di perfezione, perchè il soggetto creatore sente la propria personalità etica tutta versata nel tempo dell'attuale esperienza, esorbitante la natura perchè fatta di storia. Perciò essa crea nell'individuo una tensione della personalità quasi fisica, che si amplia fino a raggiungere i caratteri d'un'umanità che vuol superarsi. L'impressione di sublime sorge, appunto, da questo disequilibrio: la sublimità si ha quando nell'opera si sente che lo sforzo idealizzante compiuto dal soggetto creatore non riesce ad adeguare i contenuti all'ampiezza delle proprie intenzioni. E' questo un carattere dominante in tutta la civiltà romana.

Nello stesso tempo, e i due aspetti sono connessi, a Roma ci si trova dinanzi ad una psicologia rafforzata, ad un senso di realtà psicologica molto maggiore che non in Grecia. Dall'antica arte romana sorge un'esperienza dell'anima umana molto più intima, penetrante e commossa. Pur tra la retoricità e l'ellenismo, quanta psicologia, in Orazio e Virgilio! e in quest'ultimo anche, quanta penetrazione della natura e del paesaggio! e in Catullo, che senso "moderno" della sfumatura sentimentale! Senza parlare del "parnassianesimo" dei poeti latini più tardi. S'ha una riprova, del resto, nella differenza che si manifesta nella letteratura cristiana: quella che nasce dal ceppo greco è retorica e filosofica, quella che sorge dal ceppo latino è poetica e psicologica. Non per nulla Sant'Agostino, che ha scoperto la natura psicologica della fede, è teologo latino. Nei padri greci, per contro, si manifesta la tendenza a logicizzare la fede. Nel Satiricon di Petro-

nio, nonostante tutta la retorica della lascivia, che proviene da una tradizione ellenistica, vi sono tocchi sottilissimi di psicologia, che in nessun'opera greca compaiono, e si ritroveranno più tardi in Boccaccio, ecc. ecc.

Accanto a questa tendenza psicologica, v'è nell'arte romana quella realistica, che non si ritrova nè nella poesia, nè nell'arte elleniche. Il ritratto, per esempio, è creazione romana: l'arte di Roma ci ha lasciato dei busti, nei quali non vi è più traccia di idealizzazione astratta, ma si è posti di fronte ad una "verità", che diventa significativa di un carattere. E nella pittura (di 2° e di 4° stile, per esempio) troviamo la fusione dei due elementi nella tematica del paesaggio idillico, mentre è evitata la stilizzazione ideale della natura. Anche la tecnica si modifica: nella pittura detta compendiarica vi è un tentativo di semplificazione della realtà, per renderla espressiva: paesaggio e persone vengono modificati ("deformati") in funzione dell'espressività, etc. Queste sono osservazioni elementari ed anche piuttosto scontate, che valgono solo ad impostare il problema fondamentale per l'interpretazione del tardoantico, del carattere che è tradito da un'infinità di altri indici; e già dalla particolare validità che a Roma ebbe l'architettura (e, in periodo più tardo, la pittura) rispetto alle altre arti; e fu un'architettura legata alla concreta esperienza, per cui il suo elemento più espressivo fu lo spazio interno, dove l'uomo vive e agisce, non contempla "dal di fuori", come un tempio greco, dove in effetti l'interno non è abitabile e tutta la forma deve essere veduta, in una sospensione del nostro "tempo", dall'esterno - come un bassorilievo -. I greci erano riusciti a fare anche di questa, che è la più "esistenziale" di tutte le arti, una "theoria", non soltanto modellando le membrature, ma, attraverso di esse, ordinando in un certo modo la condotta della luce, la cui funzione è di determinare il chiaroscuro, cioè il dato figurativo, la forma visibile dell'architettura (che in tal maniera diventa opera d'arte, e non soltanto "macchina per abitare", o per pregare, o per lavarsi, o per difendersi, etc. etc.): la luce, che sembrerebbe quanto di più "natura" vi sia: irriducibile, sottratta alle manifestazioni artistiche dell'uomo. E tuttavia, la luce che illumina il tempio greco - il Partenone, per es. - non è figurativamente diversa da quella che modula i chiusi volumi della scultura greca. Essa è certo la luce del sole, che, nel volgere delle stagioni, e delle ore del giorno, investe, da punti diversi dell'orizzonte, e con inclinazione, e con intensità diverse, la nuda e solitaria rocca

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

E questa luce, non ho bisogno d'aggiungere: questa luce che trasforma lo spazio architettonico greco in immagine, non è coerente soltanto con tutte le espressioni dell'arte, ma anche con tutte le strutture che regolano ogni altra sfera della civiltà greca. La quale è sempre fondata in una metafisica dell'essere; e quindi non può concepire l'arte che come rappresentazione di oggetti. Il genio di Platone, non era arrivato ad escludere l'architettura dal novero delle arti, ma per far ciò era stato costretto a istituire per essa una categoria a parte, nettamente differenziata da quella delle altre arti, mimetiche: poichè essa "non riproduce cose esistenti ma produce cose che non esistono se non per essa, e non erano prima". Ma, subito dopo, Aristotile scioglie la riserva, e dichiara che l'architettura non è arte, giacchè l'essenza dell'arte è l'imitazione: e fonda così quell'equivoco, che durerà fino a Kant, a Schopenhauer, a Schleiermacher, e forse non è ancora del tutto sfatato. Per noi esso è significativo perchè

è anch'esso un indice prezioso, appunto, della struttura caratteristica della civiltà greca e classica in genere. L'idea, che il greco ha del mondo - dello spazio - è sempre quella di un cosmo unitario, la cui forma non può essere che quella di una plasticità chiusa in sè stessa. Anche quando il suo pensiero lo conduce ai principii universali della mobilità, della reattività, è però sempre l'essere saldo, comprendente tutte le cose, autosufficiente ed evidente, che determina l'estrema forma e l'estrema aspirazione della sua ideale costruzione del mondo.

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

l'arte greca non solo hanno in sè la loro luce immutabile, ma sono impassibili: poichè anche il patire, il sentire dell'uomo è tempo, ed ogni sua manifestazione esplicita non potrebbe che incrinare l'assolutezza della visione, eidetica, dell'immagine.

Ciò, s'intende, non è riconoscibile soltanto nelle arti figurative e nell'architettura; ma anche nella letteratura e nella poesia - sebbene qui, la maggior parte della nostra critica, forse considerando gratuite le analisi di struttura, almeno per l'antichità, non si sia finora troppo impegnata - . Giova perciò leggere, per es. nel "Mimesis" di Auerbach le osservazioni sul canto XIX dell'Odissea; più particolarmente, sull'episodio della cicatrice, per mezzo della quale la nutrice Euriclea riconosce nello stanco viandante a cui per dovere di ospitalità lava i piedi, il non dimenticato Ulisse. "Uomini e cose - osserva - stanno e si muovono chiaramente circoscritti, limpidamente e ugualmente illuminati entro uno spazio che si

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

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

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

VII

A Roma, la relazione tra spazio e tempo è profondamente diversa. A Roma lo spazio non è idea, ma esperienza: esso non è considerato in sè, ma è sentito sempre nel suo rapporto col tempo; quindi non è un oggetto chiuso e statico, ma, al contrario, è Erlebnis; è soggettivo, dinamico, aperto; quindi si costruisce, non sulle misure reciproche fra gli oggetti e le parti di un medesimo oggetto, ma sulla relazione, appunto, tra gli oggetti e il soggetto; quindi non è, diviene; è una possibilità, non determinabile in anticipo; e dunque la rappresentazione del mondo propriamente romana si disinteressa della misurabilità degli oggetti e delle loro parti: questi non hanno valore per sè, ma solo per il loro rapporto sempre mutevole, imprevedibile, col soggetto: perciò la loro immagine è illusione. Ed ecco subito nell'arte romana le forme rinunciare all'integrità plastica ellenica, che le ancorava ad una situazione immutabile, di primo piano; e divenire macchie di colore labile e scorrevole: punti del tempo.

Questo prevalere della temporalità sulla rappresentazione è presente in tutte le sfere della civiltà romana: di evidenza palmare nell'ordine politico e sociale e in quello giuridico, è tuttavia riscontrabile anche là dove potrebbe sembrare alla communis opinio che la civiltà romana si adegui alla greca: nella religione. - Ma, in effetti, la religione di Roma non ha figure da contemplare; essa accetta l'Olimpo greco - come aveva accolto gli dei dell'Etruria, e poi accoglierà via via tutti gli dei dei popoli conquistati, poichè il loro essere le è indifferente -; ma subito ne distrugge proprio quelle forme visibili, che per l'Ellade erano state tutto.

Il fondamento della religione romana è la religio (intraducibile in greco): che non è contemplazione di esseri divini, ma disposizione del proprio tempo alla volontà divina: obbedienza ai segni della divinità. Questi segni non sono figure, sono comandi: non sono forme di spazio, ma voci del tempo. Il dio di Roma non ha volto, è un cenno: è il numen, che si manifesta col nutus: principio e causa di azione. Obbedire al nutus con azioni compiute giustamente (rite) è essere religiosi alla maniera romana. La struttura del divino, che in Grecia escludeva il tempo ed era tutta nella forma visibile di Zeus o di

Athena, a Roma era il tempo della vita del sacerdote: il flamen dialis, per es., la cui vita è composta tutta di atti religiosamente significativi. Il che vuol dire che, mentre i greci, per sottrarre i loro dei alle contaminazioni del tempo, avevan fatto di essi delle forme ideali: essenze intemporalmente situate in un puro spazio; i romani costruirono la loro struttura del divino con questa materia tutta temporale, che è la vita intera d'un uomo. Non la statua, la fermata figura plastica di Zeus, ma il decorso temporale inarrestabile della vita del flamine, era per i Romani il modo di rappresentare il Diespiter, il dio romano del cielo. E il cielo stesso era per i romani non tòpos, nè chòros, nè diàstema, non locus, insomma; ma tempus - nel quale non apparivano forme da contemplare; ma si udivano voci e si coglievano cenni che davano impulso all'azione concreta, storica - . E l'edificio sacro era simbolo del tempus: era templum.

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

E' perciò che l'architettura romana, al contrario della greca, si esprime decisamente con lo spazio interno dell'edificio: perchè è questo spazio, nel quale l'uomo che vive è immediatamente immerso, quello che è legato al tempo del concreto esistere. Rivediamo sotto questa luce, il Pantheon: a differenza del Partenone, dove tutto è appiglio plastico alla contemplazione, il Pantheon già all'esterno, è un'immagine senza limiti: togliete il pronao classicheggiante, ed esso non è che un cilindro nudo, rivestito in origine di lastre traslucide, sul quale la luce non ha dove arrestarsi, dove cagliarsi in chiaroscuro plastico: è una immagine che ruota senza fine, e non ha altro punto di riferimento che la circolarità dell'oriz-

zonte. Ma il suo significato più pieno è, giustamente, all'interno: dove l'immagine dello spazio non è definita dalla immobile scacchiera greca del sistema architrave-colonna, ma dal volgere continuo della parete, che gira tutto intorno, e accompagna con la sua circolarità il respiro di colui che è immerso in quello spazio ch'essa stessa crea; e dalla cupola, che proietta ad infinitum questa forma temporale dello spazio, questa immagine coerentissima del tempus romano.

La tecnica stessa dell' opus caementicium, la quale impone il predominio del legamento - (del nesso, che lega in unità i caementa) - sugli elementi singoli - (i blocchi marmorei plasticamente accusati, che valevano per sé nelle strutture lapidee classiche) - si accorda in questo significato dell'architettura romana.

La cupola è l'accento risolutivo di una tale immagine mentre, era praticamente ignota all'architettura greca, nella quale non avrebbe avuto senso. Giacchè non soltanto essa s'addice ad una forma di spazio in espansione; ma è l'immagine stessa della divinità romana, qualunque nome le si dia; essa in realtà ha il significato e la funzione che nel tempio greco aveva la statua del dio. Per es., nel Partenone, l' Athena di Fidia: grande figura plastica, la cui epifania splendente bloccava lo spazio (pur quello spazio "orizzontale" greco) e dunque anche l'esperienza umana di esso, traendo l'uomo fuori di sé, fuori del suo tempo.

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

E perciò vi è la cupola; e la cupola non è chiusa, ma aperta: al centro ha il lucernario, dal quale la luce del giorno irrompe e batte sui marmi della parete, che la

riflette: una luce dunque che non è inclusa nella figura, come in Grecia, ma viene dall'infinito, è segno dell'inafferrabilità dello spazio e della variabilità del tempo: è insieme naturale e divina.

Nulla forse, quanto questa inversione del significato della luce nell'immagine dell'architettura greca - dove è sostanza della figura -, e romana - dove appare sull' "orlo estremo del cerchio" che circonda lo spazio-tempo dei vivi - attesta la differenza di struttura delle due civiltà antiche; e giustifica infine l'interpretazione tradizionale della civiltà greca in toto sotto la specie estetica (perchè versata nella forma visibile) e l'asserzione di Cicerone, che il romano fosse il più religioso dei popoli. Giacchè l'epifania della luce staccata dalla forma, e divenuta simbolo di quel che ferma e avvia il tempo, chiude ed apre lo spazio, non può essere che attuale manifestazione del sacro. -

Negli ultimi secoli dell'Impero una profonda inquietudine poi sommuove tutta la civiltà romana, fino a sconvolgerla.

La luce s'intride di tenebre e con esse combatte. Quel che nelle figure della pittura e della scultura rimaneva ancora della plasticità antica, si sfalda: la stessa sostanza plastica si corrompe; le immagini si traducono ora in macchie di chiaroscuro esagitato, convulso. E' quel che s'è detto l'espressionismo romano; ed è curioso - (ma significativo delle difficoltà, di fare autentica critica architettonica) - che esso non lo si sia ravvisato, anche nel linguaggio dell'architettura. Ma se noi ne seguiamo le vicende (pur rimanendo per comodità nella classe di monumenti cui appartengono il Pantheon e Santa Sofia) cotesto espressionismo, che nella struttura dell'immagine si fa vago lento chiaroscuro, appare evidentissimo.

Nei secoli tra Adriano e Costantino, la parete continua, che nel Pantheon, ancora piena e massiccia, definiva

lo spazio interno, si va successivamente sfaldando: si ingemma torno torno di nicchie, di esedre, sempre più profonde: queste infine si uniscono a formare un ambulacro continuo: sicchè l'antico spazio centrale coperto da cupole appare circondato da un altro vano: da un manto di spazio che lo avvolge; mentre la parete, che ora divide l'uno spazio dall'altro, così alleggerita, scorporata, diviene un esile traforo, una sequenza di pieni e di vuoti -: cioè, nell'immagine, di chiari e di scuri. - Come nella scultura l'approfondirsi degli incavi, spesso a sottosquadro, od ottenuti con sempre più frequente uso del trapano; e nella pittura le libere "macchie", i colpi di pennello violenti ed estrosi, producono immagini di chiaroscuro balenante, convulso; così nell'architettura il modularsi e l'articolarsi delle pareti e delle volte sono accompagnati da un'accentuazione evidentissima del contrasto chiaroscurale.

Giacchè la luce romana - di tutta l'arte romana - ora non "mette in forma" le vicende di una natura amica o l'accettata presenza della divinità: esprime un'irrisolta tensione. E l'architettura dispone i suoi spazi, e le strutture che questi recingono e definiscono, in maniera da consentire alla luce questo significato formale: ne sorgono immagini d'un chiaroscuro non meno risentito di quello delle arti figurative del tempo.

In edifici come il Ninfeo degli Orti Liciniani, per es., agli inizi del IV secolo, lo spazio centrale rimane illuminato dalla viva luce che piove verticalmente dalle grandi finestre della cupola. Ma l'immagine non è più quella del Pantheon: perchè questo vano cupolato è circondato da un manto di spazio che rimane in penombra. L'antico blocco spaziale unitario, articolandosi progressivamente nel suo perimetro, con profondi nicchioni, ha portato alla necessità di una seconda illuminazione che questi rischiarati penetrando lateralmente: essa, attraversandoli a fatica, si modula, si addensa di crescente penombra fino ad affiorare estenuata al limite del blocco dello spazio centrale, che solo rimane intriso dalla grande luce della cupola.

La luce così, trasformando in immagine due zone di spazio, si duplica essa stessa: il vano centrale cupolato è fortemente illuminato verticalmente; gli ambulacri perimetrali sono rischiarati orizzontalmente da una luminosità assai più tenue: tra l'una e l'altra sta l'antica parete del vano centrale, un tempo massiccia (Pantheon) ora ridotta ad un esile traforo: smaterialata, trasformata in una pa-

rete ottica, in una linea di collimazione tra due campiture: analogamente a quanto avviene nella scultura e nella pittura del tempo, costruite non più di figure plastiche ma di macchie di colore sempre più puramente timbrico, avvicinate e francamente urtate.

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

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

lenico.

La luce alla base della cupola, nella chiesa bizantina, è appunto l'immagine neoplatonica della soglia dell'oltremondo.

La chiesa romana invece, come già ricordai, non fu metafisica ma storica. Perciò in San Vitale la luce della cupola impregna lo spazio ma non distacca il cielo dalla terra. E infine non è questa la forma di architettura predominante in Occidente; è invece la basilica, nella quale il divino e l'umano non sono termini che s'oppongano, ma costituiscono un'unità d'esperienza, si saldano nel tempo vivente del fedele. Infatti nella basilica paleocristiana occidentale, spazio terrestre e spazio divino fanno tutt'uno; e la luce contribuisce potentemente a realizzare nell'immagine questa unità dell'ecclesia. La luce quasi rinuncia a quella funzione chieroscurale che pure era stata così determinante nell'arte romana dell'Impero: irrompe dalle grandi finestre al sommo della navata e nell'abside, intride ugualmente tutti gli elementi dell'architettura. I quali sono disposti e formati in modo da accogliere appunto questa luce unificatrice. Le pareti sono coperte da lastre di marmi o di mosaici traslucidi; le colonne di un modellato fluido, come di cera smunta, perchè la luce non si fermi sopra esse ancorando lo spazio, ma le avvolga e prosegua; i capitelli traforati, sono tutti colore timbrico, per inserirsi anche essi nella colorata luminosità della parete; le stesse finestre, schermate perchè non "facciano buco": non interrompano, ma saldino cotesta unità di superficie cromatica.

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

Un analogo ridimensionamento riscontriamo nella letteratura latina cristiana: in San Gerolamo, per es., più chiaramente in Sant'Agostino, dove al tono pressante, drammatico, cinetico, che già si nota, per es., in Seneca o in Ammiano Marcellino, si sovrappone formalmente una soluzione

paratattica della frase: i periodi sono allineati, come le colonne d'una basilica, la stessa sintassi si scioglie: all'ipotassi causale del latino classico (che legava sintatticamente per mezzo di "cum" o "postquam", o con l'ablativo assoluto, o con la subordinazione di costruzioni secondarie alle principali, etc.) subentra la paratassi con et. Un membro del periodo viene posto accanto all'altro: tutto viene in superficie, si allinea sullo stesso piano, e viene ritmicamente scandito. Il risultato più vistoso di questa ritmizzazione paratattica è, come voi sapete, l'avvento, proprio in questo secolo, della metrica fondata sull'accento e non sulla quantità: all'organico, ipotattico esametro ed altri metri quantitativi della tradizione classica, si sostituisce il martellamento paratattico, sillabico, del verso che chiude con la rima o con l'assonanza: simile anch'esso al procedere parallelo e ritmato dei colonnati della navata della basilica, o all'allineamento monodico e salmodiante delle schiere di santi e di beati nei mosaici, lungo le pareti delle navate.

E scendendo più a fondo nelle strutture linguistiche, s'osservi appunto la struttura formale di queste pitture, questi mosaici paleocristiani.

Essi presentano ancora, certo, figure riconoscibili. Le quali non rinunciano del tutto, come fa l'arte astratta dei nostri giorni, alla prospettiva antica; ma la degradano, la deformano: perchè la rappresentazione si salvi - giacchè deve affermare la realtà dell'essere -; ma, nel momento stesso in cui s'afferma, dichiara insieme l'insufficienza dello spazio antico, dello spazio del saeculum.

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

Cap. 2°

L' ARTE DI GLORIFICAZIONE (O DI POTENZA)

COME "MODELLO" DELLA MESSA IN FORMA TARDOROMANA E BIZANTINA



[1] A. ALFOLDI, Die byzantinische Kunstgeschichte, Bonn, 1926, I, 1, 100-101, (1926), pp. 1, 100-101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

[2] DR. A. SMAR, L'Esprit des Arts Byzantins, Paris 1904, p. 100.
A. RITTIG, L'Arte alla fine del medio Evo, Padova, 1904.

[3] R. BÉLIS, Revue des Etudes Byzantines, in Trés. Sci., Vidensk. Medd., - Arkh. Kunsthist., København, III, 2, Copenhagen 1901, V. anche la nota aggiunta dallo stesso BÉLIS all'art. di H.F. L'ÉVANGÉLISME, Revue Archéol., in Symposium Constantinople, fasc. III, Oslo 1902, pp. 102, 103.

I

Dopo i fondamentali saggi di Andreas Alföldi (1) - 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 -, era possibile supporre che, parallelamente, fossero venute costituendosi e sviluppandosi anche le forme artistiche intese a dare una cornice di "glorificazione" a quel culto. Si comprese meglio, allora, per es., 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 "maestà" sui dittici, sui missoria etc.) e verranno assunti quasi di peso dalla iconografia paleocristiana e bizantina (es. la Majestas Domini, etc.) (2). Soprattutto era facile pensare che si fosse costituita e sviluppata la cornice architettonica per accogliere la liturgia della religione monarchica: si fosse insomma formato il tempio per lo svolgimento di quei riti. E' merito del Dyggve d'averci dato le prove archeologiche della reale esistenza di templi siffatti (3). La sua acuta e convincente, (almeno per me, perchè come sapete, ha provocato anche riserve), ricostruzione ideale dell'ambiente del Palatium di Teodorico, rappresentato in "proiezione spianata" nel mosaico di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, in forma di "basilica ipetrale per cerimonie auliche" ha aperto un nuovo capitolo all'archeologia tardoromana, paleocristiana, bizantina (e, come pen-

(1) A. ALFOELDI, Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremonielles am römischen Kaiserhofe, in "Röm. Mitt.", 49, (1934), pp. 1, sgg.; LO STESSO, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, in "Röm. Mitt.", 50 (1935), pp. 1 sgg.

(2) Cfr. A. GRABAR, L'Empereur dans l'art byzantin, Paris 1936. S. BETTINI, L'arte alla fine del mondo antico, Padova, 1948.

(3) Ej. DYGGVE, Ravennatum Palatium Sacrum, in "Det Kgl. D. Vidensk Selskab. - Arch. Kunsthist. Meddelelser, III, 2, Copenaghen 1941. V. anche la nota aggiunta dallo stesso DYGGVE all'art. di H.P. L'ORANGE, Piazza Armerina, in "Symbolae Osloensis", fasc. XXIX, Oslo 1952, pp.122, sgg. -

so d'avere dimostrato, trattando del Kasr omniade di Mschattà anche protoislamica): 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 è, con ogni probabilità, ellenistico. Come aveva notato l'Anti (1) 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 (2) la relazione tra cotesti tribunalia e le disposizioni degli herōa ellenistici, quali quello di Calidone. Anti (3) ne ha chiarito i rapporti con i thèatra dei templi nabatei della Siria. È probabile che la disposizione ricorresse, in forma anche più complessa e matura, nei palazzi ellenistici: il problema non è ancora stato, ch'io sappia, trattato a fondo, ma vi sono aspetti, per es., nel "Palazzo delle colonne" di Tolemaide (4), che potrebbero far pensare al tribunal. Poiché questo palazzo era, quasi sicuramente, la residenza ufficiale del rappresentante del potere regio a Tolemaide (quel che si suol dire l'anactoron; a sua volta fatto derivare da taluni - p. e. Anti - dal bit-hilani, mitanmico-assiro etc.), esso assumerebbe il valore di indice, da un lato dell'assunzione, in ambito ellenistico, del "balcone dell'apparizione", dall'alto d'una via del passaggio di questo elemento, almeno, nell'architettura romana. A Roma, comunque, esso era già presente nella Domus Augustiana, costruita dal grande architetto Rabirio per Domiziano: complesso comprendente l'aula regia, articolata da nicchie, con un'abside contro la quale doveva essere posto l' augustale solium - insomma, la sala del trono -

(1) C. ANTI, Precedenti delle basiliche ipetrali nei palazzi imperiali tardo-romani, in "Atti e Memorie della Società istriana di Arch. e Storia patria", N. S. vol. I, 1950.

(2) EJ. DYGGVE, (con FR. POULSEN e K. RHOMAIOS), Das Heroon von Kalydon, in "Det Kgl. D. Vidensk. Selskab., Hist. og filos. afd. 7, R., IV, 4, Copenhagen 1934, ecc. vedi anche DYGGVE, in Piazza Armerina, cit., pp. 124 sgg.

(3) C. ANTI, Precedenti, cit.

(4) v. G. PESCE, Il Palazzo delle colonne a Tolemaide in Cirene, Roma, 1950.

il tetrastilo per l'apparizione del sovrano; l'area palatina per le adunate dei sudditi acclamanti: talchè questa Domus augustiana si può porre come capo di fila di tutta l'evoluzione dei palatia. -

Nello sviluppo successivo del palatium possiamo intravedere - per quel che ci consentono gli scarsi documenti - un processo di crescente schematizzazione: una piuttosto libera disposizione delle unità costruttive cede gradualmente il posto ad una composizione assiale, le cui parti si dispongono in maniera più o meno rigidamente simmetrica. E' pensabile, che in questo processo vi sia un anticipo da parte delle strutture militari, le quali ovviamente riflettono la disciplina strutturale "quadrata" del corpo d'esercito che ospitano, (codificata infine dalla Castrorum metatio del gromaticus" Hyginus). Non è ora necessario riassumere ancora una qualche storia dell'architettura castrense romana: i castra che interessano in modo particolare il nostro argomento sono ovviamente quelli che includono il praetorium. Mi sembrano, a questo proposito, di grande interesse i risultati degli scavi condotti dal 1948 sotto la direzione di Rudolf Egger (e poi resi noti dal prof. Hermann Vetters dell'Università di Vienna) a Magdalensberg presso Klagenfurt. E' stata messa in luce una "basilica ipetrale" a tre navate - o meglio, un vano rettangolare scoperto circondato da un portico, che ad est immetteva, per due scalinate, ad un'alta piattaforma fornita di tribunal, dietro il quale si apriva un'ampia sala di rappresentanza. La navata scoperta era selciata, il portico aveva pavimento a mosaico, la grande sala era decorata da pitture murali. Il complesso, comprendente già i tre elementi caratteristici della "glorificazione" architettonica: tribunalium, tribunal e consistorium, era usato dal comando militare della guarnigione romana e dai rappresentanti dell'imperatore Claudio. Si è intorno al 41 d. Cr. Sono noti - io stesso li ho richiamati altrove - i castra praetoria posteriori e la loro evoluzione, nel periodo, per intenderci, tra Polibio ed Igino: nel quale il praetorium perde progressivamente il carattere e la funzione di abitazione, per assumere quello di sede del comando, con funzioni ufficiali e sacre: per es. i Vetera Castra presso Xanten in Renania; quelle di Novaesium, del 70; di Noviomagus (Nimega) del 71; di Carnutum, del 73, etc. Il sacra-rium, con l'imporsi del culto dell'imperatore, prende la forma d'un'aula absidata (es. Niederbieber, d'età severiana). Ma giustamente Vetters, a proposito di Magdalensberg, sottolinea che le disposizioni studiate da Dyggve a Spalato, Ravenna e altrove, non datano dal 2° o 3° secolo, ma addirittura alla prima metà del 1°. Il che parrebbe confermare l'ipotesi, che l'anticipo nell'avviarsi verso schemi assiali (e or-

togonali intorno all'asse) delle strutture glorificanti avven-
ga nei castra e nei loro praetoria: non nei palatia e meno
ancora nelle villae.

Infatti, in un'opera relativamente tarda - la famosa
villa del Casale presso Piazza Armerina - l'asse glorifican-
te è, invero, riconoscibile; ma immerso in un complesso archi-
tetonico-urbanistico ancora molto aperto e snodato: nella
tradizione delle grandi villae, appunto. Naturalmente, sono
d'accordo col compianto Dyggve, con L'Orange etc., che la co-
struzione della villa del Casale debba datarsi intorno al 305
- quando il tetrarca Massimiano Erculio decise, come il suo
collega Giovio Diocleziano, di ritirarsi a vita, almeno par-
zialmente, privata: alle molte e varie e ripetute considerazio-
ni di quelli e d'altri studiosi (ritrovamento di un "antoni-
niano" nel cemento delle terme; figura del dominus con la co-
rona ed il bastone tipicamente tetrarchici nel pavimento del-
la caccia, l'insistenza su temi erculei (una vera e propria
"Erculeia") nello Xystus, etc. etc.), si sono aggiunte più
tardi le osservazioni di Heinz Kähler dell'università di Colo-
nia, che ha presentato confronti addirittura puntuali tra ca-
pitelli (di marmo di Proconneso) di Piazza Armerina, ed altri,
dello stesso marmo e delle stesse botteghe, trovati tra i re-
sti della residenza di Galerio a Salonico, e nel peristilio
del palazzo di Diocleziano a Spalato (qui, confronta anche il
fregio dell'architrave del tempio col nodo di Ercole col ca-
pitello, pure col nodo di Ercole, a Piazza Armerina), etc.

In questa villa, la progressione verso un'apice glori-
ficante non è rigidamente imposta con mezzi "prossemici" mi-
litareschi; ma è suggerita da quanto vi è di più contiguo al-
l'esperienza di chi proceda a piedi: i pavimenti, coi loro mo-
saici. L'organizzazione pittorica di questi, ha una struttura
itinerante lungo l'asse majestatis, ai fianchi del quale i
complessi minori assumono una disposizione grosso modo simme-
trica (come grandi quadri appesi con la base in basso, su pa-
reti, ai lati del cammino, le quali siano state ribaltate sul
piano). Il sistema dunque sottolinea non soltanto il senso
di spazio indiviso e continuo, caratteristico dell'architettura
romana imperiale anche quando si snoda, come già a villa Adria-
na, in un susseguirsi di unità architettoniche materialmente
separate, ma legate, oltre che dagli immaginabili effetti del-
l' "ars topiaria", dall'esperienza unitaria e continua del no-
stro procedere; - ma anche quello dell'indirizzo verso un fine -
che sarà fondamentale per il "principio" che regge la basili-
ca paleocristiana. Il cammino ha inizio dal vestibolo dell'Ad-
ventus, prosegue attraverso l'atrio porticato; poi, davanti al
triforio che immette nella sala del trono, è preordinato un

momento d'arresto: ci si trova di fronte infatti ad un nartece, un corridoio trasversale, relativamente stretto, ma che misura più che 60 metri in lunghezza, dove le scene di caccia, che sono l'argomento de' mosaici pavimentali, sono anch'esse d'improvviso, con una conversione di 90° rispetto all'orientamento degli altri mosaici, messe davanti, frontalmente, a chi arriva. Di più, proprio nella scena centrale, che è posta esattamente nell'asse della sequenza cerimoniale, è rappresentato il dominus (che già abbiamo visto) con la tipica veste e le tipiche insegne - corona, bastone - dei sovrani della tetrarchia (come, per es., nel gruppo di porfido a Venezia, il semantema tetrarchico è palmare). Del resto lo stesso tema della caccia, che predomina in questi mosaici e vi è ripetuto due volte, per quanto abbia una lunga storia, è tema imperiale, anzi più specificamente tetrarchico; non accederei in questo particolare, all'ipotesi di L'Orange il quale, poiché qui compaiono tutte le bestie selvagge dell'est e dell'ovest, del nord e del sud, insomma omnia in toto orbe animalia, vedrebbe significata l'universalità dell'impero. L'esaltazione della forza fisica è caratteristica della Tetrarchia: gli stessi imperatori vengono ritratti - in busti, monete, etc. - come dei colossi, col collo enorme, fronte bassissima, cranio rapato; insomma con le caratteristiche somatiche di pugilatori poco intelligenti ma forzuti; Massimiano, il probabile fondatore di Piazza Armerina, si faceva chiamare Erculeo; e tutto il gruppo dei mosaici dello Xisto, già ricordai, è dedicato alle fatiche di Ercole. E l'antico tema della caccia aveva già da tempo il significato di virtus o magnanimità: se ne avessimo dubbi basterebbe a toglierceli uno de' più famosi pavimenti di Antiochia che mostra tutto intorno scene di caccia e al centro un medaglione con una figura contrassegnata dalla scritta, appunto: Megalopsichia. Sembra che dalla Tetrarchia in poi il tema diventi "imperiale" per eccellenza - a esaltazione della forza del dominus: lo si ritrova, per es., nel mausoleo di Centcelles, nel grande palazzo di Costantinopoli, in quello di Teodorico a Ravenna, etc. Quasi si direbbe che, prima dell'irruzione dello zoomorfismo, d'origine preistorica, portato dai barbari in Occidente a determinare una tematica che durerà per tutto il medioevo, già nel declinante impero l'antichissima saga della magnitudine animale e della wilde Jagd, riaffiori, ad annunziarci che la grande era dell'umanesimo classico volge al tramonto.-

II

L'altro tetrarca in ritiro, Diocleziano, di carattere più strettamente militaresco, pensò, per gli otia dei suoi ultimi anni, ad una villa meno aperta ed affabile. V'è una progressione abbastanza chiara, di crescente rigidezza, nei suoi tentativi in quest'ordine: giacchè Spalato non è per nulla un "caso" singolare - una sorta di capriccio del vecchio sovrano, come vorrebbe sostenere il Duval -; al contrario, si situa a termine di una serie di prove e di esperienze architettoniche che s'ha da credere rispecchino l'evoluzione del pensiero dello stesso Diocleziano, visto che sono legate al suo nome -. Nulla sappiamo del palazzo eretto dal tetrarca a Nicomedia per la figlia Valeria; per quello di Antiochia, iniziato da Gallieno, continuato da Probo e terminato da lui, abbiamo la descrizione di Libanio, un'allusione di Teodoreto, alcuni ricordi grafici più o meno attendibili (basorilievo dell'arco di Galerio a Salonico, pavimento della villa di Yakto ad Antiochia) e possiamo dire soltanto che la sua forma "castrense" era meno rigida (anche perchè inserita tra i due bracci dell'Oronte) di quella di Spalato, che anticipava tuttavia per es. nell'accorciamento, e nella maggiore carica figurativa del tratto di via che portava alla residenza imperiale, e nel lungo loggiato della facciata nord sul fiume. Il precedente di maggiore significato rimane però il castrum rinnovato da Diocleziano all'estremità occidentale di Palmira: dove il praetorium si trova spostato in fondo alla via principalis, preceduto da un cortile porticato dal quale attraverso un'ampia scalinata si accede ad un protiro tetrastilo che chiude il quartiere di rappresentanza, che ha al suo centro (esattamente nell'asse majestatis) una grande aula absidata: sono dunque chiari i tre elementi fondamentali del complesso di glorificazione: tribunalium, tribunal e consistorium.

Il monumento di Spalato è troppo noto, perchè io vi insista: tutti sanno che, globalmente, esso ha le strutture di un castrum, descrivibili press'a poco con le stesse parole di Polibio, o degli Strategmata aggiunti al testo di Frontino, o, più ancora, dei "Regolamenti" di Iginio. L'aperta, elastica, variabile nei suoi singoli temi, e pittoresca architettura delle villae e degli stessi palatia (dove parti nuove possono aggiungersi a parti più antiche quasi per uno sviluppo organico di queste) cede qui di fronte ad un blocco stereometrico tutto chiuso da mura; ad un sistema rigidamente coordinato, fissato in ogni sua parte, senza possibilità di crescita, di ulteriore sviluppo oltre i limiti predisposti; do-

minato da una formula cristallina, che è "strutturalmente" quella del "cubismo" delle arti figurative della Tetrarchia, ma qui più puntualmente riflette la disciplina militare del castrum: con la porta praetoria e la decumana, ai fianchi le due portae principales dextra e sinistra e le relative vie in crociantisi; coi principia donde il groma dava inizio alle misurazioni, con la quintana, le strigae, etc. Su di ciò non sussistono dubbi. Di fronte al castrum tipico però (se mai vi fu) vi sono delle differenze: la più vistosa (ma che ha qualche precedente, come s'è visto) è che tutta la metà verso il mare è destinata al complesso regio e di questo, a sua volta, la metà, sempre volta a mezzogiorno, ai locali di residenza del dominus. E' sotto questo tratto che gli scavi, condotti dal 1945 in poi dalla Soprintendenza per la Dalmazia e dall'Ufficio per l'urbanistica di Spalato, hanno messo in luce ventitrè sale (ne rimangono da svuotare dai detriti soltanto tre, piuttosto piccole, all'estremità est) e quasi per intero il lungo corridoio che s'estende sul rovescio della facciata a mare, lungo tutto il lato meridionale. Poichè le disposizioni del seminterrato corrispondono quasi esattamente a quelle del piano superiore, siamo così in grado di farci un'idea abbastanza precisa degli appartamenti imperiali. La lunga, difficile e benemerita operazione archeologica ha corretto anche in alcuni punti la ricostruzione ideale, largamente accettata per l'innanzi, di Niemann e di Hébrard-Zeiller. Risulta ora: dal cosiddetto peristilio si saliva per due scale - che lasciavano in mezzo una rampa in discesa, che consentiva alla gente di accedere al seminterrato e di uscire dalla parte opposta - ad un vestibolo a croce articolata, coperto da cupola (parzialmente ancora visibile nell'incisione dell'Adam, 1764), i cui bracci laterali immettevano probabilmente a cubicula da un lato, e dall'altro, per una scaletta di comodo, al seminterrato. Proseguendo dritti lungo l'asse pretorio si giungeva, non al consistorium ma ad un'aula divisa in tre navate, dove probabilmente sostava il corpo di guardia imperiale, che aveva ai due lati i suoi excubitoria. La sala del trono non si trovava dunque in linea con la direttrice majestatis: con ogni probabilità, infatti, dobbiamo riconoscere il consistorium nella grande sala a tre navate, absidata, dal lato ovest, per accedere alla quale dall'esterno era necessario raggiungere il corridoio di facciata e percorrerlo per un certo tratto ad est.

Queste particolarità hanno fatto pensare a qualche studioso - specialmente Duval - che l'idea di Dyggve (accettata da parecchi, me compreso) che qui a Spalato siamo di fronte ad un "complesso glorificante" con tribunalium (il "peristilio"), tribunal (il tetrastilo) e consistorium, non reg

ge, per la ragione che l'ultimo è più importante dei tre elementi non si trova in asse con gli altri due - e con la via praetoria -, e che sotto la piattaforma del praetorium il "pubblico" poteva passare liberamente. A quest'ultima difficoltà, più presunta che reale, lo stesso Dyggve aveva ovviato progettando idealmente dei rostra o transenne

tra le due colonne centrali del protiro: era così assicurato il rispetto per la maestà dell'apparizione dominica, almeno pari a quello offerto dal tribunal riservato al console col congium, nel circo (cfr. dittici). Quanto alla non assialità del consistorium, essa si spiega riflettendo che questo di Spalato non è, propriamente, soltanto il luogo di rappresentanza di un palatium; nè del resto l'intero palazzo è un castrum in senso stretto, anche se ne adottò a grandi linee lo schema. Diocleziano aveva voluto costruirsi, fuori della città di Salona, isolata nella campagna e sul mare, una villa (così infatti è chiamata da Eutropio, da San Gerolamo, da Prospero Tiro); e in effetti tutta la facciata a mare, con la sua lunghissima loggia (presente, s'è ricordato, anche ad Antiochia), richiama il tipo denominato dal vecchio Swoboda della Portikusvilla mit Ekrisaliten. Più recentemente, poi, Grenier, Lugli, Paribeni e sopra tutti Mansuelli hanno raccolto una casistica ben più ricca, dalla quale risulta che il sistema della galleria anteriore tra avancorpi (che darà origine alla "casa con torreselle" veneziana) è molto diffuso nella sezione residenziale delle villae: basti ricordare specialmente le ville rustiche galloromane, dove la disposizione sembra addirittura tipica (es. Bilsdorf, Luxembourg, Belgio; Maulevrier, Seine inf.; Meyen (Eifel) in particolare L'Hostée in Brabant - che in facciata ha appunto una lunghissima galleria tra "torreselle", a metà della quale, come a Spalato, si imposta ad angolo retto la sequenza di un vestibolo, una grande sala su ipocausto, un terzo vano ampio come il vestibolo - e poi Nennig; Blackenheim e Leutersdorf (Eifel); Odrang (Bitburg) dove la galleria tra Ekrisaliten è ripetuta sugli altri lati; Anthee (Namur), dov'è riconoscibile una vera piccola "città operaia" con installazioni di artigiani, quali, per certi indizi, io credo non mancassero nemmeno a Spalato; più vicino a noi, Premariacco (Cividale), etc.). -

Anche la sovrapposizione di piani è caratteristica di ville galloromane, africane, di quelle di Russi, di Sirmione - almeno a tre piani -, etc.; e così l'impostarsi del piano nobile sopra uno zoccolo di costruzioni praticabili e di disimpegno. Scrive Mansuelli (Le ville del mondo romano, 1958, pag. 24): "molte ville, specialmente in zone marittime, si elevavano sopra un complesso di costruzioni (villa dei Misteri, villa di Diomede) praticabili ed utilizzate per i servizi,

con ambienti disimpegnati da passaggi sotterranei, i criptoportici (utilizzati anche come passeggiate coperte) uno dei quali è stato recentemente rinvenuto a Vicenza, etc.". Quelle caratteristiche di Spalato dunque - è ben risaputo da tempo - appartengono alla tipologia della villa; ma infine penso non sia conveniente irrigidire i "generi edilizi", nemmeno a Roma. E per es. vi sarà distinzione, ma non mi pare vi sia contraddizione tra villa e palatium. A parte corrispondenze puntuali abbastanza ovvie - notate specialmente da Paribeni -, sta il fatto, generale, che la civiltà romana è dalle origini una civiltà terriera, nella quale la proprietà fondiaria, con tutto il suo risvolto anche edilizio, rimane la base stabile non solo del censo ma degli stessi diritti civili e politici (tale sarà del resto anche la civiltà europea "moderna" finchè rimarrà di struttura aristocratica, cioè fino alla rivoluzione dell' 89, che imporrà l'economia di mercato): c'è dunque interscambio tra la forma, e le funzioni, delle residenze urbane e rurali - fatte salve, beninteso, le strutture legate alle funzioni specificamente rustiche).

Diocleziano, raggiunta la Quies Augustorum, volle organizzarsi un luogo procul ab Urbe, dove vivere in pace. Tuttavia, egli rimase il senior Augustus (v. per es. la sua funzione di arbitro tra i successori alla conferenza di Carnutum) al quale certi onori erano sempre dovuti: ciò basterebbe a "spiegare" la presenza a Spalato di un complesso di glorificazione, e, insieme, il fatto che questo non sia così perentorio come si pretenderebbe da una visione troppo schematica e astratta. Nella sua residenza (tale era in realtà tutto il palazzo) non era la totalità (ideale) dei sudditi dell'Impero che l'acclamava e doveva esser tenuta a distanza; ma soltanto la gente della sua "casa", che poteva bene, al di fuori delle occasioni più solenni, mescolarsi a lui (secondo l'Epitome di Aurelius Victor, egli avrebbe occupato buona parte dei suoi otia a coltivare i giardini); e usufruire di certi percorsi - la cui promiscuità, secondo Duval, comprometterebbe la postulata funzione di theatrum majestatis del complesso del tribunal: di cui tuttavia egli non giustifica la presenza (la quale, in effetti rimane, altrimenti, inspiegabile). Dunque, non giova essere dogmatici; anzi sembra a me che il fatto che una villa si integri in un castrum; e che la parte dominica di essa includa un apparato chiaramente glorificante, è tanto più significativo della militarizzazione dell'impero e della crescente divinizzazione dell'imperatore, proprio in quanto sembrerebbe, in una villa, gratuito.

Inoltre: quel che si trova a Spalato a termine dell'asse majestatis - un'aula di tipo basilicale, senza abside e a-

perta sui due lati brevi è propriamente; per il suo significato, diocleziano. Si tratta infatti di un praetorium, che ha conservato la sua precedente tradizionale funzione di quartier generale dell'imperatore: il praetor, che vi doveva avere il suo "ufficio": qui, all'ingresso del quartiere residenziale, continuava ad essere il comandante della guardia del corpo dell'ex sovrano, il suo assistente numero uno, il suo rappresentante. Tuttavia, Diocleziano era, a Spalato, più ancora forse che un tetrarca in pensione, il dominus di una villa, che sicuramente aveva, oltre ai quartieri residenziali di carattere urbano, anche tutta la sezione fructuaria, parte integrante fin dalle origini delle villae romane, che in fin dei conti erano delle fattorie per la coltivazione agricola, la conservazione e lo sfruttamento dei prodotti della terra. E proprio secondo la riforma di Diocleziano questa - del controllo di un'economia pianificata - diventa la funzione di gran lunga, la più importante del praetor. La sua giurisdizione, in materia amministrativa, era tale, che neppure l'appello all'imperatore era ammesso, contro i suoi deliberati. Si può facilmente immaginare come un aggregato della consistenza di quello di Spalato - un castellum, più che un castrum - abbisognasse d'un sovrintendente che controllasse l'annona - cioè l'ammasso dei prodotti alimentari -, i magazzini, per la raccolta non solo di questi, ma di quei prodotti che dovevan essere consegnati all'artigianato o alla piccola industria (per es. quelli per le vesti del personale, per la fabbricazione di utensili, di armi, etc.); dirigesse i servizi igienici e sanitari (terme e valetudinaria, cioè bagni ed infermerie, etc.); stesse a capo dell'amministrazione non solo della residenza del dominus ma degli edifici pubblici (vi erano, se non altro, dei templi); provvedere alla costruzione di canali per l'approvvigionamento dell'acqua, di serbatoi, di fognature: insomma avesse tutti gli attributi e le funzioni che proprio la riforma di Diocleziano conferisce al praetor. Che il suo "ufficio", cioè precisamente il praetorium a Spalato si trovasse come a Plamira, a termine della via principale e fosse accessibile agli abitanti, che dobbiamo credere numerosi data l'estensione del grande castellum, non è dunque cosa che possa far meraviglia.

Quanto al fatto che la sala del trono non si trovi, a Spalato, a termine dell'asse majestatis, non diremmo che neppure esso sia di tale portata, da indebolire la nostra interpretazione. E' proprio con Diocleziano - e più sarà con Costantino - che il consilium principis si trasforma, precisamente, in consistorium: cioè in semplice atto cerimoniale al quale sono ammessi, in poche solenni occasioni rigidamente prestabilite, soltanto pochi personaggi dei gradi più alti del

la gerarchia; i quali in fin de' conti non hanno altro compito che quello di far atto di adorazione del sovrano. L'imperatore romano negli ultimi secoli non soltanto è, come s'è detto, divinizzato; ma diventa - come vedremo meglio tra poco - una divinità solare. Le adunanze del suo Consiglio sono cerimonie religiose, il più delle volte secondo il rito della proskypsis, che in origine celebrava per l'appunto il rinascere del sole all'aprirsi del nuovo anno. La sua apprizione è preparata da un successivo sollevarsi di cortine, al quale i grandi dignitari assistono in piedi (in ciò appunto il nome di consistorium) e con le mani nascoste nelle pieghe delle vesti in segno di venerazione (motivo che, come sapete, passerà nell'iconografia paleocristiana e bizantina, per i santi davanti al Cristo, divenuto signore del mondo). Il trono, si trova in un'abside mosaicata d'oro, chiusa sul davanti da una pesante tenda purpurea: tutto ciò che riguarda l'imperatore è d'oro o di color rosso, materie solari: la tenda che chiude il sacrum, il sancta sanctorum dov'egli sta, sarà chiamata, nel fiorito linguaggio tutto metafore solari della corte bizantina: "nuvola che nasconde la luce del cielo". Il velario si apre e sfolgora il sole: i sudditi raccolti in un misterioso silentium possono vedere finalmente l'imperatore-dio in trono, sotto il suo baldacchino a colonne (il ciborium), circondato da torce accese che traggono bagliori dall'oro dell'abside; vestito d'oro e di porpora, coperto di gioielli splendenti, con la luce divina che gli irraggia intorno al capo: lux divinum verticem clare orbe complectens. Tutti cadono in ginocchio; e inni, preghiere, acclamazioni risuonano attraverso l'aula. -

III

Quel che importa rilevare (soprattutto a noi che andiamo ricercando le origini di quello che sarà il tema si può dire fondamentale della cultura architettonica dell'Europa per tutto il medioevo, e in parte lo è ancora: voglio dire la basilica cristiana) è che intorno al palatium sacrum che ha la figura del sovrano al suo centro, tutti gli elementi per la formazione artistica dello spazio - non solo pareti e volte, ma ornamenti scolpiti, mosaici, pitture fino agli stessi oggetti diremmo di arredamento, fino alla stessa disposizione dei personaggi, minuziosamente, anzi cavillosamente

prescritta da un cerimoniale immutabile perchè in esso ogni figura, ogni veste, ogni posizione, hanno il loro significato "eterno", fuori del tempo - assumono una struttura centrica, simmetrica intorno al punto centrale, che ha maggior evidenza, maggiore attrazione visiva perchè è di valenza logica più forte; in modo non dissimile da quello degli elementi figurativi in un rilievo, una pittura, un avorio tardoantichi, dove l'imperatore (o più tardi, Cristo) è al centro, di solito di maggiore statura e in ogni caso anche formalmente, plasticamente più definito (non di rado vi persiste un'eco dell'antica ritrattistica romana, che coglie l'effigie nella sua individualità fisionomica), mentre tutti gli altri personaggi sono quasi amorfi, non appaiono individuati, hanno minore statura e minor volume; sono isocefali: insomma non sono individui ma soltanto numeri di una massa; soprattutto, sono disposti simmetricamente intorno all'imperatore al quale sono tutti subordinati. Per rimanere nell'architettura vera e propria: sembra significativo a questo proposito lo "scarto di orientamento" fatto subire alla basilica di Massenzio, quando il Senato decise di dedicarla a Costantino dopo la sua vittoria al ponte Milvio (cioè tra il 313/ ed il 315). L'effigie colossale, il sacer vultus di colui ch'era divenuto il fatorum arbiter, si pone precisamente quale punto di partenza e insieme modello compositivo, d'uno spazio che, per l'innanzi, aveva una disposizione longitudinale - a così dire viaria, come di norma nelle basiliche forensi - ed ora si "spiana" bilateralmente, dando l'immagine di una Majestas in un bassorilievo glorificante. L'asse di indifferenza da cui si dipartono divaricandosi le strutture anche architettoniche, cade in realtà nella linea che divide quasi esattamente a metà la stessa faccia (e in origine tutta la figura) dell'effigie di Costantino, divenuta oggetto di culto, immobile nel suo apparire fuori del tempo: è questa la ragione per cui si praticò l'abside al centro del lato maggiore.

Infine, non ho bisogno di sottolineare quanto questo schema compositivo rimanga fondamentale per tutta l'arte paleo cristiana e medievale, tipicamente per le immagini che mostrano Cristo e la Vergine in trono affiancati da angeli e da Santi: lo schema giunge a determinare per es. la disposizione dei polittici, fino al gotico: dove codesta gerarchia è architettonicamente esaltata dal degradare delle cornici che racchiudono le figure (osservazione del Dyggve).

Per tornare al palazzo di Spalato: per chi procedesse per la strada colonnata verso l'atrio, l'asse imperiale, per così dire, era esaltato dall'imponente duplice fila di colonne che accompagnava, ritmando il tempo del suo passo, verso

il triforio dell'apparizione (tribunal) oltre il quale si intravedeva, in origine, la cupola tra torri, la quale dava il sigillo della divinità allo spazio che coronava. E' da notare che, a Spalato, il mausoleo dell'Imperatore (poi trasformato in Duomo) e il tempio di Giove (poi trasformato in battistero) si trovano direttamente opposti l'uno all'altro ai due lati dell'atrio, e pertanto sono ambedue subordinati all'ordine dell'asse imperiale del palazzo. Anche il tempio di Giove. Ottaviano, il primo augusto, aveva già costruito in connessione con la sua stessa domus un tempio dedicato al dio ch'era suo patrono, cioè il tempio di Apollo sul Palatino; tuttavia, egli aveva subordinato l'ordine strutturale della sua domus, al tempio. Nel palazzo del "Giovio" Diocleziano la relazione è cambiata; è ora il complesso di glorificazione dell'imperatore che predomina, non solo vistosamente per le sue proporzioni e la sua posizione eminente, ma anche perchè si trova a termine del cammino di chi proceda nel palazzo: ne costituisce il termine ultimo. Ogni cosa insomma è regolata subordinatamente all'asse imperiale, in questo ordine simmetrico e gerarchico: un ordine diremmo quadrato, che è nel nome stesso della Tetrarchia. Gli antichi dei se ne vanno, o almeno gradualmente impallidiscono; e in tutta l'episteme della declinante antichità si impone sotto varie forme un monoteismo, di cui il culto dell'imperatore è l'incarnazione a così dire amministrativa - e insomma la garanzia dell'unità, gerarchicamente impalcata, dell'immenso impero.

Spalato e Piazza Armerina sono indici, oggi si direbbe contestuali, dell'episteme (uso questo termine nel senso di Michel Foucault in Les mots et les choses) tardoromana. In un recente libro riassuntivo ma utile e penetrante, H. P. L'Orange (1), paragonato il ritratto di Filippo Arabico (a. d. 244-249) ai Musei Vaticani coi ritratti posteriori soltanto di due generazioni, si chiede: come si può spiegare questo cambiamento radicale nel ritratto (assunto come "forma simbolica" della Romanità) e nelle sue intenzioni, nell'ultima fase del 3° secolo? - E' una domanda legittima, sebbene piuttosto ovvia, e che ci siamo posti da tempo in parecchi; ed è, ancora una volta, una domanda analoga a quella che si pongono i critici dell'arte del nostro tempo: come si può spiegare che dal verismo tardoromantico e poi dall'impressionismo di fine Ottocento si trapassì, in brevissimo volgere d'anni, a manifestazioni così radicalmente antitetiche, quali quelle dei cubisti, dei futuri-

(1) H. P. L'ORANGE, Art Forms and civic life in the late Roman Empire, Princeton 1965.

sti, dei suprematisti, degli astrattisti e così via?

Naturalmente una risposta soddisfacente non si può dare rimanendo - come si fa ancora spesso - fedeli al "codice" d'uno storicismo che in realtà non è dialettico, e che resta malgrado tutto in una posizione che è "anteriore" a quella che ci è resa possibile dall'impiego di strumenti critici veramente attuali quali ci offre, per es., l'ipotesi strutturalistica. Fino a che ci si vale di categorie, per di più generiche, e tratte da una Kulturgeschichte che mette a paragone "dal di fuori" le varie sfere d'una civiltà; e quindi non si accoglie realmente, operativamente, il "principio" - se così si può chiamare - ghestaltico, della globalità del campo, in ogni punto del quale interagiscono, reciprocamente condizionandosi, le forze formatrici, domande siffatte non potranno che rimanere inevase, o ricevere risposta insoddisfacente. Certo, erano le domande che si poneva il Riegl; ma è chiaro che il Riegl, con tutta la sua penetrazione e la sua carica metodologicamente precorritrice, scriveva più che 70 anni fa; cioè in un momento in cui la "tesi" del mondo più aggiornata era quella dello storicismo di Dilthey o anche di Weber e persino, almeno in parte, di Marx: lo historismus, appunto, delle Weltanschauungen - di cui del resto il Grundbegriffe riegliano del Kunstwollen non è che un'articolazione epocale o "personale" (che, lo si voglia o no, ha la stessa struttura, astrattamente diacronica). -

Riassumendo: almerò dal 3° secolo in poi v'è nell'Impero Romano una crisi: sociale, economica, spirituale. I termini più vistosi cui essa porta, sono: accresciuta importanza dell'esercito; accresciuta importanza delle classi rurali; tassazioni; paralisi di scambi commerciali; deprezzamento della moneta; il grosso problema dei latifondi, etc.

Sono, comè noto, i Severi, a cominciare da Settimo, fondatore della dinastia (se così si può chiamare) a dar origine, nei primi anni del 3° secolo, a quella "rivoluzione" tardoantica, che porterà Roma alla monarchia assoluta. S'intende che il punto d'origine, lo scopo primo delle riforme fu la sicurezza dell'impero in tutta la sua enorme estensione, dal vallo dell'Inghilterra fino alla Mesopotamia - la nuova provincia ad oriente dell'alto Eufrate.

L'importanza data all'esercito (che sempre più era quello che proclamava l' imperator, il quale in fin de' conti era il suo comandante supremo) portò ad un sovvertimento anche di carattere sociale: poichè per es. il ceto equestre fu praticamente equiparato a quello senatorio, e d'altro canto nelle le-

gioni il semplice cittadino poteva diventare centurione e di qui salire alla condizione equestre: in realtà le antiche classi sociali romane risultarono, se non eliminate, omologate. Parallelamente, e con lo stesso senso, si elaborarono la garanzia giuridica e l'esaltazione religiosa della monarchia militare.

La creazione del diritto romano che si dice classico (che sarà infine raccolto nel corpus juris di Giustiniano), è in realtà un'elaborazione tardoromana che avviene (con Plauriano, Papiniano e più tardi Ulpiano e Paolo) a cominciare dai Severi, ed ha lo scopo di garantire giuridicamente, di dare una base legale al potere assoluto dell'imperatore, mentre il cittadino assegna come primo compito un servizio politico (e in questo senso farà scuola si può dire fino ai nostri giorni). Già nel 3° secolo il sovrano è comandante in capo d'un esercito legato a lui solo, unico legislatore dello stato, proprietario della maggior parte del terreno coltivabile e delle industrie-chiave dell'impero: situato al di sopra del popolo dei cittadini, anzi di tutti i sudditi.

Non meraviglia, che una rivoluzione siffatta investa anche le strutture religiose: l'imperatore viene ora formalmente venerato come un essere divino. Nel culto di stato, accanto agli antichi dei che ancora stancamente sopravvivono, ora non si trovano soltanto gli imperatori estinti (divi imperatores): anche ai sovrani vincenti si celebrano sacrifici. I sudditi chiamano l'imperatore "nostro signore", "nostro dio". La casa imperiale si chiama domus divina; tutto ciò che ha rapporto con l'imperatore è definito "sacer", etc. - Non voglio insistere più oltre su queste nozioni ovvie: basti rammentare il fatto che a questa impalcatura nell'ordine a così dire verticale, fa riscontro un'omologazione nell'ordine orizzontale della società dell'Impero, la quale ha la sua tavola nella Constitutio Antoniniana del 212: la legge di Caracalla, che concede la cittadinanza romana a tutti i sudditi dell'immenso dominio e porta a termine il processo, avviato da lungo tempo, dell'equiparazione giuridica tra l'Italia e gli altri territori. Ora il giure romano è adottato dappertutto, ed esiste per questo lato l'uniformità, almeno in diritto, tra cittadini e sudditi.

Infine, per quanto a noi più interessa: questa uniformità di strutture sociali si riflette in unanotevole uniformità almeno nei fondamentali temi artistici, in primo luogo, urbanistici. I nuclei strutturali di rappresentanza e d'interesse pubblico di Roma divantano esemplari per tutte le città delle province: vi si ripetono i fori, le curie, le basiliche, i

capitolia, le terme, gli anfiteatri; e non occorre fossero grandi città: la base militare di Carnutum sul Danubio, per es., aveva non uno, ma due anfiteatri; la cittadina di Thysdrus (El-Giam) presso la costa africana a sud di Cartagine, aveva eretto una enorme costruzione lunga 180 metri, larga 122 e alta 36, che poteva contenere 60.000 persone. S'intende, che questa edilizia pubblica romana, per cui gli imperatori spendevano somme enormi, costituiva la struttura di base per l'omologazione di tutta la vita dell'impero. Ogni curia aveva i suoi consiglieri, ogni basilica i suoi giuristi, ogni capitulum o altro tempio i suoi sacerdoti e sacrifici, ogni anfiteatro i suoi spettacoli e giochi e così via: attività tutte che non soltanto innestavano una trama romana nel contesto sociale del luogo, ma finivano con l'imporre, creando bisogni, il modo di vivere, e di pensare, alla romana, anche nelle province più lontane e di più diversa tradizione: possiamo avere un qualche esempio oggi d'un procedimento siffatto là dove arrivano gli americani e portando il loro sistema di vivere con tutte le relative sovrastrutture, i loro mezzi inauditi per quei paesi, la loro tecnica sviluppatissima etc., creano dei bisogni che diventano abitudini e così impongono la "american way of life" più o meno dovunque vadano. Così in Africa o sul Danubio, in Inghilterra o in Mesopotamia, la gente non vedeva soltanto arrivare un esercito pieno d'ogni ben di dio, e sorgere strade ed acquedotti, fori, templi, terme, anfiteatri: imparava per es. a far i suoi bagni nelle terme o a divertirsi ai giochi del circo: questi diventavano suoi bisogni, ai quali non intendeva più rinunciare.

Conseguenza vistosa di questa vicenda è la riforma di Diocleziano, figlio legittimo della crisi del 3° secolo. Non meraviglia che tale riforma accentui e sancisca appunto quei caratteri di militarizzazione, burocratizzazione, statolatria, divinizzazione del capo, etc., che sempre s'accompagnano a vicende siffatte; nè che il suo risvolto sia una Vermassung, come ai tempi di Marx - ed anche, per molti aspetti, ai nostri -. Ad una struttura qualitativa ed organica della società, quale era stata la greca e la medioromana, si è sostituita una struttura quantitativa, schematica, composta da serie numeriche cui sovrasta l'irraggiungibile onnipotenza dello stato e dei suoi organi. La concessa parità di diritti declina in una generale proletarizzazione, e dunque in un disfacimento intimo del cittadino, in una umiliazione dell'uomo. Di qui il carattere di alienazione del singolo avvertibile nel tardo impero: il suo senso di paura, di isolamento, di angoscia. V'è nel singolo, a qualunque ceto appartenga, una chiusa disperazione, che crea uno stato di segreta rivolta, la quale cerca di evadere nel sentimento, e nella prassi, di religioni non ufficiali.

Non hanno del tutto torto quelli storici che sostengono che il campo, nel quale il tardo impero ha rivelato la sua forza creativa, è quello della religione. Accanto al culto dell'imperatore ed alla venerazione ufficiale delle divinità di stato si diffondono sempre più i culti misterici, le dottrine filosofiche intrise di religiosità, le arti della magia e dell'occultismo. L'abitante del tardo impero romano sembra ossessionato da una ricerca personale del divino, da un'aspirazione a fondersi personalmente con la divinità (ed anche in questo v'è somiglianza col nostro secolo). Fallito il razionalismo greco, fallita la coordinazione sociale romana perchè trasformata in subordinazione gerarchica, l'uomo cerca di risolvere i suoi problemi evadendo dal saeculum: proietta la propria scissione nella trascendenza, e ne cerca la soluzione nella conoscenza di una verità "che non è di questo mondo", ma che può divenire sua. Al fondo degli infiniti culti religiosi che pullulano al tramonto del mondo antico vi è un carattere comune essenziale, ed è l'aspirazione ad un'unione personale con la divinità: unione che garantisca la sopravvivenza oltre la morte e la felicità personale nell'altra vita.

E' sulla scorta di queste, o simili considerazioni, peraltro non peregrine, che si può cercar di impostare, più che per confronti strettamente archeologici, anche il problema della basilica cristiana: cioè del luogo architettonico per un culto non più domestico, ma divenuto religione ufficiale di una società monocentrica e gerarchicamente impalcata, che ha assorbito la carica rivoluzionaria del messaggio di Cristo, ma riducendolo alla propria struttura. Il che fu, com'è noto, il capolavoro (da quel punto di vista, beninteso) di Costantino il grande. -

IV

Altro suo capolavoro, sempre che si possa usare questo termine, fu l'invenzione - giacchè fu innanzitutto un atto di immaginazione personale - e la impostazione almeno nelle sue grandi linee, di quell'opera davvero straordinaria che fu la sua città, la sua capitale, la nuova Roma sul Bosforo, Costantinopoli. - La quale tuttavia bisogna riconoscere che dapprincipio dovette sembrare poco più di una delle tante capitali tardoromane, e forse non la più importante. V'era però

una caratteristica unica che la connotava: essa era costantiniana; e, a differenza da Roma e dalle altre grandi città dell'Impero, cristiana, fin dalla nascita. Quando Costantino la dedicò, sull'impianto della piccola città fortificata di Bisanzio, l' 11 maggio del 330, la religione cristiana era stata ufficialmente riconosciuta soltanto da circa sedici anni, ma Costantino aveva già deciso di fare di essa il fondamento del mito imperiale, il cardine della propria autocrazia.

Il principio basilare era che l'imperatore era il rappresentante di Dio sulla terra, superiore a qualunque altro vivente, inferiore soltanto a Dio dal quale derivava direttamente il suo potere. " Voialtri siete vescovi all'interno della Chiesa; di me invece si può dire che sono un vescovo generale, instaurato da Dio al di fuori della Chiesa" - annuncia quel Cesare - gran sacerdote al suo clero. E, con una rapidità ed una sicurezza straordinarie, Costantino inventa lo stile di questa funzione. Eusebio, il suo biografo, descrivendo uno dei ricevimenti dell'imperatore al Concilio di Nicea - ricevimento che somigliava a un mistero - dice: "Si sarebbe creduto di vedere l'immagine dell'Impero celeste del Cristo; non la realtà, ma un sogno meraviglioso".

Quel concilio era stato un'idea geniale, dal punto di vista politico, di Costantino: egli riunisce a Nicea nel 325 trecentodiciotto prelati cristiani dei tre continenti, e, pur non essendo nemmeno battezzato, è egli stesso che, rivestito della porpora, coperto di gioielli, presiede il concilio. Sebbene lo Spirito Santo ispiri le decisioni, l'imperatore ha l'ultima parola, approvandole o anche disapprovandole. Non meraviglia che cinque anni dopo egli abbia voluto dare la forma d'una città, - la sua capitale, ma fondata su sette colli come l'antica e riesumando il rito di fondazione di Romolo - al nuovo centro di quel santo impero romano, la cui piramide a gradi - immagine della gerarchia celeste - culmina nel cesaropapismo della sua persona. E Bisanzio innalzerà la pretesa sovrumana di essere non soltanto l'acropoli del mondo, ma la nuova Gerusalemme cristiana, l'incarnazione terrestre della città di Dio: giacché essa aveva ricevuto, al momento della sua nascita, direttamente dalla Provvidenza, non solo la salvezza ma anche le direttive sulla maniera di stabilire tutte le cose sulla terra dal punto di vista dell'eternità.

Questa convinzione non viene mai meno durante tutto il millennio di vita dell'impero, e penso debba essere tenuta presente da noi storici, se vogliamo interpretare in modo autentico tutti gli aspetti della civiltà bizantina, fino a quel cerimoniale incredibilmente meticoloso, che regola ogni atto o gesto

ufficiale dell'imperatore e della sua corte e a noi oggi può sembrare d'un mandarinismo automatico e quasi inconcepibile. Ma il fatto è che persone ed azioni si muovono intorno a quel centro mitico: voglion essere simboli viventi ma esatti e immutabili d'una verità eterna. L'essenziale è conservare il ritmo: quella misura del tempo umano che consente di inserirsi nell'ordine sovrumano. Tutte le liturgie hanno in fondo questo significato; ma si conoscono pochi altri esempi della struttura della vita intera d'una città impostata su codesto ritmo. Il grande coro del Trisaghjon intonato tre volte su un ritmo triplice (il coro dei Serafini) si riflette dalle cupole sull'ecclesia dei fedeli che con esso accompagnano le processioni lungo tutta la città, di cupola in cupola, di strada in strada, ripreso, rafforzato ad ogni angolo dalle acclamazioni, sapientemente graduate, del popolo. Nel convento di Studion dei monaci "che non dormono mai" pregano notte e giorno perchè le creature non escano dal ritmo giusto e mantengano così il contatto col cielo.

La presenza quasi ossessiva di questo mito è secondo me di primaria importanza anche per un giudizio critico sull'arte di Costantinopoli, e non solo per la ricognizione del significato dei suoi temi - della sua generica struttura linguistica - ma per la sua stessa forma specifica. E vediamo nell'architettura, per es., la presenza costante, quasi esclusiva dal VI secolo in poi, della cupola. Faremo tra poco un'archeologia della cupola e vedremo quale significato essa assuma a Bisanzio; notiamo per ora che è determinante, per dare alle chiese il voluto senso insieme di dilatazione, di leggerezza e di formazione spaziale. Per cogliere questo senso non v'è bisogno di far ricorso alla riesumazione di particolari ideologie. Un cronista cinese, il più lontano possibile dai miti del cristianesimo, ne coglieva tuttavia immediatamente il senso quando, parlando delle chiese bizantine costruite nel centro dell'Asia dai monaci nestoriani esiliati, sul modello di quelle della loro città, diceva ch'esse sono "dei grandi e luminosi palazzi dell'unione (per riunire gli uomini) e che il loro interno "somiiglia alle ali piumate dei fagiani dorati in volo". Quasi seicento di queste misteriose cupole si sono posate su Bisanzio, accanto ai grandi palazzi o nei crocicchi delle viuzze piene di botteghe di fabbri o di stalle di mulattieri, in mezzo a giardini o sulle rive del mar di Marmara - azzurro cupo, a fiocchi bianchi, con baleni d'ali di gabbiani - dappertutto, nella "città protetta da Dio" si trovavano di queste strane semisfere che assorbivano la luce variabile del giorno circostante, fermavano il balenante disordine della luce esterna nell'ordine fisso dell'oro immutabile; trasformavano il caos in cosmo.

Questa forma di Costantinopoli tuttavia si imposta soltanto nel VI secolo, al tempo di Giustiniano, in quello che è stato detto il primo periodo aureo della civiltà bizantina. Al momento della fondazione, e per un paio di secoli, essa non ebbe una fisionomia propria così spiccata, ed anzi dobbiamo dire non fu affatto - malgrado le intenzioni, e la volontà di potenza di Costantino e dei suoi successori, - una città di decisa originalità formale, e nemmeno di valore predominante, nell'Impero.

Innanzitutto, l'antica Roma mantenne ancora per lungo tempo la sua importanza. Ancora un centinaio d'anni dopo la dedicazione di Costantinopoli, l'imperatrice Galla Placidia scriveva a Pulcheria, sorella dell'Imperatore Teodosio II (408 - 450), che ella considerava Roma la prima città del mondo cristiano, non solo a causa delle origini apostoliche del seggio di San Pietro, ma anche perchè era la capitale d'un impero al quale essa aveva dato il suo nome. Se Quinto Aurelio Simmaco, uno dei patrizi romani più eminenti, fosse stato richiesto da sua sorella Galla nell'anno 400 quale città dell'impero pensasse potesse divenire l'erede del patrimonio della classicità, è improbabile ch'egli avrebbe risposto: Costantinopoli. Almeno fino alla fine del secolo IV, sotto l'influenza di patrizi come Simmaco e Pretesto, il centro dell'effimera ma significativa reviviscenza pagana era ancora Roma, con i suoi nuovi templi dedicati ai vecchi dei, e le sue officine capaci di produrre il più bello dei dittici d'avorio tardoantichi, per fare solo un esempio. A patrizi romani come questi, Costantinopoli doveva sembrare una sorta di base militare e navale nuova, provinciale, un centro amministrativo artificioso la cui nudità era appena coperta di relitti di altre città più antiche e gloriose. San Gerolamo piuttosto causticamente osservava che per vestirsi alla meglio essa aveva spogliato quasi ogni altra città - e difficilmente un artista contemporaneo di grido si sarebbe determinato a porvi, di sua iniziativa, la propria residenza: abbiamo l'impressione che fosse guardata come una sorta di Brasilia, oggi, dagli abitanti di Rio. A Simmaco probabilmente sarebbe sembrato impensabile che Costantinopoli potesse rivaleggiare con città come Antiochia ed Alessandria, coi loro grandi palazzi e templi, teatri, biblioteche, scuole di filosofia, officine di artisti e di artigiani, e soprattutto con Roma, dove la decadenza non era ancora iniziata (anzi, probabilmente l'architettura romana, sia pagana e poi anche cristiana, non ebbe mai uno sviluppo così grandioso, come ai tempi di Massenzio e di Costantino) e il processo di decrepitazione fu in ogni caso lento, quasi impercettibile in quei secoli; dove il passato era ancora così imperiosamente presente. E il fatto che Costan

tinopoli fosse ufficialmente e amministrativamente la capitale della parte orientale dell'Impero aveva poco peso sui patrizi romani di questo tempo, abituati a vedere Treviri, Sirmio, Milano e più tardi Ravenna anche, quali sedi del governo imperiale.

Ma avvennero fatti decisivi e ben noti, a fare indirettamente la fortuna di Bisanzio. Roma fu saccheggiata dai Goti nel 410, devastata più a fondo dai Vandali nel 455, e soffersse ancora per l'entrata di Ricimero nel 472. Infine, quando l'ultimo imperatore romano, il fanciullo Romolo Augustolo, abdicò nel 476 in favore di Odoacre, il sigillo della barbarie si può dire fosse impresso sull'Europa occidentale. Con questo brusco mutamento di struttura politica, e con la rovina crescente del patriziato romano, Roma divenne in breve tempo una città provinciale; in ogni caso perdetto, per secoli, la funzione di metropoli culturale e soprattutto artistica. Anche Milano frattanto, dopo la fioritura teodosiana alla fine del IV secolo, fu abbandonata dalla corte per Ravenna, ch'ebbe allora il suo momento di splendore, ma isolato in qualche modo in una sorta di esilio, anch'esso poi di breve durata; già a mezzo del secolo VI anche la stagione ravennate - questa estate di Sant Martino della civiltà tardoromana - era al suo tramonto.

Col declino dell'Occidente, l'importanza di Costantinopoli - strutturalmente rafforzata e abbellita dalla casa teodosiana - crebbe; e crebbe anche con le lungimiranti riforme finanziarie dell'imperatore Anastasio (491 - 518), le quali, malgrado il fatto che la sua riserva di 320.000 solidi d'oro fosse spesa nei nove anni del regno di Giustino (518-527), senza dubbio costituì lo zoccolo, per così dire, per le grandi imprese dell'imperatore Giustiniano (527 - 565) e dell'imperatrice Teodora (+ 548). In aggiunta, Antiochia, residenza favorita di Costanzo, la terza città dell'impero romano d'Oriente dopo Costantinopoli ed Alessandria, fu distrutta da un terremoto nel 525. Il cronista del VI secolo Giovanni Malalas riferisce che non una sola abitazione, ne' casa d'ogni sorta, non una baracca nella città rimase in piedi; chiese, monasteri ed altre costruzioni sacre furono rase al suolo. Si cominciò a ricostruirla alla meglio subito dopo, ma nel 540 il re persiano Chosroe saccheggiò la città, già mortalmente ferita, e fu la sua fine. I mosaici pavimentali, di quantità e qualità eccezionali, ritrovati in questi ultimi decenni e pubblicati magistralmente da Doro Levi, documentano con tragica evidenza la morte di questa città un tempo splendida: nessuno d'essi infatti è databile posteriormente al sacco persiano: dopo il 540 non vi si fece più nulla. E poi, dopo una nuova in-

cursione persiana, Antiochia fu conquistata dagli Arabi nel 636, ed uscì definitivamente dalla storia. Alessandria, oltre ad essere in posizione più periferica, sopravvisse fino alle incursioni persiane e infine all'invasione araba degli anni quaranta del secolo VII; ma dopo la grande fioritura del tempo dei Tolemei anch'essa era declinata in una lenta progressiva estinzione. -

Queste vicende giovarono, indirettamente, alla crescente affermazione, che divenne alla fine quasi esclusiva, di Costantinopoli; alla sua costituzione in autentica capitale, non soltanto amministrativa, della parte orientale dell'Impero; al conseguimento della sua funzione di vaglio culturale (che è la funzione di ogni vera capitale) e di "modello" di struttura, che non rimase limitata all'Oriente ma che, com'è noto, almeno per tutto il primo Millennio del Medioevo, valse quale esempio, quale paradigma culturale e soprattutto artistico anche per l'Occidente, per l'Europa, che faticosamente si ricostruiva in unità dopo il travaglio delle invasioni. Ma non è facile per noi oggi farci un'idea, se non proprio esauriente almeno di buona approssimazione, della forma urbis bizanti na durante i due primi, critici secoli della sua storia.

Riusciamo a fatica, e parzialmente, a riconoscere pur anco i limiti della città fondata da Costantino. Frattanto essa, come già ho detto citando la caustica testimonianza di San Gerolamo, era rivestita da spoglie raccolte depredando d'autorità altri più nobili centri d'Oriente e d'Occidente: nella Basilica, dove il Senato teneva le sue principali adunanze, vi era il gruppo scultoreo delle Muse proveniente dall'Elicona; e poi v'era la statua di Zeus presa a Dodona, quella di Pallade da Lindo; ed altre statue importate si allineavano lungo la via centrale che legava i sette colli, la mesé; adornavano i bagni di Zeuxippos, l'Ippodromo, il foro Costantino, dove dominava una grande figura solare di Apollo coronata da sette raggi sopra una colonna di porfido, etc. Anche di tutto questo è rimasto nulla, o quasi: soltanto i quattro cavalli di bronzo dorato, che ora stanno sulla facciata di San Marco a Venezia (e in cingono sulla spina dell'Ippodromo) e la colonna bronzea formata da due serpenti attorti, proveniente dal tempio di Apollo a Delfi, e oggi ancor esistente, benchè incompleta, quasi al centro della grande piazza-giardino di At-Meidan, tra Santa Sofia e la moschea del sultano Ahmed, sopravvivono, a testimoniare che Costantino, pure fondando la prima capitale, cristiana fin dalla nascita, dell'Impero, non intendeva rigettare la grande tradizione pagana, e faceva po-

sto anche ai simulacri degli antichi dei: Zeus, Pallade, Apollo. Naturalmente, non tutta Costantinopoli era fatta di spoglie: l'intero impianto urbanistico e architettonico era stato impostato ex-novo, e vi erano state eseguite nuove sculture (e, presumibilmente, anche pitture, specie a mosaico), di cui non abbiamo che il ricordo: sono perduti la statua di Sant'Elena nell'Augusteo, il gruppo scultoreo dei tre figli di Costantino nel Filadelfion, la grande statua equestre di Costantino nello Strategion, e la grande, ricca croce d'oro e di pietre preziose che l'imperatore aveva voluto fosse eretta sopra l'entrata del palazzo " in segno di protezione e di aiuto divini contro le macchinazioni e i malvagi propositi dei suoi nemici" - come scrive Eusebio, nella Vita di Costantino (III, c. 48). - Un frammento d'un sarcofago di porfido, decorato con Eroti e ghirlande, probabilmente scolpito in Egitto, è tutto ciò che rimane (al Museo Archeologico d'Istanbul), di quel che si pensa sia stata la tomba del fondatore.

E dobbiamo pensare che anche quel nuovo che si costruiva, scolpiva, dipingeva in Costantinopoli e per Costantinopoli, fosse alquanto derivato e di composito: ci restano documenti, che attestano il carattere eterogeneo dei costruttori e decoratori adunati con atto d'imperio sulle rive del Bosforo dalla volontà di Costantino. Lo stesso popolamento della nuova Roma fu in buona parte artificiale; v'è una serie di facilitazioni e d'immunità diverse - commerciali, fiscali, etc. - che furono accordate a chi vi si stabiliva, allo scopo di attirarvi una popolazione più numerosa. Soprattutto i costruttori, le grandi corporazioni murarie, la mano d'opera specializzata, i materiali da costruzioni vennero di fuori: in primo luogo, dalla vecchia Roma, com'è ovvio, giacchè esse erano alla diretta ed esclusiva dipendenza della casa imperiale. Mentre la razza delle cose di pregio trasportabili raccolte a Roma, Atene, Alessandria, Efeso, Antiochia, etc. veniva compiuta da corvées generiche (più di quarantamila soldati goti "federati", per es., vi presero parte, sotto la direzione di tecnici romani), le migliori botteghe di artisti e di artigiani, dagli scultori ai mosaicisti ai coniatori di monete etc. furono concentrate d'imperio o invogliate a trasferirsi sul Bosforo dall'offerta di condizioni economiche di eccezionale favore.

Con tutto ciò, non solo Costantino, ma anche i suoi successori furono per lungo tempo costretti a servirsi di officine non costantinopolitane: talchè riesce, anche a noi specialisti, difficile, di fronte alle poche opere dei primi due secoli trovate a Costantinopoli, o sicuramente riferibili a Costantinopoli, decidere se si tratti di prodotti di botteghe

costantinopolitane oppure fatte eseguire altrove ed importate.

E' il caso, per es., del medaglione d'argento, coniato per commemorare la dedicazione della città l' 11 maggio 330 - che mostra nel recto la testa di profilo di Costantino e nel verso l'immagine personificata della città di Costantinopoli - conservato a Milano, nel Museo del Castello Sforzesco, o del medaglione d'oro, fatto eseguire da Costanzo II tra il 333 ed il 335 (ora a Vienna, nel Münzkabinett del Kunsthistorisches Museum) col ritratto di questo imperatore da un lato, e dall'altro le figure di Costantino coi suoi tre figli: Costantino, Costanzo, e Costante. Sono opere d'un generico "bello stile costantiniano", che potrebbero essere state eseguite in altri centri dell'Impero: e semmai s'ha da dire che rimangono di qualità inferiore, rispetto ai contemporanei, "solidi" coniatati a Nicomedia o ad Antiochia (ambidue a Londra, Museo Britannico). A voler procedere con onestà archeologica, siamo messi di fronte ad un paradosso - spiegabile del resto, dopo quanto s'è detto -, e cioè, che se pure riusciamo ad enucleare una "maniera bizantina" nel corso del quarto e del quinto secolo, questa non attesta per nulla un grado qualitativamente più alto, rispetto a ciò che nello stesso tempo si produceva in centri divenuti amministrativamente "provinciali" - come Treviri, o Milano, o Ravenna in Occidente, o, in Oriente, le città della Siria e dell'Asia Minore - anzi: quel che si può considerare come propriamente costantinopolitano denota un grado di cultura più arido ed un linguaggio "consumato" fin quasi alla massificazione. Percorrendo le sale dedicate a questi due secoli del Museo Archeologico di Istanbul per es., siamo attratti da alcune sculture di valore artistico preminente, assertivo (in mezzo a tanti relitti d'una cultura figurativa scontata, incredibilmente scialba, fin quasi al limite dell'inespressivo). Sono la statua di Valentiniano II (387 - 390), o quelle famose dei due "clamidati", press'a poco dello stesso tempo. Ma esse non sono di Costantinopoli, sono state scoperte ad Afrodisia in Asia Minore. Quanto vi è di propriamente costantinopolitano in questo Museo (le sculture del sarcofago da Sarigüzel, per un bambino - seconda metà del IV secolo -; il frammento d'un rilievo - Cristo tra due Apostoli - e d'un altro: la Consegna della Legge, dello scorcio tra il IV e il V; la Nike di Ayvan Saray - metà del V -; la base marmorea della statua bronzea di Porfirio, già nell'Ippodromo - fine del V -, e infine la lastra con Cristo tra due Apostoli, proveniente dal convento della Perivleptòs nel sobborgo di Psamathia - scorcio tra il IV e il V -) attesta un gusto singolarmente "arretrato" - se lo paragoniamo con la produzione contemporanea di Milano, per es., o di Treviri o di Salonicco, o dello stesso entroterra siriano - anatolico - o,

a dir meglio, omologato ad una struttura di massa; misurato su un minimo comun denominatore espressivo.

Il che è confermato da quel poco che esiste in situ. Possiamo, per es., confrontare le sculture della base dell'obelisco di Teodosio (390 c.), ancor esistente nell' At-Meidan di Istanbul, con quelle press'a poco contemporanee, milanesi (sarcofago di Sant'Ambrogio, ed altri "a mura di città", etc.) o arlesiane o anatoliche; la conclusione critica non può essere che una: quel che si faceva a Costantinopoli era quasi incredibilmente spogliato d'ogni "anarchia" o forza creativa, seppure involontaria, e ridotto alla struttura di una langue completamente disponibile alla "persuasione" del cesaropapismo imperiale. Per un paio di secoli dopo la fondazione della nuova capitale, sembra che il contributo riconoscibile della "Scuola di Costantinopoli" all'arte tardoantica, sia in questo ordine. -

Ciò rilevato - anche per "ridimensionare" gli entusiasmi forse eccessivi di gran parte degli archeologi bizantinisti, e, di riflesso, degli storici dell'arte "medievalisti" -, non dobbiamo neppure respingere l'ipotesi, che si presenta abbastanza ovvia, che in tali opere si manifesti più liberamente (perchè più disgiunto da legami di tradizione) lo "spirito" costantiniano.

Esso, in ogni caso, si esprime con tutta evidenza negli edifici destinati alla vita pubblica. Seguendo in questo l'esempio dei suoi predecessori - dallo stesso Augusto, ad Adriano, ai Severi, a Diocleziano - anche Costantino concepì l'edilizia come un grande mezzo di autorappresentazione della sovranità: il che ebbe la sua azione anche su quel che diciamo lo "stile" - o almeno, sulla scelta di una determinata tematica architettonica. L'opzione per il cristianesimo gli pose, in quest'ordine, un problema fondamentale. Dopo la vittoria al ponte Milvio su Massenzio, ed il suo ingresso trionfale in Roma, Costantino ritenne suo obbligo la costruzione di edifici di culto cristiani, i quali fossero anche manifestazione dell'edilizia imperiale. Sulla coscienza di questo impegno non ci restano dubbi. Per la fondazione di chiese in Oriente, sappiamo, da Eusebio, che Costantino non soltanto mise a disposizione denari dello stato, ma che prese parte personalmente alla progettazione, all'esecuzione ed alla decorazione dei singoli edifici. Il suo intervento non si limitò insomma al finanziamento ed alla donazione di libri, arredi, e proprietà fondiariale alle comunità cristiane; sembra fuori dubbio ch'egli si pose, innanzitutto, il problema di quale potesse essere il

"tipo" ufficiale, d'un edificio adatto ad accogliere la "ecclesia" de' fedeli cristiani: un edificio tuttavia che fosse anche rappresentativo dell'idea della signoria del Cristo - di cui la signoria dell'imperatore era il riflesso in terra -. Purtroppo, non conosciamo quali siano stati i suoi consiglieri "tecnici", per la soluzione d'un così delicato problema: è però del tutto probabile siano stati i grandi architetti, che stavano intorno a lui, a suggerirgli per es. la diversa orientazione della basilica di Massenzio a Roma. In tale ambito, comunque, nacque la basilica cristiana: un grande ambiente a pianta rettangolare, preceduto da un portico e chiuso da un'abside, diviso nel suo interno in navate da file di colonne. E' sicuro che furono elaborati dei progetti di "basilica cristiana" - progetti di massimo s'intende, che lasciavano notevoli margini di libertà nei particolari, soprattutto tecnici, di esecuzione - ma definiti sotto il controllo dell'imperatore, e diffusi in tutta l'area dell'impero come modelli, per offrire la cornice architettonica all'esercizio d'un culto, divenuto ufficiale.

Sembra dunque indubitabile che la basilica cristiana nasca come tipo architettonico ufficiale il quale si aggiunge all'epoca di Costantino e per sua volontà ai già esistenti (terme, anfiteatri, mausolei, etc.) della tipologia imperiale tardoromana. Dal punto di vista della storia del linguaggio architettonico la constatazione più tranquilla, e in tutti i modi più probabile, è che anche questo tipo di edificio sorga in seno all'evoluzione dell'architettura romana degli ultimi secoli. -

V

Se mi sembrasse utile, oggi, riscrivere una storia dell' Arte alla fine del mondo antico, non potrei evitare, nel considerare i monumenti artistici conservati, di tener presenti gli spostamenti che si verificano nella stratificazione politica e sociale dell'impero. E in primo luogo un dato fondamentale: i ceti alti della società, che in età classica e medioromana ordinavano che si costruissero le opere architettoniche, si erigessero statue, etc., come committenti cedono il posto agli imperatori, alle comunità religiose e soprattutto alla chiesa cristiana.

Anche in questa società trasformata, naturalmente, vi

sono diversi gruppi, diverse "scuole" artistiche, riconoscibili nei loro caratteri. E non mancano i tentativi di resuscitare i modelli non dimenticati del passato: vi sono numerosi "rinascimenti" dell'arte classica, o che come tale è intesa. Pagani e cristiani partecipano ugualmente a queste tendenze diverse. Ma, atteraverso tutte le riflessioni e i tentativi, l'indirizzo unitario si rivela con tale chiarezza, che fra tutte le discipline storiche la storia dell'arte fu la prima che, per merito specialmente di Riegl, riconobbe la coerenza di questo periodo assegnandogli il nome di spättrömisch, e lo ha nettamente distinto dalla prima età imperiale da un lato, e dal medioevo, europeo o bizantino od islamitico, dall'altro. Io, che mi riconosco infine scolaro di Riegl, ho potuto mostrare, che l'arte del 3° secolo può essere considerata la fase preparatoria di quella nuova forma artistica, che ci appare nelle sue creazioni grandiose ed originali all'epoca della Tetrarchia, raggiunge la sua piena chiarezza nel secolo che va da Costantino ai Teodosii, e si compie nell'Italia già in buona parte invasa dagli Ostrogoti. E' più tardi, nel tempo di Giustiniano, che nell'arte, come nella letteratura e nelle forme dello stesso Cristianesimo, si va sempre più delineando la distinzione tra l'Oriente e l'Occidente. Ma nei secoli dal IV al VI, giova che la nostra attenzione sia rivolta soprattutto all'Occidente, al Kunstwollen italico-romano, all'arte dei paesi occidentali. La città di Roma, malgrado la fondazione di Costantinopoli, continua ad avere un'importanza primaria: sia la Roma imperiale, che la Roma papale. E poi, nel panorama generale, non c'è dubbio che Milano vale ancora in questo momento più di Antiochia; Treviri vale più di Palmira. E alla fine del nostro itinerario non troviamo Bisanzio, ma Ravenna. Ciò non toglie, che sia a Costantinopoli che dobbiamo ricercare, non una vitalità od un'eccellenza particolari, in questi due secoli che potremmo definire di sperimentazione, nei singoli prodotti artistici o nelle singole scuole, ma lo sviluppo più legato e coerente di quella formazione spaziale (o, se si preferisce, prossemica) della quale abbiamo individuato un modello di significato particolarmente pregnante nel complesso di "glorificazione" tardoromano.

E frattanto, non mi risulta che sia stato sottolineato abbastanza, neppure dai "bizantinisti" più appassionati, che la città stessa di Costantinopoli era stata tutta intera impalcata come un immenso complesso glorificante. Oggi, nel normale giro turistico di Istanbul, è inclusa solitamente la visita allo Yedikulé Isari, o Castello delle sette torri; ma il visitatore, anche abbastanza attento, non vi vede che una sorta di cortile o di spiazzo deserto, chiuso da mura pericolanti,

circondato da mozziconi di torri, la cui unica bellezza è in quel che rimane ancora (non si sa per quanto, perchè interi blocchi si vanno staccando) dell'antica bianca rivestitura marmorea. Ma in origine questo complesso era una sorte di castrum, tuttavia con funzione quasi soltanto di rappresentanza - giacchè il vero dispositivo di difesa era nella cinta di mura terrestri e marittime -: esempio dunque particolarmente significativo, proprio per la gratuità pratica della sua funzione, di architettura di glorificazione. Qui il triforium majestatis immetteva, non nel praetorium come a Palmyra e a Spalato, o nel consistorium di un palatium come a Ravenna; ma nella città di Costantino, considerata tutta intera come una sorta di palazzo sacro ("acropoli del mondo", "Gerusalemme cristiana" etc.). Le quattro torri bizantine, aggiunte da Teodosio quando fece costruire le mura, agiscono in qual che modo come i propilei del prospetto monumentale (i turchi, trasformando questo vestibolo in castello chiuso, aggiunsero poi altre tre torri: donde il nome attuale).

Possiamo, chiaramente, dividere l'insieme, oggi in uno stato di abbandono struggente, in due parti fondamentali: la Porta d'Oro (Khrysa Porta) delle muraglie terrestri; e la cinta affiancata da torri, che gli ha dato il carattere di castello fortificato medievale. Davanti alla Porta d'Oro - che è quella che interessa questo nostro discorso - terminava la via Egnatia (Roma - Brindisi - Durazzo - Salonicco - Adrianopoli - Costantinopoli) e cominciava la via Triumphalis, che attraversava tutta la città, fino al Grande Palazzo Imperiale. Quella Porta era dunque l'ultimo e il più importante degli Archi di Trionfo, che scandivano il percorso lungo la strada che legava l'antica alla nuova Roma: accentuava il punto più carico di senso anche visivo, dell'ingresso alla Nova Urbis costantiniana. E aveva, coerentemente, la forma di un triforium, di un tribunal di glorificazione, simile a quello del palatium di Spalato: composto da tre valichi voltati (per quello centrale, più alto, passava solo l'imperatore col suo seguito), affiancati, più tardi, dalle grandiose torri massicce (le quali, architettonicamente, appartengono alla cinta muraria di Teodosio).

Il "complesso di glorificazione" dunque, ebbe il suo seguito nella nuova capitale dell'Impero: nella sua struttura urbanistica persino, come s'è visto or ora; ma più ovviamente, nell'ambito dell'architettura palatina. La via triumphalis di questa città (che, non è da dimenticare, aveva assunto la sua funzione di nuova capitale soprattutto per ragioni di difesa: dopo le spedizioni dei primi re sassanidi, specialmente di

Shapur I, verso Occidente, l'Asia Minore, e la zona degli stretti, erano divenuti il punto nevralgico per la difesa dell'Impero, quello dove era stata spostata la maggior parte dell'esercito romano; e la modesta cittadella della vecchia Bisanzio era stata perciò individuata come il fulcro difensivo più agibile, perchè vi convergevano le maggiori vie di afflusso sia territoriali che marittime) aveva come suo apex la nuova residenza del potere supremo, unico e unificatore di tutta la struttura civile, sociale, politica, e dunque anche prossemica della civiltà antica: il nuovo, grande Palazzo imperiale, - la cui fondazione fu impostata da Costantino soltanto poco più di tre decenni dopo la costruzione del palazzo di Spalato; e, è logico credere, con le disposizioni fondamentali dei palatia precedenti. Da quel poco che sappiamo della sua prima forma, possiamo trarre almeno questo: dagli appartamenti imperiali, e attraverso un tetrastilo, una strada colonnata portava al mausoleo-heroon di Costantino: ciò che ricorda insieme Spalato e Salonico. Continuamente ingrandito e ricostruito, il palazzo sacro venne assumendo nei secoli forme diverse, sicchè oggi è assai arduo cercare di riconoscerli, dalle notizie degli scrittori bizantini medievali, gli eventuali "complessi di glorificazione". Che dovevan essere più d'uno, giacchè le "apparizioni" dell'imperatore, come sappiamo per es. dal Libro delle Cerimonie di Costantino Porfirogenito, eran parecchie ed avvenivano in luoghi diversi del palazzo. Tra cotesti luoghi ed edifici, è più probabile conservassero la disposizione tipica consistorium-tribunal-basilica ipetra, quelli che ne conservarono, anche nel "edioevo, la denominazione. Per es. il Grande e il piccolo Consistorium, che si trovavano nella parte nordorientale del palazzo: il Dafne, la parte costruita da Costantino. Del Grande Consistorium v'è notizia già in scrittori del V secolo: in esso si trovava il trono, posto dietro un soglio di porfido, sotto un baldacchino. Ad esso era adiacente l'Onopodion, specie di atrio a forma press'a poco di basilica, al quale si poteva accedere dall'esterno attraverso giardini che davano sulla piazza dell' Augusteon. L'Onopodion, attraverso un tribunal trifornice comunicava da un lato col triclinio dei diciannove letti, dall'altro col consistorium. Qui avveniva il rito della grande proskinesis: la corte cadeva in ginocchio davanti ai sovrani. All'apparire del basileo sotto l'arco centrale, i ciambellani, armati, si disponevano ai due lati della porta. Il cerimoniale bizantino ha qui probabilmente conservato "pietrificato", un momento del cerimoniale romano: ritengo il momento iniziale del processus. Questo a sua volta, com'è noto, riassumeva il processus consularis: il console a Roma iniziava la sua marcia trionfale soltanto in Campidoglio, nel momento in cui vestiva le insegne, era preceduto dai littori con l'ascia nei fasci, etc.

Anche la prima parte del cammino dell'imperatore bizantino, attesta il Libro delle Cerimonie, ha forma privata. La cerimonia vera e propria comincia quando il sovrano appare con la clamide e la corona. Questa apparizione avviene appunto nel tribunal dell' Onopodio: essa richiama vivamente le raffigurazioni del missorium di Teodosio, e sim. Poi il corteo si muove: preceduto dai suoi spatarii e cubicularii, il sovrano compie i passi e i gesti stabiliti secondo la cerimonia.

Altri luoghi, dove potevan esservi disposizioni analoghe a quelle che stiamo studiando, potevan essere il Lychni e la Magnaura. Dal Crisotriclinio, attraverso ambienti intermedi si accedeva al Lychni, edificio circolare a cupola, il quale comunicava con un vasto atrio chiuso che portava il nome significativo di tribunal. Sotto la volta del Lychni avveniva il primo ricevimento del sovrano, mentre vari gruppi di personaggi stavano ad aspettarlo nel tribunal. La Magnaura, secondo il Dyggve (1), è tuttavia l'edificio che ha più probabilità di essere identificato con il "complesso glorificante" del Palazzo di Costantinopoli al tempo di Costantino. Anzitutto è costruzione sicuramente costantiniana. In essa poi si trovava il cosiddetto trono di Salomone, dove sedeva l'imperatore, "dietro un frontespizio con quattro colonne, una specie di templon o iconostasio, come lo conosciamo davanti al bema delle antiche basiliche cristiane". Infine, v'era una sorta di basilica a tre navate, divisa da sei colonne lungo le pareti longitudinali, dunque evidentemente la medesima disposizione del peristilio di Diocleziano (2). E' assai probabile che l'ipotesi del Dyggve sia giusta, almeno per il tempo di Costantino, e posso forse appoggiarla con un'osservazione. Secondo il Libro delle Cerimonie, quando l'imperatore, in determinate occasioni, lascia la Magnaura, invece di uscirne direttamente, è obbligato dal protocollo a ritornare sui suoi passi e a fare un lungo giro apparentemente vizioso per raggiungere la sua residenza privata. Eppure la Magnaura dava direttamente sull' Augusteon (senza parlare di altri passaggi esistenti nel secolo X), dal quale, attraverso la Chalchè, si arrivava subito in palazzo. Il Vogt, commentando questa stranezza, conclude: "il y a dans toutes ces marches et contre-marches des raisons, topographiques ou autres, qui nous échappent" (3). La ragione è forse in ciò: che il cerimoniale bi-

(1) EJ. DYGGVE, Ravenn. Palat. Sacrum, cit., pgg. 43 - 44.

(2) ID., Ibid, pg. 54.

(3) AV. VOGT, Commentario al libro delle Cerimonie, Paris, 1935. -

zantino conservava ancora nel X secolo prescrizioni in uso nel IV, quando la Magnaura, appunto, era la basilica aulica del palazzo. L'imperatore, allora, non poteva uscire dall'aula regia all'esterno attraverso il tribunal sul quale appariva al pubblico: egli vi giungeva dalla sala del trono, che, dalla parte opposta, comunicava coi suoi appartamenti. Come nei casi analoghi di Spalato e di Ravenna (e già nella Domus Augustiana), apparso al tribunal e ricevute le acclamazioni, si ritirava tornando nel consistorium: non poteva uscire e mescolarsi alla folla. E' perciò che dalla Magnaura non raggiunge la sua residenza attraverso l' Augusteon, ma ritorna indietro, e passa per quei luoghi ed edifici che facevan parte del primo palazzo, fondato da Costantino. Al tempo della stesura del libro delle Cerimonie, la Magnaura non aveva più quella primitiva funzione: ma il cerimoniale conservava, qui come altrove, fossilizzato, il ricordo di quella necessità, e continuava ad obbligare il sovrano a compiere quel lungo giro apparentemente senza motivo.

In ogni caso è difficile credere che già nel IV secolo il Grande Palazzo di Costantinopoli non possedesse almeno uno degli ormai tradizionali "complessi di glorificazione". Soprattutto non dovevano mancarvi più di un tribunal: semplici logge, 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 cote sti 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 organizzato 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, a parte anche quanto sappiamo del cerimoniale aulico, sempre più "ristretto", nelle "basiliche ipetrali", per quanto fossero ampie, non poteva trovar posto che un numero abbastanza esiguo di persone, scelte tra grandi personaggi di corte. Dovevan essere spettacoli "di gala", a posti riservati. Un vero teatro, coi suoi palchi. Nella "basilica" del palazzo di Teodorico, 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 palazzo degli Esarchi a Ravenna. Il Dyggve 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 della 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 aver 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 dall'origine, di quella grande finestra col suo parapetto marmoreo (restano ancora gli incassi delle mensole di sostegno), tutta rivestita, con ogni probabilità, di marmi (restano solo le colonnine laterali) sembra indubbia. Si trattava, non d'una feritoia ad uso di sentinelle, ma d'un grande, lussuoso balcone, spalancato, proteso sulla via. Non si vede a che cosa'altro sarebbe potuto servire, se non all'apparizione del rappresentante del sovrano. Possiamo facilmente supporre che la parte più aulica e riservata della cerimonia avvenisse all'interno, alla presenza della corte adunata nel tribunalium; 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. Il Dyggve ha giustamente messo in relazione i tribunalia di Spalato e di Ravenna con certe disposizioni di basiliche cristiane: per es. con la loggia che dà sul quadriportico in Sant'Ambrogio a Milano, e che

esisteva, per es., nel primo S. Pietro Vaticano a Roma, fondato da Costantino. Si tratta anche qui di 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 alquanti passi del Libro delle Cerimonie. E di uno d'essi abbiamo forse la schematica rappresentazione in un affresco esistente a Venezia, in S. Giovanni Decollato.

Nella lunetta che ci interessa qui, è rappresentata sant'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 richiama 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.

Questa reliquia della vera croce - composta di tre frammenti legati in modo da formare la piccola croce doppia traversa che vediamo nell'affresco veneziano - era deposta, chiusa in un reliquiario ligneo, in un armadio del "piccolo sekreton" di Santa Sofia. Accanto vi era il "grande sekreton" che conteneva con ogni probabilità una sala cerimoniale. Non è impossibile che il tribunal dal quale si affaccia Sant'Elena nell'affresco di San Giovanni Decollato voglia riprodurre il "balcone dell'apparizione" di quel triclinio. Ma forse non direttamente. Tra i mosaici abbastanza recentemente scoperti nella Grande Chiesa nell'ambiente del sekreton (di essi ho trattato altra volta) frammenti di iscrizioni attestano che, tra i personaggi sacri rappresentati, vi era anche Costantino. L'Underwood, nel dar notizia della scoperta, 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: costì 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 cotesta decorazione costantinopolitana.

In palazzi più semplici, tuttavia, è ovvio pensare che non esistesse che un solo "complesso glorificante", situato normalmente al pianterreno. Nella "pars orientalis" esso fu accolto dagli eredi dell'impero romano e bizantino: dagli stessi Arabi, per es., anche prima dell'invasione islamica. Il Sauvaget, per es., ha riconosciuto a Sergiopolis, in una sorta di basilichetta coperta da xylotrullos, terminata da un'abside, la sala d'udienza del filarco ghassanide al-Mondir (570-581): un'iscrizione che si svolge in fondo all'abside infatti ricorda e acclama questo personaggio, in quello che pertanto non può essere che il "recesso del trono". E abbiamo già ricordato l'esemplare arabo più grandioso: quello del castello omeyyade di Mschattà in Transgiordania, -al quale ho dedicato un mio studio che pare non sia rimasto senza eco anche presso gli "islamisti" -.

VI

In un contesto culturale così allargato, rispetto agli schemi dell'archeologia tradizionale, è in ogni caso per noi inevitabile ormai impostare il problema delle origini della basilica paleocristiana - tema architettonico di base anche per l'intero Medioevo d'Occidente - . In alcuni casi il trapasso, addirittura materiale, è d'un'evidenza palmare: per es. a Treviri. Qui, la basilica imperiale - un'aula a navata unica, con doppia fila di finestre ad arco sui muri laterali e l'abside a pianta semicircolare opposta all'ingresso principale, - con la struttura semplice e severa delle pareti e della copertura, offriva la cornice tipica all'apparizione dell'imperatore in maestà: tutti gli elementi architettonici sono disposti in modo da orientare l'attenzione verso il punto focale dell'abside, luogo deputato all'epifania del "deus praesens". Ma più importa rilevare ch'essa potè essere trasformata senza modificazioni sostanziali in una basilica cristiana, perchè vi sono già presenti, possiamo dire, tutti gli elementi strutturali di questa (e non solo paleocristiana, ma medievale). Soprattutto giova osservare che a differenza della basilica di Massenzio-Costantino a Roma, qui lo spazio è rigorosamente orientato al modo stesso dello spazio delle basiliche paleocristiane, indirizzato verso l'abside, che contiene l'altare.

Nel saggio che ho citato poco fa, L'Orange ha tenuto a ribadire che nelle grandi basiliche cristiane costantiniane - composte da quadriportico, narteca, ed aula basilicale vera e propria - ritroviamo non solo gli stessi elementi fondamentali del tribunalium dei palatia, ma ciò che più conta, la disposizione strettamente assiale degli spazi, susseguentisi in un ordine progressivo, che culmina nel sancta sanctorum, e lo stesso aggruppamento rigidamente simmetrico dei corpi di fabbrica intorno all'asse centrale; per cui non è temerario affermare, che sono gli elementi architettonici, maturatisi e fissatisi nell'evoluzione del palatium sacrum - prima, l'atrio a cielo aperto davanti alla fronte del palazzo; poi, la vasta sala di riunione davanti al sancta sanctorum; infine, un complesso di forme architettoniche glorificanti: arco di trionfo, altare sotto il ciborio, talvolta sotto una cupola, abside - e la loro disposizione significativa che ricorrono, più o meno rimodellati, nella normale basilica cristiana progettata dagli architetti di Costantino. Le forme dell'architettura sacrale, che avevano incorniciato e glorificato l'apparizione dell'imperatore-Dio agli occhi dei sudditi, sono state assunte e sublimite nella normale basilica paleocristiana, per incorniciare e glorificare la presenza dell'Imperatore del cielo: presente appunto nei sacramenti, e in primo luogo nell'Eucarestia, sull'altare del Signore; e per guidare verso di essa il percorso spirituale dei fedeli.

L'esempio senz'altro più perfetto che sia giunto fino a noi d'un siffatto triforium assunto in un edificio cristiano si trova proprio qui in Padova: è la pergula del sacello di San Prosdocimo in Santa Giustina (un'altra ve n'era, similissima, in Santa Maria Materdomini presso SS. Felice e Fortunato a Vicenza). Ho il piacere d'avere attirato, qualche decennio fa, l'attenzione su questo singolare, piccolo monumento, che un sagace restauro ha ricollocato, per mio consiglio, nella sua posizione originale. E' un vero e proprio tribunale identico, salve le proporzioni, a quello di Spalato per es., che chiude il sacrum, cioè l'abside contenente l'altare, del prezioso tempietto del tardo secolo V.

Lungo l'asse longitudinale della basilica, noi procediamo prima lungo l'aperto atrio colonnato; poi siamo fermati dallo spazio chiuso, che attraversa il nostro cammino, del narteca; superato il quale possiamo camminare più liberamente verso l'altare lungo la navata coperta: tutto ciò corrisponde alla disposizione del palatium sacrum. L'ampia, aerea e luminosa navata, tra le più basse, più strette e più oscure navate minori, corre tra file di colonne, simile ad una via triumphalis, verso l'abside. Ma prima di arrivarci questa strada colonnata passa sotto un arco di trionfo che domina sopra l'asse del com

plesso, non diversamente di come il tribunal o triforio glorificante, col suo arco centrale, domina l'asse del palazzo imperiale. Dalla navata si vede attraverso questo portale colonnato, che raccoglie e mette a fuoco tutti gli sguardi sull' "apex" della linea assiale, l'altare, col suo ciborio, nel cavo dell'abside. Tre forme "celesti" - l'arco di trionfo, il catino dell'abside, la volta del ciborio - formano come tre echi di gloria - come una sorta di trisaglion architettonico - risonanti, ripetuti sopra questo altare. Le visuali della navata - e, quando vi è, del transetto - sono rettilinee: questo spazio è coperto da un tetto a capriate, normalmente possiamo credere a soffitto piano: il suo scopo è appunto quello di convogliare gli sguardi, di guidarli rettilineamente. Solo l'arco di trionfo, la nicchia dell'abside ed il ciborio sono curvilinei, arcuati o voltati: con ciò essi non soltanto saldano in un nodo centrale le due processioni parallele dei colonnati della navata, ma fanno divergere in questo punto la direzione dello spazio verso l'alto: giacchè questo, nella basilica paleocristiana, non è più spazio "secolare", è spazio divino.

Se vogliamo indagare più a fondo le analogie, possiamo notare che in molti casi le colonne delle navate, per es., se ne consideriamo un solo filare, possono essere diverse, e può essere diversa la lunghezza dello spazio del valico che sta tra l'una e l'altra. Ma le colonne che stanno di fronte, nei due filari e i relativi valichi, sono, di regola, simmetrici, formano coppie speculari insomma ai due lati dell'asse. Ed ogni coppia di colonne opposte ha lo stesso tipo di capitello, ed essi crescono in valenza formale, parallelamente al loro crescere in valenza semantica, quanto più ci si avvicina al sancta sanctorum.

Questa, certamente cosciente, direttiva, di tutti gli elementi verso il centro di culto, ha una precisa analogia nella disposizione simmetrica delle arti figurative contemporanee, sia pagane che cristiane: (arco di Costantino a Roma: Liberalitas; arco di Galerio a Salonico: Adlocutio; arco di Teodosio a Costantinopoli: Congiarium; Sarcofago di Sant' Ambrogio a Milano, etc.) dove anche gli elementi plastici sono portati in superficie e disposti in una "prospettiva" spianata, o raggianti. Se vogliamo dare all'immagine di una basilica paleocristiana la struttura figurativa di questi rilievi, dobbiamo aprire a ventaglio ciascuno dei due filari di colonne della navata, spostarli di 90° in modo che si portino sul piano ai lati dell'arco di trionfo, formando per così dire i pannelli laterali di un trittico, di cui quest'arco è la cornice del pannello centrale e maggiore. Ne risulterà una immagine molto simile nel suo schema a quella per es. della

Liberalitas Augusti dell'arco di Costantino a Roma: similissima, soprattutto a quella del tribunalium o complesso glorificante del palazzo di Teodorico a Ravenna - come appare nel mosaico di S. Apollinare Nuovo.

Infine, tutta la decorazione dell'interno della chiesa - l'incrostazione marmorea delle pareti, l'ornamentazione dei capitelli, l'uso dell'oro, dell'argento, delle tessere di vetro colorato, etc. - segue un crescendo di intensità di mano in mano che si procede verso l'abside, e nella stessa misura ai due lati dell'abside. E questo, come abbiamo visto avvenire nel palatium sacrum imperiale, si nota anche nelle parti figurate, in affresco o a mosaico. E' l'abside la parte più decorata - normalmente a mosaico, in questo tempo - e nella volta dell'abside, in posizione centrale, l'immagine di Cristo stesso o della croce della sua vittoria, appare in tutto il suo potente splendore. Verso questa rappresentazione l'intera decorazione della basilica è diretta, con intensità crescente, e in accordo con quella legge dell'assolutità, che, possiamo dire non verrà meno per tutto il Medioevo dell'Occidente, di tradizione più direttamente romana.

Abbiamo parlato di spazio ma a proposito di architettura, e soprattutto di architettura romana, giova parlare anche di tempo; o meglio, di spazio-tempo inscindibilmente connessi. E così, nella basilica cristiana, vediamo, per concludere, che lo spazio del recesso sacro, absidale, è in qualche modo fermo: perchè in questa parte della chiesa che è la sede del divino, il tempo stesso si fissa nella permanenza dell'eterno; ed anche il "tempo personale" del fedele che assiste alla liturgia, si stacca qui dal suo emergere esistenziale o dal suo fluire storico, per immobilizzarsi nella contemplazione e nell'adorazione della divinità, dell' "essere". Questa parte più sacra ed arcana della basilica paleocristiana presenta dunque, nella sua struttura, una "coagulazione" della continuità spazio-temporale: è paragonabile alla figura immobile ieratica, frontale, dell'imperatore sui dittici eburnei, o a quella di Cristo in maestà nei mosaici e nelle icone dell'epoca.

Il tempo del romano divenuto cristiano, nel IV secolo, non è più infatti - è ovvio osservarlo - il tempo storico e naturalistico dell'epoca di Augusto: il meraviglioso tempo di Vergilio, pregno dei succhi di nutrimento terrestre, variato dal volgere di dolci luci diurne e di profonde oscurità notturne, e dal ritorno delle stagioni possedute dall'uomo, e dalla storia di una sede di convivenza terrena conquistata passo per passo dall'uomo - nè il tempo storico-religioso, così

vivo di "illusionismo", di Orazio nel Carmen Saeculare -.

Quel tempo si era dilatato, era divenuto inafferrabile, e simultaneamente astratto, per la rigida struttura gerarchica sovrapposta, come le sbarre d'una prigione, al "tempo personale" dell'uomo vivente qui ora.

Il Cristianesimo primitivo lo riscatta, cotesto tempo personale, facendo leva sull'esistenza concreta dell'uomo vivo, della quale vuole ricostituire il nucleo unitario. Ecco perchè l'Occidente romano divenuto cristiano rimane fedele al la basilica; mentre il neoplatonismo del cristianesimo greco bizantino quasi l'abbandonerà, restringendosi a quella sola parte accentrata e cupolata della chiesa, dove lo "spazio" si chiude nella contemplata theoria, ed il tempo si ferma; ap punto perchè, il Cristianesimo greco tende a dissolvere il "tempo" dell'esistenza, in una dimensione spazializzata metafisica. A Roma e in Occidente, invece, prevalse il senso esi - stenziale del tempo: la basilica cristiana romana conservò la sua struttura basilicale: nella quale alla forma spaziale del presbiterio si salda coerentemente con lo sviluppo "temporale" della navata.

Ancora una volta, per concludere, saremmo tentati a riconoscere ulteriori analogie tra la torbida episteme tardoantica, e quella, altrettanto e forse più torbida, della nostra epoca. Anche più torbida, dicevo, e più tragica, di quella paleocristiana; perchè noi, oggi, non possiamo più ancorarci alla stabilità immobile d'una realtà extratemporale del mondo. Per il cristiano primitivo, l'esperienza si costituisce in una designazione di coscienza, che ha valore perchè è in rapporto con Dio; e, coerentemente, anche per lui, come per noi oggi, non vi è più posto per un'arte della terza dimensione, vale a dire dello spazio come profondità: questo spazio è evidentemente quello di ciò che nell'Ottocento si diceva la "natura" - e dell'illusione umana -. V'è dunque nella basilica cristiana, come nell'arte dei nostri giorni, una "dissoluzione dello spazio plastico" (per usare la locuzione di Francastel).

Ma vi è anche una "formazione" nuova, stabilita appunto sul rapporto dialettico tra il fedele, l'uomo (emergenza dell' "esistere") e Dio (struttura dell' "essere"): di ragione artistica, tra la temporalità in atto (lo spazio smaterializzato, disciolto e ricomposto in ritmo, della navata) e la spazialità contemplata (forma di spazio definito, sottratto alle variazioni del tempo, del presbiterio che contiene l'altare). L'una e l'altra non si escludono a vicenda, nè sono in reci-

proca opposizione; giacchè, se i colonnati della navata, privati di plasticità, si disciolgono in tempo, questo è misurato in ritmo, ed è un ritmo, che rinnova il tempo personale del fedele: gli dà una "forma" ed una direzione precise: lo guida e accompagna verso l'altare. Qui, nel presbiterio, arcosolio ed abside riassumono e "fermano" il tempo: legano in un nodo centrale le due processioni simmetriche; e perciò quello spazio, sebbene "divino", non è il simbolo di un'idea, ma è il punto terminale, conclusivo, di un'esperienza in atto: l'esperienza dell'unità dell'impero e della sua eternità, nelle basiliche palatine; l'esperienza della ecclesia, della comunità degli spiriti, nella basilica cristiana. Avviene così che anche il singolo, che per l'innanzi sentiva la struttura rigidamente impalcata della società imperiale come qualcosa di estraneo e di imposto, cui cercava di evadere con le estasi neoplatoniche o con le pratiche misteriche, ora, divenuto cristiano, possa ordinare l'immagine del suo "spazio sociale", cui s'adeguava il battere del suo tempo: entro il quale non si annulla in estasi mistica o inerte contemplazione, ma attualmente vive: "riscatta" il suo tempo, entro una struttura che lo protegge, e lo salva. -

VII

Nel recinto aulico della villa-palazzo-castello di Diocleziano a Spalato, a sinistra (per chi venga dal peristilio seguendo l'asse majestatis) del grande tribunal di granito rosso, sta il mausoleo dell'imperatore (poi trasformato in duomo): esso è all'interno del palatium, secondo una lunga tradizione, d'origine, per quanto posso risalire nel tempo, ellenistica (ma preesistente anche nel Medioevo: per lo meno a Venezia, dove il mausoleo del fondatore ideale della città - il martyrium di San Marco - e posto dentro quel grande complesso glorificante che è l'insieme: piazza (tribunalium)-basilica (tribunale e consistorium) - residenza del dominus (palazzo ducale)) - tradizione, la quale voleva la tomba del diacono o dell'eroe fondatore (Kustòr) all'interno del nucleo architettonico-urbanistico da lui fondato. Secondo la ugualmente ininterrotta tradizione romana dei mausolei gentilizi, specialmente imperiali, è un edificio accentrato e coronato da un'alta cupola, che in origine doveva essere sicuramente ricoperta da un manto di mosaico scintillante

d'oro: non possiamo dire se con stelle, o figure, od altri segni uranici; ma è probabile; com'era mosaicata d'oro la cupola del vestibolo: primo passaggio verso le stanze più arcaiche della residenza imperiale.

Ambedue sono elementi tipici dell'arte di glorificazione: per studiare - seppure così sommariamente e brevemente - i quali, tuttavia, giova percorrere un cammino in parte diverso da quello che ci ha portato alla basilica cristiana. Ora, la guida semantica (ed anche, alla fine, formale: giacchè la forma architettonica è legata al significato) più viable per i nostri tentativi di interpretazione, penso vorrà essere quella del culto del Sole. Debbo infatti ripetere che il fenomeno che forse più colpisce noi, interpreti fatalmente lontani, è quello che, in questo momento della storia, ha particolare rilievo la eccitabilità religiosa, che finirà con l'incarnarsi in due strutture ideali (o ideologie) di portata pressochè uguale in questo periodo: la mistica del neoplatonismo, e la teologia del cristianesimo.

Ambedue intrise, ossessionate dalla luce: per cui non sarà inutile dar valore al crescente predominio ch'ebbero in tale periodo le religioni solari, ed ai riflessi di questo nell'architettura, ed anche nelle arti figurative, fino alla loro peripezia bizantina.

Il culto è antichissimo, ovviamente, anzi primordiale; e non è il caso di ripercorrerne ora le vicende fino dai primordii. Basterà delinearle dal momento in cui i culti uranici vincono i culti chthonii senza eliminarli. I morti non rientrano più nel seno della Grande Madre, ma sono portati verso gli astri sulle ali degli psicopompi. Se gli antichi dèi vivono ancora la loro vita oscura negli antri, dove accordano agli iniziati il favore di guarigioni e di profezie, i nuovi dèi abitano le alture celesti. Uno di essi, il Sole, li sottomette a poco a poco alla sua potenza, e stabilisce un'autorità che conferma il monoteismo crescente. Giova sottolineare che i culti solari si espandono nel momento stesso in cui gli architetti cominciano a saper costruire delle vaste cupole, e il simbolismo di questa forma cosmica si combina con quello dell'astro supremo, con quello del dio dei Misteri, di Mitra e, infine, di Cristo. . E un altro parallelismo va sottolineato: quello del costituirsi delle monarchie assolute di diritto divino, fino a quella degli ultimi imperatori romani, che non per nulla assunsero come religione di stato il culto del Sol Invictus e, infine, il Cristianesimo.

Nella religione greca uranica, Helios non ha dapprin-

cipio che una parte secondaria, se si toglie Rodi, isola permeata di influenze siriane. Apollo, dio cretese e asiatico, dipende sempre da Zeus, non è ancora il padrone assoluto; nè deve, dice Eraclito, trasgredirne i limiti e, se non li rispetta, le Erinni, al servizio di Dike, si incaricano di ricondurvelo. Malgrado la devozione degli Orfici per Helios, il Sole non avrà che assai tardi, sotto l'influenza del pitagorismo e dello stoicismo, un posto privilegiato.

Il culto del Sole invero si sviluppa in Asia, durante gli ultimi secoli prima dell'era cristiana e in Occidente nei primi secoli di questa era, grazie al Mitracismo. Presso gli Iranici, Ahura-Mazda siede nella luce infinita, Il Garotman, al di sopra del Sole e riceve le anime sante. La religione iranica si caricò in Mesopotamia di elementi babilonesi e il mitracismo fu il risultato di questa mescolanza, che i Magi introdussero in Asia Minore. Il mitracismo si sviluppò a lato dello zoroastrismo antico, ed esercitò la sua influenza insieme sull'Occidente e sull'Oriente.

I Pitagorici tolsero dal mitracismo le loro nozioni cosmologiche. Per i Pitagorici il sole è il creatore: " γένεσθαι τε ἀνθρώπων ἐξ ἡλίου πρῶτον γενέσθαι ", afferma Parmenide. La leggenda di Pitagora conteneva episodi che potevano essere trasformati in miti solari. Menandro, alla fine del IV secolo, fa di Helios il primo degli dei, e per significare la reverenza dovutagli adopera il termine προσκυνεῖν, che vuol dire il prosternarsi davanti al sole levante, frequente nei culti orientali e segnalato già da Platone. E' significativo, che lo stesso termine passi nel bizantino a significare il prosternarsi non solo davanti alle divinità, ma davanti all'imperatore.

Lo stoicismo rafforzò queste idee, concepì la città del mondo sotto la specie di città del Sole. I sistemi astronomici, come quelli di Ipparco (verso il 170 av. C.) vennero a dare a tali dottrine una base scientifica, facendo del sole il centro del mondo, il perno dei pianeti; e fu ancora un astronomo, Giuliano di Laodicea, che proclamò l'onnipotenza del sole sul cosmo.

A Roma, com'è noto, i culti orientali si infiltrarono già nel 3° secolo av. Cr.: fu dapprima il culto di Cibele, la Grande Madre - che aveva già assunto il suo carattere uranico - . Giove è già chiamato non soltanto il sovrano del mondo - Pantocrator -, ma anche l'antissimo - hypsistos -, e il cielo eterno, Caelus aeternus, Optimus Maximus. Un tempio fu consacrato alle divinità solari della Siria, sul Gianicolo,

nel I° secolo e rifatto nel II° e nel IV°; un altro tempio fu innalzato nel giardino di Cesare al Sole palmireno, etc. Il sincretismo religioso romano, com'è noto, assimila via via tutte le divinità che vengono a contatto con la cultura dell'impero: Ba'al, Melkart-Ercole, Serapide, Attis, Mithra soprattutto - il Sol Invictus, che diverrà il dio dell'esercito e degli imperatori, tra cui Costantino - infine Cristo, dio solare anch'egli, come dimostra, se non altro, il mosaico del 3° secolo avanzato (non so perchè il compianto amico Gerke lo datava al IV° secolo, è sicuramente pre-tetrarchico), trovato nel piccolo mausoleo dei Giulii, sotto il San Pietro Vaticano. Tutte queste religioni si fondono in una specie di monoteismo solare, e si costituisce una teologia influenzata insieme dal neopitagorismo, dallo stoicismo e dalle religioni orientali. Il neopitagorismo, grazie a Posidonio d'Apamea, cui si ispira Cicerone nel Sogno di Scipione e nel De natura deorum, si diffonde a Roma nel I° secolo av. Cr. con Nigidio Figulus e si perpetua durante i primi tre secoli dell'era cristiana: la basilica pitagorica di Porta Maggiore a Roma ci mostra i simboli che mise in circolazione. Lo stoicismo non ebbe minore importanza, e tutti sanno come Marco Aurelio unisse all'osservanza dei suoi precetti la reverenza per il Sole.

Per tutti questi uomini esiste un dio supremo, l'altissimo, di cui il sole è il rappresentante, il mediatore. Secondo i pitagorici, quest'astro splendente non è soltanto l'ordinatore del Cosmo, ma l'ispiratore, la luce della ragione, il $\varphi\omega\varsigma\ \nu\omicron\sigma\epsilon\rho\acute{o}\nu$. Un culto solare che combina tutte queste dottrine è quello di Mani, ed anche per gli ermetici il Sole è il simbolo dell'essere supremo, della ragione, della verità. Al culto solare si collega tutta una iconografia, una tematica, che svolgono variamente il motivo fondamentale del cerchio - perchè il sole stesso è un disco - : ruota, rosea, nimbo, arco, volta, cupola, sono tutti emblemi solari.

Non importa molto al nostro scopo raccogliere l'intera casistica, del resto abbastanza ovvia, talchè non sarebbe difficile aggiungere altre notizie di qualche interesse per il nostro discorso sulla cultura tardoantica e soprattutto per la sua peripezia cristiana (sebbene, per questo lato, le differenze siano talvolta quasi inavvertibili). Per dar solo qualche esempio: "...per lo sviluppo del culto di Maria nel cristianesimo, ebbe particolare importanza il fatto che non solo l'Egitto, dove il rapporto Iside-Horus anticipava certi tratti del rapporto cristiano tra il Figlio e la Madre (1), ma anche la Siria, nel culto Siro-arabico del So-

(1) del che si potrebbe indicare qualche conseguenza, in se-

le, ivi largamente diffuso, conoscevano il mito della nascita del dio del Sole da una vergine. Il 25 dicembre, giorno del Natale cristiano, era in Siria la festa della nascita del dio del Sole (Helion Genethlion). Lo stesso 25 dicembre (secondo il calendario egiziano, il 29 Chojak, giorno dei Kykellia, riti in onore di Iside) si festeggiava in Egitto la nascita del dio Horus dalla dea Iside" (1). Basterà rilevare il fatto che il culto solare, certo di derivazione ellenistico-orientale, penetra sempre più nella religione romana e alla fine trasforma lo stesso culto imperiale. Anche questa estensione, ovviamente, ha la stessa origine: già i re Achemenidi, come i faraoni egiziani, erano rappresentati soltanto in atto di adorare il Sole. L'identificazione del sovrano stesso col sole avviene, si direbbe parallelamente, a Roma e nella Persia sassanide: nelle grandi sculture rupestri o sulle coppe argentee persiane, il re sassanide è nimbato dal disco solare, l'aureola. Gli imperatori romani, a cominciare almeno dai Flavii, non soltanto sono divinizzati, ma diventano divinità solari. Si fanno rappresentare come astri raggianti, con attributi solari quali il globo, l'aquila, etc. Essi sono il sole, sono chiamati come lui - felici, invitti, etc. - vestono il costume di Apollo (toga purpurea, corona di lauro dafnè); si fanno precedere, nelle cerimonie ufficiali, dal fuoco celeste e terminano la loro vita con una apoteosi: diventano allora i compagni del sole, sono trasportati verso di lui da Febo che dichiara al sole: "vengo verso di te con Traiano sul mio carro tirato da cavalli bianchi", oppure - come Marco Aurelio in un bassorilievo di Efeso, oggi al Museo di Vienna - sono rappresentati mentre Helios, la luna e le stelle li conducono in cielo.

Un culto siffatto non poté essere senza influenza, non solo sui contenuti ma anche sui temi iconografici dell'arte e in primo luogo sull'architettura: soprattutto, s'intende, sull'architettura palatina. Il palatium imperiale romano si trasforma, per certi aspetti, in un tempio del sole. Accanto al maturarsi del tribunalium o complesso aulico di glorificazione, e in connessione, spesso in fusione, con questo, prendono posto strutture - in particolare, strutture cupolate, che in questo contesto si spiegano con la penetrazione dei culti

segue nota (1): de iconografica, nel fatto che le rappresentazioni cristiane di Maria col Figlio sono decisamente precoci nell'arte copta, dove echeggiano talvolta lo schema delle raffigurazioni egizie di Iside-Horus; e che anche in Roma, nei più antichi esempi di questo motivo, è avvertibile almeno un'influenza della pittura copta, etc.

(1) H-W. HAUSSIG, Storia e cultura di Bisanzio, "Il Saggiatore", 1964, pg. 35.

solari e con l'assimilazione dello stesso imperatore, divinizzato, al Sole.

Questa assimilazione è già presente con Nerone (il quale, sappiamo, che quando ricevette Tiridate, re d'Armenia, si fece trovare in trono vestito del costume trionfale, e solare, di Mitra. Tiridate si prosterna davanti a lui e lo chiama il suo dio, la sua $\mu\omicron\upsilon\rho\alpha$, la sua $\tau\acute{\upsilon}\chi\epsilon$, termini che hanno già assunto un significato solare, come è stato dimostrato). Nello scintillante palazzo fatto costruire da Nerone, la Domus Aurea, il consistorium aulicum, dove si trovava il trono, era una sala rotonda, coperta da una cupola di significato senza dubbio, anche troppo esplicitamente, cosmico: essa ruotava su se stessa giorno e notte, descrive Svetonio: " quae perpetuo, diebus ac noctibus, vice mundi, circumageretur", e imitava i globi astronomici come quello di Archimede. Ad accentuare il significato, le finestre della sala del trono, scrive Dione Cassio, erano guarnite di lastre fatte con una pietra simile all'alabastro, chiamata $\varphi\alpha\gamma\gamma\acute{\iota}\tau\eta\varsigma$, che dava alla luce il tono dorato del sole. Del resto nel vestibolo del palazzo la statua colossale (alta 120 piedi) di Nerone, lo rappresentava quale $\nu\acute{\epsilon}\omicron\varsigma$ "Ἡλιος". Tutto questo tratto del palazzo - al quale si accedeva per la "via sacra" orlata di portici - era un vero e proprio santuario eliaco.

Forse il monumento che oggi meglio rappresenta (anche perchè conservato) questa prima fase della romanizzazione del culto del sole e della sua integrazione nel culto del principe, è il Pantheon.

Fatto costruire da Adriano (il quale nella sua villa di Tivoli aveva eretto una sala la cui volta simulava il firmamento coperta dal velario celeste ornato di stelle, dai segni dello zodiaco, etc.) il Pantheon è tutto dominato dall'astrologia. Dedicato alla gente, divinizzata, dei Giulii, esso ha un asse orientato a 175° , perchè la nascita di Cesare fu segnata dall'apparizione d'una cometa in questo settore del cielo. Quest'asse corrisponde al sorgere del sole il 1° aprile, giorno della festa di Venere, dea madre dei Giulii, e il 16 settembre, giorno dei Ludi romani. Il Pantheon è diviso, come il tempio etrusco, in sedici zone, che separano delle nicchie ciascuna delle quali, salvo quella dell'entrata, è occupata da una statua di divinità accuratamente scelta per il suo significato uranico. La cupola è composta di ventotto spicchi, vale a dire il numero dei sette pianeti moltiplicato per il numero mistico quattro. Al centro, l'oculo è aperto, come nei templi solari, come nel santuario di Sabazio in Tracia: esso simboleggia l'etere. Dione Cassio (LIII, 27)

si domanda se il nome di Pantheon fu dato a questo monumento perchè conteneva le immagini degli dei o non piuttosto " a causa della sua forma a tholos, che somiglia a quella del cielo". La cupola del Pantheon è senza dubbio un simbolo uranico, il più ricco di significato dell'antichità pagana - quanto sarà quello della cupola di Santa Sofia per l'antichità cristiana, e suo precedente in qualche modo necessario -, anche dal punto di vista del significato "celeste". Con Severo Settimio - col quale si pongono già molte delle premesse del tardoantico - il culto del sole, anche per influenza delle sue donne, moglie e cognata, non può che ricevere nuovo e più deciso impulso. Il Settizonio, ch'era il vestibolo del suo palazzo, simboleggiava i sette pianeti, i sette cieli. Settimio vi innalzò la sua statua come cosmocrator, in mezzo agli dei planetari. L'aula del trono era una sala cosmica, coperta da una volta dove era rappresentato l'oroscopo imperiale. Simboli solari erano anche nel circo - immagine dell'universo - che comunicava col palazzo. Il figlio di Settimio, Geta, appare sulle sue monete col capo raggiato e con la mano levata, come Helios, e si proclama "Sole e figlio dell'imperatore sole invitto". Elagabalo costruì sul Palatino un grande tempio del sole per accogliere la pietra nera importata dalla Siria nel 219 (egli stesso del resto era sacerdote del dio sole). Aureliano diede per così dire sanzione ufficiale al culto, stabilendo le feste del giorno natalizio del sole - il 25 dicembre, come quello di Mitra, e poi di Cristo -; e fu anche il primo imperatore ad intitolarsi ufficialmente su una moneta Dio e Signore per nascita ("Deo et Domino nato Aureliano Augusto"). Il tempio, dedicato al sole, ch'egli fece costruire nel Campus Agrippae, era, naturalmente, un'aula circolare circondata da un ambulacro e coperta da cupola. Infine, per concludere, Costantino, com'è noto, si proclamò Helios; battè monete dove si vede suo padre Costanzo accolto dal Sole; incise nelle sue proprie medaglie l'esergo "soli invicto comiti" sotto la sua effigie nimbata, seduta sul trono, con uno scudo dov'è raffigurato il carro di Helios, installato, come Mitra, in mezzo ai segni dello Zodiaco. Il Sole è anche sulla fronte est del suo arco di trionfo a Roma, e i personaggi della sua casa, sul soffitto dell'aula di Elena a Treviri, hanno l'aureola intorno al capo. Anche Licinio del resto, nel cammeo conservato al Cabinet des Médailles a Parigi, apparentemente è trasportato in cielo dalla quadriga solare.

Nell'architettura palatina, la rotonda astrale sembra divenuta uno degli elementi d'obbligo. Nel Palazzo di Diocleziano, a Spalato, s'è già visto, l'edificio accentrato e cupolato che servì da mausoleo del tetrarca; è fuori dubbio, credo, ch'esso avesse anche quel significato; ancor più evi-

dente forse nella rotonda di Salonicco, in origine parte del palatium di Galerio. Quando questo grande e luminoso edificio "solare" - dedicato sembra dapprima alla Dynamis Theon il che è significativo - fu cristianizzato sulla fine del IV secolo, i mosaici della cupola conservarono ancora un'eco di codesta simbologia uranica. Al centro dell'immensa volta appariva non Helios ma Cristo: tuttavia ascendente in cielo alla maniera delle antiche anagogài del Sole o di Mitra, già era apparso, vedemmo nel mosaico mausoleo di Giulio, e in affreschi della catacomba di Domitilla. L'oro stesso, del resto, che riveste gli intradossi di quelle cupole, sia pagane che cristiane, è materia solare. Prima di ricoprire le absidi e le cupole delle chiese cristiane, esso si spiega sulle volte, le absidi, le cupole "glorificanti" delle sale del trono imperiale. A Costantinopoli, nel Grande Palazzo, la Magnaura, il consistorium aulicum costantiniano era, come dice lo stesso nome, tutta scintillante d'oro: il trono, dal quale l'imperatore riceveva la proskinissis (un rito del culto solare) dei sudditi, era posto contro un'abside e sotto una cupola interamente rivestita d'oro.

Costantino sostituì a Mitra, sol invictus, ch'era stato il suo dio almeno fino al 314, Cristo; ma è probabile che nel suo pensiero fossero press'a poco il medesimo; in ogni caso egli stesso si ritenne figlio del sole; e non è senza significato, anche sotto questo aspetto, che chi importò il battesimo, nel 337, all'imperatore morente, sia stato un vescovo ariano, cioè un seguace di quella interpretazione egiziana e siriana del cristianesimo, che più chiaramente aveva assorbito le credenze locali precristiane.

Nè è da credere che l'assimilazione avvenisse soltanto al vertice. Ad ogni livello della società romana, fosse pagana o cristiana (come dimostrano, per es., gli epitaffi, le iscrizioni e le raffigurazioni sepolcrali, di significato e di forma strettamente affini) l'idea stessa della morte aveva subito una sorta di capovolgimento: il defunto non discendeva nell'orrore delle tenebre terrestri, ma - fosse di credenze orfiche o misteriche, o seguace di Mitra o di Cristo: rigenerato dal caldo frotto di sangue del toro ferito a morte, o dalla fredda acqua del battistero - saliva verso la beatitudine della luce eterna, diventava sostanza solare, "asceso tra gli astri del cielo". -

VIII

Il culto dell'imperatore romano divinizzato, divenuto garanzia dell'unità dell'impero, era obbligatorio per tutti i sudditi; ogni rifiuto o deviazione erano punibili con la morte, come impararono, a loro spese, i cristiani (perseguitati non tanto perchè seguaci d'una "religio illicita", quanto perchè si rifiutavano di riconoscere e di venerare le divinità imperiali e l'imperatore stesso come dio). Ma, dopo che il cristianesimo divenne la religione ufficiale dello stato, fu esso ad assumere un'uguale intransigenza: ogni deviazione dal cristianesimo ortodosso, ufficialmente sancito, era eresia, da perseguire e da punire anche con l'aiuto del "braccio secolare" (poichè ora era essa, a metter in pericolo l'unità dell'Impero). Il punto di convivenza tra le due "forze" fu, per l'appunto, l'aspetto di religione solare comune ad ambedue. "Solo quando il cristianesimo si rivelò la più forte religione del Sole, fu deciso il collegamento tra il culto dell'imperatore e il cristianesimo (1).

Vediamo qualche monumento interessante anche sotto questa luce. A mezza strada tra la rotonda di Salonico, fondata da Galerio, e la trasformazione di essa in chiesa cristiana dedicata a San Giorgio, ad opera di Teodosio, ha la sua collocazione non soltanto cronologica, ma anche semantica e formale, il mausoleo dell'imperatore Costante II, fatto costruire e decorare di mosaici nella cupola, probabilmente dal fratello Costanzo, tra il 353 e il 358, a Centcelles presso Tarragona (le ipotesi di Schlunk sono convincenti (2)). Monumento abbastanza singolare, forse parte d'un palatium o meglio d'una villa-palazzo; di cui gli elementi più significativi e meglio conservati sono due aule accentrate intercomunicanti, coperte da cupola (non è impossibile si trattasse d'un duplice mausoleo, approntato dal fratello per Costante e sua moglie Olimpia, ancorchè questa, sopravvissuta al marito, andasse poi in isposa all'armeno Arsace: il caso non sarebbe unico: basti ricordare il duplice mausoleo, preparato "in vita", per Manuele Comneno e l'augusta Irene nel convento del Pandocrator a Costantinopoli). L'aula est è la sola che abbia conservato la cupola, coi suoi mosaici a tre fasce figurate - una partitura analoga a quella del S. Giorgio di Salonico, e infine del Battistero della cattedrale di Ravenna -.

(1) H.-W. HAUSSIG, op. cit., pg. 38.

(2) H. SCHLUNK, Untersuchungen im frühchristlichen Mausoleum von Centcelles, "Neue deutsche Ausgrabungen in Mittelmeergebiet und im vorderen Orient", Berlin 1959.

Nulla è rimasto del clipeo centrale nel cervello della cupola: più che un Pandocrator, com'è stato suggerito - ma questo tema mediobizantino è impensabile in una cupola del IV secolo - avrà ospitato, si può supporre, una anagoghè o ascensione, come a Salonico (dove il tema rimase fino a Santa Sofia ed oltre): le ombre di figure salvatesi parrebbero con fermarlo. I mosaici dei tre fregi figurati al di sotto - intercalati da fasce decorative - sono estremamente interessanti: non soltanto per la riconoscibile presenza di almeno tre botteghe, se non altro di immaginari: una (fregio della caccia) ovviamente legata, come i pavimenti della necropoli di Tarragona, alla grande fioritura africana, di linguaggio romano-occidentale; l'altra (secondo fregio) di gusto pure occidentale, ma propriamente romano, quale si ritrova in pitture costantiniane delle catacombe; la terza - evidente nel ritratto del dominus del primo e nelle Stagioni del terzo fregio - di maniera aulica con sentori neoattici: almeno i cartoni, qui - forse inviati da Costanzo - penso siano dovuti ad un maestro "imperiale" (antiocheno) a servizio della casa costantiniana: della brigata, per intenderci, di quel "maestro di Costantino" del quale altra volta mi parve di riconoscere la presenza nel pavimento delle stagioni della villa di Antiochia, nel soffitto dell'aula di Elena a Treviri, e suppone, nella parte più raffinata e celeste (cupola) di Santa Costanza a Roma -; ma interessante anche perchè l'intera decorazione ha uno sviluppo anagogico, non solo nel significato, ma anche nella struttura decorativa. Il fregio più basso, terrestre, riprende il tema della caccia come megalopsichia, ed ha uno svolgimento orizzontale continuo, alla maniera tradizionale romana: le scene di questa caccia incruenta - si catturano dei cervi con le reti - non sono separate in quadri singoli; ma, distinguibili l'un dall'altro quasi soltanto per la disposizione interna delle figure, formano una continuità scorrevole, ininterrotta: la loro lettura è dunque itinerante - esistenziale, se si può dire - . Ma nel fregio di sopra, poichè qui dalla storia sia passa al mito (sono episodi dell'antico e del nuovo Testamento), la decorazione si compartisce in riquadri nettamente separati da colonnine salomoniche, e ciascun riquadro va contemplato immobilmente: queste immagini non sono della nostra vita di quaggiù, impegnate nel nostro tempo che scorre: sono verità fuori del continuum della narrazione "storica"; quindi immobili e compresenti in eterno. E' chiara anche qui, come a Piazza Armerina, la rotazione dell'asse figurativo - e della direzione della nostra esperienza - : da orizzontale fattasi di colpo verticale, punta verso il sommo della cupola, verso la soluzione ad infinitum del cielo. Il terzo fregio, con le quattro stagioni alternate a scene paradisiache e fune

rarie, accentua, seguendo la curva della volta, una scansione verticale siffatta, e ne accelera il ritmo: il tempo terrestre (Stagioni) e l'intemporalità celeste (Paradiso) qui si fondono in un'unica strofa.

E' interessante notare che, come nella Grande Caccia di Piazza Armerina, anche qui il lungo fregio cinegetico s'inferrompa in un punto di indifferenza, dove è posto un gruppo di cinque personaggi: al centro, in posizione frontale, è il ritratto del dominus; ai lati, simmetricamente, due accompagnatori a destra e due a sinistra: tipica "majestas" o composizione "glorificante", a cerniera dello scartamento di 90° della direzione figurativa. A sottolineare lo scarto, il dominus appare indifferente (Schlunk e De Palol dicono che guarda verso l'alto); inoltre, nel fregio superiore con soggetti biblici, puntualmente al di sopra della figura del dominus della caccia, vi è uno stretto riquadro che doveva contenere una sola figura, non identificabile oggi; ma quel poco che resta del mosaico mostra, nelle piccole tessere d'oro, un materiale più prezioso ed una tecnica più raffinata del rimanente: talchè dobbiamo credere che la figura dovesse avere particolare importanza: e non è da escludere fosse quella dello stesso signore, qui defunto e divinizzato, innalzato alla dimensione celeste; in ogni caso in questo punto - esattamente di fronte alla rappresentazione della villa donde escono i cacciatori - si stacca, come una freccia, una sorta di fascia verticale che, attraversando le zone parallele dei fregi, punta verso lo zenith: questo è, dunque, l'"asse glorificante". Altra osservazione utile: mentre il fregio inferiore denota una narrazionalità quasi popolare e una tecnica corsiva, da fattori di litostrotati, di mano in mano che ci s'innalza, il linguaggio figurativo si fa più colto, e la tecnica più raffinata: vi è dunque una anagoghé non solo semantica, non solo linguistica, ma anche tecnica. La fascia inferiore è il primo - e a quanto si dice, unico - esempio d'una rappresentazione a mosaico dell'antico tema della caccia, che salga dalla dimensione "pedestre" - è il caso di dirlo - dei pavimenti, a quella nobile e celeste della cupola. Non credo di dover aggiungere una piccola osservazione prudenziale, anche perchè non l'ho incontrata nei saggi degli studiosi che si sono occupati, ex professo, di Centcelles, come Schlunk e De Palol. Il caso del mausoleo di Costante II non è stato in assoluto l'unico, nè il primo. Per quanto la memoria mi aiuta, conosco almeno un precedente, il quale tra l'altro sta a confermare la continuità nell'ordine, non tanto formale quanto tematico e semantico, dell'arte, dal momento tetrarchico a quello costantiniano e dall'ambito del culto monarchico a quello del culto cristiano. Tutti ricordano che all'interno del mausoleo

di Diocleziano, a Spalato, al di sopra delle colonne che portano una ricca e pesante travatura, altre colonne salgono fino alla base della cupola e, tra queste, vi è un fregio corrente, che mostra scene di caccia e di corse di carri. Il fregio non è a mosaico, è scolpito; tuttavia, nell'ordine, appunto, tematico, mi sembra un precedente indiscutibile di quello di Centcelles. Pure a Spalato infatti il motivo della caccia è posto alla base della cupola, quasi a segnare anche topograficamente il trapasso tra mondo terrestre e dimensione celeste; e, mi pare ovviamente, con la stessa intenzione di glorificare il defunto, la cui megalopsichia in vita lo rese meritevole della gloria eliacca del cielo.

Non giova enumerare tutte le "rotonde solari" vere o presunte, costruite tra Costantino e Giustiniano. Richiamo ancora soltanto che, nell'ordine del significato, assistiamo ad una crescente cristianizzazione del culto del sole, cui corrisponde, nell'ordine della forma, la rispondenza ad un simbolismo abbastanza complesso, che, in architettura, avrà la sua espressione più matura nella grande Santa Sofia di Costantinopoli. Sembra infatti non più discutibile, specie dopo l'intelligente sfruttamento "archeologico" ad opera di André Grabar della Sugitha per Santa Sofia di Edessa, che la Megali Ecclisia giustiniana derivi la sua forma dalla dottrina dello pseudo Dionigi l' Areopagita. Sappiamo che la prima chiesa dedicata da Costanzo fu una basilica latina, probabilmente a cinque navate - simile al S. Pietro Vaticano o al S. Giovanni Laterano - dopo varie distruzioni e, infine, dopo l'incendio del 404, fu riedificata da Teodosio II intorno al 415, sempre come basilica: la sua forma è schematicamente evocata dal famoso avorio della cattedrale di Treviri. Resti di essa, sono stati riconosciuti anche da me e pubblicati ancor nel 1936: si tratta soprattutto di grandi frammenti di architravi e di un timpano con decorazioni scolpite di chiaro stile teodosiano appunto, i quali con ogni probabilità facevano parte del monumentale prospetto che aveva l'aspetto tipico di un triforio glorificante, come quelli dei palatia tardoromani di Spalato, di Teodorico a Ravenna, etc.: attraverso il quale s'entrava dal quadr. portico a narcece della basilica.

Sarebbe stato incoerente, mi sembra, che, mentre permanevano nella cultura costantinopolitana le strutture ancora tardoromane, e in particolare nel palatium, e nella basilica palatina, vigeva ancora il principio assiale della via imperialis con la disposizione simmetrica dei corpi di fabbrica ai lati, la Grande Chiesa non riflettesse tale disposizione. Anche la basilica teodosiana, com'è noto, fu incendiata, durante

la spedizione Nika, nel 532, e fu allora che Giustiniano fece costruire il tempio attuale, totalmente diverso, a cominciare dal vocabolo: Santa Sofia, il tempio della Divina Saggiezza, 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. Non del tutto nuovo evidentemente, dopo tutta la serie di edifici cupolati, specie duplicibus muris, dell'architettura tardoromana, particolarmente nella "classe" dei martyria e dei battisteri; ma, secondo me almeno, non è precisamente in questi la sua linea di ascendenza, quanto piuttosto nei santuarii di carattere uranico. Ma, mentre per esempio la trasformazione teodosiana della Rotonda di Salonicco si limita all'aggiunta di un ambulacro e d'un'abside a piano terra, la Grande Chiesa costantinopolitana articola il vano centrale con quattro grandi esedre. Il che Antemio ed Isidoro fecero per una precisa ragione simbolica: per la volontà di fare della chiesa un'immagine del Cosmo cristiano, che, anche per la scienza del tempo (per es. Cosmografia di Cosma Indicopleuste) aveva la forma di un cubo articolato da quattro braccia e sormontato da una mezza sfera: quella stessa ragione, tratta dalle dottrine pseudoareopagitiche, che, come spiega chiaramente la Sugitha, doveva ispirare anche la costruzione della Santa Sofia di Edessa. Insomma, gli architetti di Santa Sofia costruirono le quattro esedre precisamente allo scopo di portare un complesso architettonico di evidente origine "terrena-martiriale", quanto a lessico costruttivo, e legato ai culti solari, quanto a significato, sotto il segno "areopagitico" (gli archi...rappresentano le quattro parti del mondo; e inoltre assomigliano per la varietà dei colori, all'arco glorioso, quello delle nubi....", (sugitha, VII); etc..

Debbo aggiungere - per medicare quel che potrebbe sembrare d'un semplicismo critico eccessivo - che la dottrina dello pseudo Dionigi offrì senza dubbio una "base ideologica" alla messa in forma di un edificio come Santa Sofia: l'idea di saggezza, estremamente rarefatta, che vi si incarna, l'impalcatura delle sue forme rispondenti (simmetriche) consonanti di spazio (analogiche), che si sovrappongono, nella loro taxis, innalzandosi verso la luce (anagoghè) etc. possono trovare una spiegazione nei libri dionisiani. Dai quali però, gli architetti, e i loro consiglieri teologici, poterono trarre poco più che un'ispirazione generica. Nulla vi è nella teoria ereopagitica, che giustifichi, per es., la decisione di dare all'idea della _____, cioè al principio del divino, dal quale tutto gerarchicamente discende, la forma architettonica di una cupola. Per spiegare la scelta di que

sta forma non è sufficiente al ricorso alla dottrina dionisia-
na in senso stretto. La nostra archeologia (al senso di Mi-
chel Foucault) deve operare una ricerca in un'altra zona del-
l' episteme della civiltà antica al suo tramonto. Solo una ri-
cerca siffatta potrà darci ragione, non soltanto del "tipo"
architettonico cupolato di Santa Sofia, ma anche del perchè
questo tempio della divina saggezza - del principio ordinato -
re del cosmo -, sostituendosi, per opera di Giustiniano, al
la precedente basilica latina, di cui abbiamo chiarito insie-
me la forma e il significato nell'ambito dell'arte di glori-
ficazione tardoromana, possa conservare quel significato glo-
rificante pur mutando forma.

Giova ricordare infatti che la Grande Chiesa, anche se
con Giustiniano abbandona quella struttura architettonica che
era stata, come abbiám visto, la traduzione cristiana del tri-
bunalium, cioè del complesso di maggiore valenza ideologica
in relazione ai riti monarchici (e, in corrispondenza, di mag-
gior imponenza visiva, o, se si vuole, prossemica) dei pala-
tia, rimane sempre, pur nel nuovo e diverso disegno del "geo-
metra" Antemio, la chiesa imperiale per eccellenza: parte in-
tegrante del complesso del Mega Palation e momento obbligato
nel dispiegarsi delle cerimonie auliche. La glorificazione
"solare" affidata soprattutto alla cupola, che infine è il te-
ma, o a meglio dire il semantema, architettonico dominante
nell'organismo di Santa Sofia, deriva, per me senza dubbio,
dalla lunga tradizione romana dei culti del Solè. Ma questi,
che nel sincretismo religioso del tardo impero sono dei miti,
se a Roma conservano la loro agglutinazione esistenziale, a
Bisanzio subiscono un processo di ellenizzazione: nella dot-
trina dello pseudo Dionigi anche il Sole diventa l'idea - pla-
tonica - della luce; e questa luce si identifica col Logos.
In questo momento, e con questo carattere strutturale nasce,
secondo me, la cultura propriamente bizantina. Per l'innanzi
Costantinopoli non era stata che una delle tante capitali del
mondo tardoromano; e, almeno per un secolo dopo la sua fonda-
zione, una capitale artificiale, una sorta di Brasilia; che,
nella produzione artistica soprattutto, denota assai scarsa
originalità, assai scarsa coerenza. L'originalità della Weltau-
schaung che si dice bizantina s'afferma nel VI secolo; il mo-
dello, e insieme il discrimine semiologico e per l'appunto il
neoplatonismo cristiano dello pseudo Dionigi e di Massimo con-
fessore - una dottrina logocentrica, della quale A. Grabar ha
riconosciuto l'azione nella struttura degli stessi linguaggi
figurativi, e puranco nell'accezione dei colori della pittura
bizantina -.

Il mondo artistico romano, a differenza del plastico o al più tetracromico mondo artistico greco, fu l'universo d'un discorso fortemente colorato, e intriso di luce: non la luce epifanica delle statue elleniche; ma quella reale, dell'esistenza concreta, del "tempus" - . Noi oggi, in base ai ruderi che ci son rimasti, seppure imponenti, abbiamo difficoltà a renderci conto realmente di quanto ogni abitante dell'impero romano, specie degli ultimi secoli, fosse letteralmente immerso nel colore. Non solo le pareti e le volte de' suoi edifici eran rivestiti, dentro e fuori, di marmi policromi, di stucchi dipinti, di mosaici, di affreschi; anche i pavimenti sui quali posava i piedi e camminava, erano una colata interminabile di colori vari, vivacissimi. Certo, anche le statue, ed i templi ellenici non eran bianchi come ora, avevano la loro policromia, seppure limitata, ma in ogni caso non risulta che lo stesso terreno sul quale l'uomo procede e per estensioni talora enormi fosse talmente trasformato in colore: come sapete il numero de' mosaici pavimentali romani, specie dei secoli dal 3° in poi, che gli scavi hanno riportato, e tuttavia riportano in luce, è interminabile: essi costituiscono il capitolo di gran lunga più fitto, quantitativamente almeno, della storia della pittura imperiale. E non limitato a Roma o a città privilegiate come Antiochia o Cartagine, o Treviri, ma esteso a tutti i centri dell'immenso impero. Neppur oggi i nostri fantasiosi architetti, magari con l'aiuto di estrosi pittori, come Vedova, per es., coi suoi plurimi, neppure Wright, neppure Gandi, sono arrivati a sfruttare in tal modo, oltre alle pareti, i pavimenti dei loro edifici. Non che vi manchino stesure di materie colorate, s'intende, disposte anche secondo qualche disegno; ma in genere i nostri pavimenti non sono vere, impegnate invenzioni pittoriche. I pavimenti romani imperiali invece sono delle vere e proprie interminabili pitture, talora delle gallerie di quadri, dispiegate sotto i piedi di chi procede. I romani dell'Impero camminavano sui quadri di mosaico, spesso, come a Piazza Armerina (e più sarà stato in altri maggiori palazzi) per chilometri di quadri che coprivano i pavimenti di sale, corridoi, padiglioni etc.

Il che è indice di una determinata situazione figurativa, ma nello stesso tempo è tale da costituire una condizione di gusto, che non può essere senza peso sulla stessa "creazione" artistica. Non possiamo non tenerne conto.

Troppo spesso noi, critici e storici d'arte; noi archeologi soprattutto, siamo portati a ricostruire la faccia delle civiltà artistiche del passato in base a certi schemi pazientemente dissepoliti; schemi, i quali ci danno ragione della struttura, insomma della langue di quell'arte. E siamo indotti,

spesso per necessità, a trascurare l'altro, non meno importante, polo dell'esperienza artistica: quello dell'arte come evento, come gesto, come parole. Qui giova considerare quella che si potrebbe chiamare la "mondanità" di Roma imperiale; insomma le "cose realmente esistenti", e la "gente che è la radice di tutto" come diceva Van Gogh. La gente che va per le strade, nel foro, nelle terme, nelle basiliche: che si muove, cammina, vive. Per essa quegli schemi - che pure esistono e noi li riconosciamo; che vogliono essere propaganda o didassi: persuasione della bontà di quell'ordine sociale e politico gerarchicamente impalcato: la piramide, che ha il suo culmine massimo o il suo punto centrale, di maggior valenza non solo semantica ma figurativa, nell'immagine dell'imperatore, o di Dio - rimane se si può dire nello sfondo. Così le ricorrenti riprese neoelleniche, oltre ad essere sentite solo da un'élite sempre più ristretta di raffinati, sempre meno han valore di attualità. La perfezione delle figure greche, chiuse nella solitudine del loro autòtes, - che non può essere che contemplata, in un arresto della nostra scorrente esistenza: in una specie di agguato del nostro "tempo personale" che sospende la sua condizione di vivente qui ora, col suo carico di gioia e di sofferenza, con la sua scadenza inesorabile della morte - rimane come un miraggio, o una sorta di paradiso perduto, o forse di cattiva coscienza.

Sempre più s'afferma invece in tutte le arti l'azione emergente di quel che ho chiamato altra volta "principio itinerante", il quale determina infine il disporsi degli assi costitutivi non solo degli spazi architettonici ma anche dei singoli quadri pittorici o scultorei, delle singole immagini.

Abbiamo l'impressione, per esempio, che di più in più, l'abitante dell'impero avverta che lo spazio del suo esperiri scorra come il suo tempo, e che la "forma simbolica" di questa continuità vissuta, sia il fondo delle pitture. Le quali sempre meno sono applicate sopra una distesa neutra e ferma, e invece son poste in correlazione, da un lato con chi le guarda itinerando, dall'altro, con quel "basso" lungamente tenuto, che è il fondo. Si vien componendo allora ai nostri occhi un vero contrappunto tra gli avampiani e i retropiani, tra le figure e gli intervalli, o, in scultura, tra i pieni e i cavi, tra le luci e le ombre. Da allora, il colore solo serve sempre più a metter in forma le fuggevoli variabili consistenze delle immagini, che sorgono dal raptus del tempus: precisamente come il trapano o il cesello dello scultore fora sempre più le capigliature, scava le vesti, accentua i lineamenti e fa venire a galla gli elementi caratteristici d'una composizione, che si porta sul piano; ma perchè questo piano non è più in se stesso

so indifferente - alla maniera di quello d'un bassorilievo greco - ma in esso la stessa opacità della materia è travagliata, irrigata, fertilizzata da solchi d'ombra e da colate di luce. Così assistiamo al nascere e all'affermarsi di una coscienza nuova, inaudita per l'antichità, dei rapporti dei colori, che a poco a poco acquista una grande sicurezza di gusto e di tecnica. Un fremito si mette a percorrere ed a animare da un capo all'altro le superfici, sulle quali un tempo le immagini si limitavano prudentemente a riempire ciascuna la propria casella. I toni si rispondono, si fanno eco, si armonizzano: tutto, almeno nell'intenzione, tende a fondersi in questo flusso dell'esperienza. Al che s'arriva ovviamente, con più o meno di felicità artistica: talora con la semplificazione degli schemi; altra volta con una sorta di pululamento floreale; o urtando violentemente i colori alla maniera dei Fauves, o invece cercando di conciliare toni in sé contraddittorii perchè locali, per mezzo d'un'estrema attenuazione di ciascun d'essi, o con altri mezzi, i quali consentono di passare - per intenderci - dalla policromia al colorismo vero. Il che permette all'opera, per la prima volta, di divenire decorativa - termine che bisogna intendere nel suo senso primo: che è parte integrante di un decoro, cioè di un insieme architettonico e puranco urbanistico espresso in colore -: insomma, la pittura diventa inseparabile dall'architettura, la quale a sua volta è inseparabile dall'urbanistica, cioè non è monumento da contemplarsi dal di fuori, ma è forma e misura date allo spazio vissuto.

Una grande stagione artistica questa - che è stata detta di decadenza -; e d'una grande coerenza interna, chi sappia intenderla; la quale investe le immense volate di spazio delle terme, dei palatia, delle basiliche, quanto i piccoli oggetti d'avorio, di vetro o di metallo. Poco importano il lusso e le dimensioni; l'oro o la nudità, il marmo o il calcare, il povero affresco della catacomba o lo scintillante mosaico dei pavimenti o delle cupole. Per noi lo "spirito" tardoromano è quello d'un luogo dove la temporalità concreta è intrisa nella pietra o nel colore e insieme si insinua nell'uomo, nella successione dei suoi atti come de' suoi stati d'animo, dei suoi umori, mentre egli cammina, parla, china il capo, si inginocchia; ed ogni massa intorno a lui, con lui, in lui, ogni linea si prolungano nella massa o nella linea ch'esse annunciano e preparano: sfumatura dopo sfumatura: in uno svolgimento ininterrotto, la fiamma della visibilità lo circonda, si protende, lo segue. Non siamo più di fronte a monumenti, nemmeno a santuarii, ma ai frammenti d'una totalità canalizzata dall'interno, per mezzo d'un gioco sottile, inafferrabile se vogliamo fissarlo, che dà forma ad un flusso di

sensazioni di emozioni di idee: un flusso che ben si capisce come possa essere convogliato, dopo la vittoria del Cristianesimo, nella comunione esistenziale della ecclesia.

Questo soprattutto mi preme di fissare terminando: l'opportunità che noi, studiosi di questo periodo, non dimentichiamo che le opere che ancora possiamo vedere isolate, una per una, spesso incomplete, non sono pertinentemente interpretabili se le consideriamo al modo "classico" ciascuna per sé, e nemmeno se le allineiamo in una sorta di museo immaginario. Esse se domandano di essere integrate reciprocamente in una totalità di visione, di cui ciascuno dei lacerti giunti per avventura fino a noi è un elemento, il quale trova la sua spiegazione vera solo in rapporto a quella totalità.

Insomma, nel tardoantico è una nuova struttura del visibile, che nasce da quella che un tempo era definita la degradazione della civiltà classica. Intendere questa struttura nel suo vero senso è indispensabile per penetrare il significato e la forma di quella straordinaria invenzione degli uomini, che fu Costantinopoli dal VI° secolo in poi. In essa gli elementi del tardoantico saranno oggetto d'un assestamento in parte nuovo e diverso; ma rimarrà fondamentale il "principio" della totalità, che in varia guisa s'era imposto negli ultimi secoli dell'Impero romano in ogni suo aspetto: dalla struttura sociale omologata a quella politica gerarchizzata, dalla metafisica della luce unitaria di Plotino al sincretismo religioso che fonde in un vasto crogiuolo le credenze e i culti più disparati e apparentemente discordi ma tutti intesi al superamento del politeismo classico verso la unificazione del divino. E in effetti per nessun'altra civiltà artistica forse quanto per la bizantina appare insufficiente il criterio accademico, a cominciare dalla divisione, in base ad esso, delle arti, per es. in architettura, scultura, pittura. Noi non possiamo intendere il vero senso d'un bassorilievo o d'un mosaico bizantino se lo strappiamo dal suo supporto architettonico col quale in realtà costituisce una sola forma, nè a sua volta il singolo edificio con le sue sculture e i suoi mosaici, se lo scindiamo dalla totalità almeno ideale della forma della città intera: una struttura unitaria, connessa, coerente, la quale realizza e propone ad esempio all'intero Medioevo quella legata continuità dell'esperienza del visibile che aveva avuto appunto nella rivoluzione tardoromana le sue premesse. Un'altra città soltanto è arrivata fino a noi quasi intatta a preservarci l'immagine d'una così legata e ritmica continuità formale: è Venezia, non per nulla figlia ed erede legittima di Roma e di Bisanzio: Venezia dove, malgrado le inserzioni razionalistiche o individualistiche del Rina-

scimento, non si saprebbe dire, per esempio, dove finisca l'architettura e dove cominci l'urbanistica: se le facciate dei palazzi siano la definizione esterna di individualità architettonica, o non piuttosto quelli che diciamo "spazi esterni" della città, - il Canalgrande, la Piazza - non siano invece degli interni, definiti da quelle pareti continue che sono le facciate dei palazzi, legate in unità di visione e di esperienza. -

Ma Venezia, com'è noto, non fu, propriamente, una città medievale, come non lo fu Bisanzio; ambedue sottratte a quell' "irruzione di preistoria" che furono le invasioni barbariche, le quali distrussero le città e innestarono nella dimensione urbanizzata del morente impero il loro spazio-tempo "nomadico" e mitico, la loro "pensée sauvage" anteriore alla misura logocentrica della città mediterranea che, dai Sumèri in poi, era stata il "modello" delle civiltà antiche, fino alle pur minime strutture della comunicazione e del comportamento. Questo modello potè sussistere a Costantinopoli, che si autodefinì l' "acropoli del mondo", e l'immagine terrestre della Gerusalemme celeste; ma vi sopravvisse in qualche modo fuori dalla storicità concreta: divenne astratta, metafisicizzata, nell'aspetto sociale e politico dello stato autocratico con le sue cerimonie auliche nella religione, con le cosmologie di Dionigi e di Massimo. E gli artisti bizantini lavorarono in quel mondo astratto gerarchizzato, nel quale le figure e gli avvenimenti non soltanto eran privati di corpo e di consistenza; ma tutti - uomini, animali e piante e le stesse materie - erano distribuiti, allineati secondo una scala il cui vertice era posto fuori dell' hic et nunc - invece di impegnarsi a rispondere all'appello dell'uomo, che, se è ovvio, è vivo sempre qui ora. A Bisanzio, in architettura lo spazio cinetico, epistemico, romano, si trasformò in immobile "idea" spaziale; in scultura e pittura, il tempo continuo della narrazione storica, si frantumò e si ricompose in "presentazioni" storiche, fuori del tempo; ed il ritratto caratterizzato romano si trasformò in icona, facendo prevalere sul dato esistenziale della persona singola, l'essenza a così dire paradigmatica di una disincarnata e apatica humanitas, sottratta all' hic et nunc e proiettata nell' ubique et semper; e nella stessa struttura de' linguaggi artistici cercò connessioni esemplari, il più possibile esatte e permanenti: costruì una immutabile e fossilizzata langue figurativa, quasi eliminando l'azzardo vitale della parole. -

Perciò appunto l'arte bizantina potè essere, nel Medioevo, esemplare per l'inquieto Occidente postbarbarico, in civile in senso etimologico, cioè non fondato culturalmente

sulle dimensioni della città, ma sullo spazio errabondo, e puntuale, dunque paratattico, dei nomadi; e su un tempo mitico, cioè anch'esso agglutinato in punti isolati, non disciolto nella progressione unilineare e irreversibile del tempo urbanizzato: potè essere un modello; ma un modello, appunto, strutturale, un aiuto fino a che i popoli d'Occidente, a cominciare dall'Italia, non ebbero recuperato una propria struttura urbana, non ebbero ricostruito le nuove città dell'Europa. In questo processo, certo, anche i temi architettonici e figurativi dell'arte di glorificazione tardoromana imbalsamata da Bisanzio continuarono a proporsi quali esempla (come ha ben visto, precisando punto per punto, sopra tutti André Grabar) per i nuovi nuclei "prossemici" delle monarchie europee, a cominciare da quella di Carlomagno, per finire col Cremlino di Ivan III o con la Versailles di Luigi XIV, costruita in tutto il suo tracotante splendore majestatico fuori di Parigi come fuori di Salona è il palazzo di Diocleziano, che in fin de' conti è, con gli analoghi complessi glorificanti tardoromani, il suo lontano progenitore, - così come il castrum pretorio romano del limes è il progenitore e il modello di tutti i castelli feudali del Medioevo, europei od islamici.

Ma nel primo Millennio, in Occidente, quell'unità di esperienza e di cultura tradoromana, che Costantinopoli salvò, sia pure proiettandole nell'astrazione, ma con una tenacia imperterrita, con un coraggio visionario (che spiegano anche gli eccessi "formalistici" del bizantinismo) venne meno con le invasioni: dopo le quali alle genti restò forse all'orizzonte di un passato divenuto mitico l'ombra della tradizione antica; ma in atto, nel concreto, non vi fu che l'agire e più il patire di accadimenti puntuali. Sopra una sorta di tabula rasa, dunque, di vuoto culturale, una massa quasi informe, un materiale grezzo, nella sua sostanza più rude: col quale tuttavia faticosamente, pietra su pietra, dovrà innalzarsi la costruzione della civiltà e dell'arte del Medioevo europeo. -

Cap. 3°

L'IRRUZIONE DELLA PREISTORIA

I

Tutte le civiltà poggiano su un sottosuolo, talvolta ricchissimo, di tradizioni e di forme preistoriche. Ed ancora talune di esse, nei loro periodi più brillanti, appartengono alla preistoria od alla protostoria. Forse sarebbe più esatto dire, ch'esse rappresentano in modo precoce un momento dell'umanità storica, allorchè gli altri popoli, alla stessa epoca e in altre regioni, sono ancora in uno stadio "inferiore" del loro sviluppo. E' troppo chiaro che tutte le culture non sono, nello stesso tempo, allo stesso livello. Ma bisogna guardarsi dal disconoscere gli stretti legami che avvincono le più dotate tra esse alle usanze ed al pensiero d'un passato lontano. Hanno dato a questi più splendore, un ordine più rigoroso, una maggior perfezione tecnica, ma non ne hanno abbandonato i principii. E' così delle civiltà sumerica ed egea. Ed è nel fondo dei tempi, che l'Egitto porta alla più alta coscienza e all'espressione più stabile un'arte, che sembra cominciare con lo stesso risveglio della coscienza umana.

Ma, se è possibile definire questi rapporti nello studio di quel che si chiama l'Oriente classico, il compito è molto più delicato e difficile quando si tratta di epoche meno remote. Un gran numero di strati eterogenei sovrapposti, simili ad alluvioni successive, ricopre i vestigi dell'uomo antico. Sentiamo bene che non possono essere cancellati, ed anche che vivono sempre nelle regioni profonde della coscienza collettiva o della coscienza individuale. Certe pieghe, che le prime esperienze hanno potuto imprimere nei successori, e che sono divenute come delle attitudini permanenti, rimangono più o meno riconoscibili attraverso le acquisizioni nuove. Ma la maggior parte di queste testimonianze si sono consumate o disperse; ed anche quando si crede di coglierle, avviene che male le si ravvisino, essendo state, se si può dire, "vissute" altrimenti; talchè può avvenire che noi prendiamo l'eredità più vetusta come segno di giovinezza, e che ce ne stupiamo, come di altrettante invenzioni fresche.

E' così appunto delle sopravvivenze preistoriche o proto

storiche nell'arte del medioevo. Sembra a tutta prima che il medioevo sia radicalmente separato dalla preistoria dal lungo sviluppo delle civiltà mediterranee che si dicono classiche. Ma queste ultime non sono esenti da quegli apporti secolari che hanno attraversato i tempi. Soprattutto esse declinano su un vasto fenomeno di rottura, che pone in presenza, e presto metterà alle prese, le forme più sviluppate della civiltà, ed uno statuto molto più antico della vita associata. Certo, i barbari avevano una cultura, ed anche complessa, ed anche, in certi casi, raffinata. Ma non per questo erano meno impregnati di preistoria, e si può anche dire che vi ritornavano, sotto la scossa dei vasti spostamenti etnici propagati d'onda in onda dalla marea di quell'immensa altalena asiatica che faceva cadere successivamente l'impero cinese e l'impero romano. Se ne può ravvisare il risultato come una caduta brusca, come uno spaventoso abbassamento di livello; ma fu forse soprattutto una ripresa di contatto.

Ma le migrazioni dei popoli e le invasioni non bastano sempre a spiegare quelle specie di sopravvivenze. Esse seguono delle vie molto diverse: disegnano dei percorsi più o meno nascosti, più o meno diretti, più o meno lenti. Obbediscono ad una organizzazione e quasi ad una tecnica, come tutto ciò che avviene nella storia. L'ordine dei fatti non è puramente successivo. Essi si combinano secondo certe regole, o piuttosto ciascuna delle vie nelle quali prendono posto denota dei caratteri costanti. Talora la sopravvivenza procede per tradizione passiva, cristallizzata: eredità di forme fisse in ambienti arretrati o conservatori. La vita dello spirito può accumulare intorno alle forme le interpretazioni più capricciose, le forme stesse non ne sono toccate. Talaltra esse entrano nel ciclo delle metamorfosi, e, in luogo di sopravvivenze inerti, ci troviamo ad avere da fare con una sorprendente vitalità che modifica instancabilmente i temi sui quali si esercita, partendo da un medesimo dato per generare, senza mai esaurirsi, delle figure nuove. Spesso infine la sopravvivenza si manifesta con dei risvegli, bruschi e apparentemente fortuiti, o lenti e progressivi, dopo un lungo sonno. E forse vi sono ancora altre modalità. Quelle che ho indicato sono caratteristiche nello studio delle sopravvivenze preistoriche nel corso del medioevo, e le esamineremo successivamente mentre le illustrerò con qualche esempio.

Una tradizione può essere una forza viva, rinnovata dai bisogni spirituali delle generazioni, arricchita dalle esperienze, modellata dal tempo. Può, d'altra parte, presentarsi come un deposito o come un rifiuto, che le età si trasmettono con inerzia. In questo senso si può dire veramente ch'essa è passi-

va, anche quando la lussureggiante vegetazione dei miti le si allaccia intorno. Noi incontriamo spesso nella storia dell'arte delle tradizioni di questa natura, particolarmente nella trasmissione delle forme della preistoria e dell'antichità nel medioevo. Queste forme, definite con una nettezza potente, e come tagliate in una materia durissima, attraversano il tempo senz'esserne toccate. Ciò che può cambiare, è la materia con cui sono "scritte", e lette, dalle generazioni, che versano in esse differenti specie di contenuti; talchè si può dire, capovolgendo un verso famoso: la forma rimane e la materia si perde - la "materia", vale a dire ciò che riempie la forma, o ciò che la riveste. In altri termini: stabilità morfologica, instabilità semantica.

Di queste tradizioni passive l'arte popolare ci offre più d'un esempio. Si sa che si dà questo nome, del tutto provvisorio, ad un complesso nel quale entrano, in una misura ineguale secondo i luoghi, una degenerescenza di forme evolutissime, di forme "colte" indurite e semplificate, forse sotto l'influenza di tecniche rudimentali, e, d'altra parte, una serie considerevole di temi geometrici ai quali bisogna aggiungere certe immagini geometrizzate della vita animale. Tutta questa geometria viene dalla preistoria, risale al neolitico o al meno all'età del bronzo; e questa genealogia è ormai abbastanza sicuramente stabilita perchè sia necessario insistervi. Nell'Europa orientale, nelle zone immense della vita contadina, là dove le città sono rare e non possono assolvere che molto debolmente al loro compito di focolai d'invenzione e di distributrici degli scambi, le arti del legno e le arti della tessitura conservano con un'intrepida fedeltà l'eredità degli antenati, divenuta istinto presso il pastore che, a punta di coltello, decora le conocchie, o i puntoni del giaciglio con denti di sega, linee di punti, cerchi concentrici o spirali. Del pari la ricamatrice che arricchisce di geometrie multicolori la camicia da nozze o le tovaglie. Senza dubbio questa grande monotonia lineare adatta o sceglie i suoi effetti: nei diversi angoli della Romania o del Montenegro, per es., si vede variare con un gusto raro il numero, la disposizione, il colore dell'ornamento geometrico. Ma rimane un fondo invariabile, una sorta di tesoro millenario che quasi non è toccato dalle risacche della vita storica. L'antica spirale mediterranea decora sempre i fianchi delle giare in Valacchia, nelle isole greche, nell'Italia meridionale.

L'arte araldica ci fa conoscere dei fenomeni di sopravvivenza analoghi. Essa è essenzialmente un magazzino di forme. Un tempo queste hanno potuto essere animate da una vita fervida e viva di colore. Divenute dei segni distintivi, in una specie

d'alfabeto geroglifico, esse devono rinunciare a quest'atteggiamento, hanno perduto il diritto di evolversi. In questo universo singolare, al quale l'arte islamica e l'arte romanica hanno portato i contributi più recenti, le bestie da caccia dei cofanetti e degli affreschi, i mostri dei capitelli, hanno subito un trattamento semplificatore che sembra inciderle in una lastra di metallo. Certi temi provengono da una tradizione protostorica: per esempio, il tema delle teste tagliate. Prima di offrire una figura araldica, esso appare nella scultura in pietra, su un'area territoriale molto estesa, dall'impero partico alle isole britanniche, dove certi frontoni, al di sopra delle porte di chiese, sono decorati con teste decapitate. L'ultimo periodo dell'epoca La Tène ce ne offre una testimonianza ben nota con il monumento di Entremont, che porta su ciascuna delle sue facce una testa tagliata scolpita in altorilievo. Si può avvicinarla alla pietra di Saint-Michel di Valbonne, vicino a Hyères. Ma è all'araldica che sembra appartenere già uno stemma di bronzo che decora una spada di La Tène I e proviene da Marson (Marne). Nella cornice dello scudo, nettamente definito, simile in ogni punto ai pezzi d'armeria del medioevo, porta tre teste tagliate, prototipi di quei Mori emblematici di cui l'arte del blasone ci offre più d'un esempio.

Ma la tradizione megalitica è ancora più curiosa. È inutile richiamare il numero e l'importanza dei megaliti, dolmens, cromlechs, menhirs, dei quali il senso e l'origine sono ancora male conosciuti, e così frequenti nell'Europa occidentale (specialmente nell'Armorica), nelle isole britanniche, in Irlanda. La toponimia spesso ne ha conservato il ricordo, anche quando sono spariti: in Francia, per es., sono frequenti nomi di luogo come le Pierrefitte, le Pierrelatte, etc. Il primo aspetto della tradizione megalitica appare nella vita religiosa. Salomon Reinach, Sébillot, Focillon etc. hanno mostrato la lunga sopravvivenza del culto delle rocce e delle pietre nel medioevo, al punto che dei concilii dovettero condannarlo espressamente a più d'una ripresa: Arles (452), Tours (567), Nantes (658), Toledo (681 e 682) fino all'editto di Carlomagno al termine del sec. VIII° (789). Si potrebbe credere che quest'ultima data sia un termine: ufficialmente, canonicamente, sì, ma, se la sopravvivenza culturale è spenta, sussiste nell'immaginazione popolare qualche cosa di più d'un vago ricordo. Com'è noto, la zona favorita del megalitismo è la Bretagna, di qua e di là della Manica, e infatti lo strano cristianesimo brettone, del quale Renan (e Maupassant e infine qualche eccellente regista cinematografico) ci han fatto conoscere il colore arcaico, è tutto penetrato da poetiche credenze relative alle sorgenti ed alle pietre. È allo stesso ordine di fenomeni che appartiene la cristianizzazione dei megaliti, messa in luce da Ferguson e da

Déchelette. Per es. il Dolmen di Plouaret (Costa del Nord) è stato convertito in una cappella dedicata ai "sette santi". Vi è di meglio; nella Charente, a Saint-Germain de Confolens, la tavola di pietra megalitica ha perduto i suoi appoggi primitivi, ed è sostenuta da quattro colonne sormontate da capitelli frusti, probabilmente romanici. Il caso è singolare, perchè vi è qui, manifestamente, uno sforzo cosciente per introdurre in una struttura medievale un elemento megalitico rispettato nella sua forma. Quanto alla cristianizzazione del culto delle sorgenti, è soprattutto la Grecia medievale che ce ne offre esempi numerosi: non si contano le cappelle cristiane che hanno preso il posto di sacelli dedicati a fonti sacre. E l'arte del Medioevo greco l'ha persino creato un tipo, anche iconografico, di Madonna preposta alla sacertà delle sorgenti: la Zoodochos Pighi.

Ci si può domandare se una tradizione così forte non abbia esercitato un'influenza diretta sulla decorazione e se la Bretagna, per esempio, non porti tracce, nella sua scultura del medioevo, del vecchio repertorio lineare di cui i suoi antichi abitanti hanno fatto uso in certi tumuli o in certi filari coperti di pietra. E' quel che pensa, o pensava, Philippe Verdier, un bravo scolaro di Focillon, il quale appunto me ne parlava anni fa a Parigi in casa di Baltrusaitis (non so se poi abbia pubblicato un lavoro completo sull'argomento). Egli aveva scoperto un gruppo di capitelli armoricani coperti dal reticolo grafico che caratterizza lo stile di Gavr Inis; capitelli romanici, del sec. XI. In quest'ordine di ricerche, che non è precisamente il nostro, è permesso di sperare in altri ritrovamenti che gioveranno per utili accostamenti. Ma sarebbe pericoloso dare troppo estensione a questo aspetto dei nostri studi, che ha sedotto molti ricercatori, di iconologia soprattutto, e portati alle larghe panoramiche storiche - come Panofsky, in primo luogo -. E' stato suggerito, che la ricchezza del repertorio romanico dell'Ovest, e soprattutto del sudovest europeo (fascia atlantica della Francia e della Spagna) così folto di combinazioni astratte, era forse dovuta alla persistenza d'un'ispirazione "celtica". Vedremo quale sarà il lascito dei Celti all'arte delle invasioni, e del medioevo europeo. Frattanto, è oggi dimostrato che quei temi appartengono ad un vasto fondo comune che, su tre o quattro motivi fondamentali, combina dappertutto delle specie di fughe più o meno complesse quali si ordinano le immagini stesse della vita.

Che il tema della pietra, della roccia, sia uno di quelli che sopravvivono a lungo, per tutto quel periodo visionario e notturno che fu il medioevo, è provato da certi paesaggi dipinti al declinare del periodo, che si chiamerebbero volentieri paesaggi megalitici, se questo termine non risvegliasse l'i-

dea d'una filiazione assolutamente discutibile, anzi falsa. Ma è interessante vedere gli uomini di quest'epoca, alla vigilia stessa del suo tramonto, darci, coscientemente o no, un esempio di quei ritorni all'indietro, forse anche di quella nostalgia delle origini che sono fattori potenti nell'organizzazione interna della vita storica. Ma essi sono stati, d'altra parte, senza dubbio impressionati dalla scoperta della montagna, dai racconti che ne riportavano, abbelliti, trasfigurati, agli uomini delle pianure, i viaggiatori che, attraverso un caos di rocce, avevano superato i passi delle Alpi. Allora si sviluppa un'immagine fantastica dell'universo, irta di "pietre in piedi", gigantesche, tagliate a grandi schegge irregolari, talvolta terminate da strapiombi vertiginosi, come nelle Très Riches Heures del duca di Berry. Queste pareti di roccia verticali abbondano nell'arte di Joachim de Patenier e di Henri de Blès. Il San Gerolamo di Patenier, oggi al Louvre, ha la sua caverna di anacoreta scavata alla base di un colossale menhir. In ogni caso è verso lo stesso tempo che, come ultimo riflesso della non-urbanità del medioevo, si sviluppa con un fasto strano l'iconografia dei santi rupestri, d'altronde sotto la duplice influenza dell'ascetismo e delle preoccupazioni umanistiche. Nell'arte di Mantegna, questo poeta epico d'una natura tutta minerale, e in quella del Bellini, l'uomo delle caverne si ritrova sotto i tratti di San Gerolamo, come l'uomo dei boschi in Altdorfer, e forse il "Selvaggio" delle composizioni araldiche.

Ma sarebbe spingerci troppo oltre su una via che non è la nostra - sebbene battuta da colleghi illustri, come Focillon, Panofsky o Wittkover - nel nostro studio d'una tradizione, e soprattutto d'una tradizione passiva, volervi far intervenire rigorosamente un capitolo, strano del resto, della storia dello spirito, in quel crepuscolo abitato da miti e da sogni, che unisce il medioevo al rinascimento. Le ragioni che potrebbero spiegarlo, sulle quali mi sono già espresso in parte e forse mi sarà concesso di ritornare un giorno, sono d'un ordine molto più generale e meno localizzato della tradizione megalitica propriamente detta, - sopravvivenza popolare del culto delle pietre, cristianizzazione dei megaliti, copia del repertorio lineare che decora certi monumenti della stessa famiglia. D'altronde, il repertorio di queste sopravvivenze potrebbe essere arricchito d'altri esempi senza aggiungere elementi d'una novità decisiva alla storia del medioevo. Sono vestigi che nessuna esperienza rinnova: scorie del tempo, che il tempo a poco a poco cancella. -

II

Tutt'altra cosa sono quelle metamorfosi, che sono l'anima stessa della vita delle forme e che dispiegano sotto i nostri occhi con una ricchezza sconcertante le variazioni eseguite da un'ora all'altra su un principio o su un tema costanti. Esse ci fanno conoscere ad un medesimo tratto i limiti e l'estensione dello spirito umano, che non saprebbe inventare indefinitamente delle figure nuove, ma che conferisce a quelle di cui dispone una vitalità inesauribile: sono in effetti come delle forme viventi che il medioevo ha interpretato e trattato, certi temi fondamentali che gli venivano dalla preistoria, per esempio due antichi segni, l'intreccio e la ruota eliaca. Una prospettiva ancora più vasta ci è aperta dallo studio dello stile animalistico il cui sviluppo interessa l'arte romanica e del quale, come abbiamo anticipato in altra lezione, dobbiamo cercare le fonti nell'arte paleolitica.

Nella trasmissione e la metamorfosi dei simboli solari, noi riconosciamo innanzitutto un fenomeno di conservatorismo religioso analogo a quello che abbiamo segnalato poco fa a proposito delle tradizioni megalitiche. Ma mentre queste ultime non generano forme nuove, è notevole che il simbolismo eliaco, associandosi all'iconografia cristiana, ne abbia ricevuto un potente rilancio di vitalità. Déchelette e Gaidoz hanno messo bene in luce le tappe arcaiche della storia della ruota, la sua importanza nel corso dell'età del bronzo, la sua diffusione nell'Europa occidentale, non solo in Scandinavia, ma anche nelle regioni mediane della Gallia - a cui, uno di voi che si dedicasse a queste ricerche, potrebbe facilmente aggiungere forse altrettanti esempi dell'Italia longobarda e carolingia-. Che la poesia latina, quando celebra Apollo e il carro del Sole, e l'arte tardoromana, coi motivi solari delle cupole dorate in architettura ed altri temi glorificanti l'imperatore come figlio del Sole invitto, ne conservino molte tracce, già ho spiegato in altro punto di questo corso. Ma è più curioso vedere questa tradizione mantenersi in pieno medioevo. Baltrusaitis, in un dotto studio del 1939: Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge, I. Quelques survivances de symboles solaires dans l'art du moyen âge, ne ha tracciato tutta l'evoluzione. Frattanto, l'elemento culturale mantenuto dal folklore è sempre vivo nell'immaginazione popolare, come il culto delle pietre e delle sorgenti: noi sappiamo così che nel VII secolo sant'Eligio condannava i giochi del solstizio. Guglielmo Durand, sei secoli più tardi, menziona i riti della Saint-Jean. Alla fine del medioevo e puranco nel sec. XVI,

abbiamo altri testi, particolarmente la descrizione d'una di quelle feste, dataci da un vecchio poeta: ".....: v'è gente che prende una ruota tarlata e fuori d'uso; l'avvolgono di paglia e di stoppa fino a nasconderla interamente; la portano sulla cima di qualche montagna; quando la notte diventa oscura, vi mettono il fuoco e la fanno ruotare con violenza. E' uno spettacolo strano e misterioso. Si direbbe che il sole è caduto dal cielo....". Questo culto riattacca direttamente il fuoco della Saint-Jean (che ha qualche riflesso anche da noi, per es., nello "scoppio del carro" della festa fiorentina che dura fino ad oggi) al culto eliaco dell'età del bronzo, sotto la forma tradizionale della ruota di fuoco. Ma non interesserebbe che la storia d'una sopravvivenza culturale nella vita popolare, se Baltrusaitis non avesse avuto il merito di scoprire, per es., nella rappresentazione della Pentecoste delle Pericopi di Monaco, un notevole esempio della maniera in cui il tema preistorico si associa ad un tema cristiano al quale dà un'armatura e dal quale riceve una significazione inedita. La ruota non è una semplice e vaga forma circolare. Essa è perfettamente riconoscibile, col suo mozzo e i suoi cerchioni. Intorno ad essa si ordinano, come una ruota umana, Cristo e gli Apostoli. Ma la ruota solare, coi suoi raggi diritti, non è il solo segno del culto eliaco. Essa mostra anche altre disposizioni, per es. la svastica o l'elice inscritti nel cerchio. Ve ne sono numerosi esempi nell'arte romanica, ma prima ancora nell'arte barbarica, e parecchi anche molto più indietro nel tempo. E' così che si presenta a noi l'Adorazione dell'Agnello nell'Apocalissi di San Milan de la Cogulla, conservata a Madrid: composizione, di cui Baltrusaitis fa sentire la vita potente, una specie di rapimento; nello stesso tempo che la costanza segreta della forma attraverso le metamorfosi che l'arricchiscono e che la fanno in qualche maniera muoversi (bulegar, direbbe Boschini) sotto i nostri occhi.

Già ho accennato allo "stile animalistico", e ho detto che per coglierne le fonti bisogna risalire molto più in su dell'età del bronzo. E vedremo in seguito che l'arte scito-sarmatica (o arte delle steppe) ce ne fa conoscere uno dei suoi grandi momenti: l'arte delle invasioni, vedremo, ne è, per certi aspetti, il seguito ma anche la degenerazione; infine l'arte romanica assicura ad alcuni dei suoi principi uno sviluppo monumentale inserendola nella dimensione urbana, cioè facendola agire nell'architettura.

Sulle origini storiche di questo stile, alle quali avrei voluto dedicare buona parte di questo corso, più d'una questione essenziale rimane ancora da chiarire: principalmente quella dei rapporti dell'arte scitica con quella della Cina Ceù; ma

sembra fuori dubbio che si colleghi anche alle grandi culture mesopotamiche ed a quelle dell'antico Iran. Come sapete, studi fondamentali in quest'ordine sono stati compiuti soprattutto dal Rostovzef, e sembrava fossero definitivi; sembrava che la definizione etnica, geografica, stilistica di quest'arte fosse stata raggiunta e non ci fosse più niente da dire. Ma ricerche archeologiche, e studi più recenti (dopo l'ultima guerra) dei colleghi sovietici hanno rimesso in discussione parecchio di ciò che sembrava ormai pacifico. Ve ne darò relazione, se possibile, più innanzi; frattanto mi accontenterò, di anticiparne i caratteri essenziali. Quest'arte testimonia d'una notevole attitudine a cogliere il movimento, l'ardore della vita fisica, e insieme della realtà anatomica della specie. La ricca serie del museo dell'Eremitaggio a Leningrado ci offre, in queste immagini di felini e di cervidi, non la copia stereotipata di modelli secolari, ma degli esseri pieni d'una sostanza autentica, animati da vigorosi istinti, sorpresi dall'occhio acuto del cacciatore nella corsa, il balzo o la lotta. Forse, come ho scritto altra volta, vi è qui il tratto che distingue l'arte scitica da quella per es. dei bronzi cinesi Ceù, anch'essi di "stile animalistico", ma più pesanti e più statici; debbo aggiungere ora a distanza di trent'anni, dopo le nuove scoperte e classificazioni dei colleghi sovietici, che questo carattere di mobile vitalità, se da un lato si può estendere a tutta l'arte delle steppe, dall'altro si presta a distinzioni talvolta di qualche sottigliezza, sia che pertenga all'arte scitica, a quella sarmatica o a quella di altri nomadi. Procederemo a questa distinzione se ne avremo il tempo.

E' caratteristico, che le bestie degli orafi della Russia meridionale e asiatica, che recano una così calda impronta di vita, sono nello stesso tempo concepiti come ornamenti e trattati in alcune delle loro parti: la coda, per es., l'estremità delle zampe, la criniera, i rameggi delle corna, in una maniera squisitamente ornamentale. Destinati a servire da pettorali, o da ornamento per il frontale dei cavalli, esse disegnano una cifra elegante e compatta, che conserva la qualità araldica dell'età del bronzo sumerica, non soltanto nei gruppi antitetici e sintetici, ma anche nell'immagine degli animali isolati. Le zampe flessibili si ripiegano nel movimento del galoppo, i rameggi delle corna, trattati anch'essi come una composizione ornamentale, si piegano contro il dorso della bestia. Nel tema della lotta, gli avversari che si dilaniano con le unghie e coi denti, sono come saldati l'uno all'altro da una ferocia micidiale, e insieme dal vigore d'uno stile che figura tutti i risucchi della forma nell'unità del blocco: abbiamo qui - osserva Focillon - un momento decisivo della storia dell'arte, della storia dello spirito: in ogni caso, è un grande e

originale mondo di forme, troppo trascurato dalla storia dell'arte come la si esercita in Italia, con una veduta ristretta e in fin dei conti provinciale, che non va più in là della cultura italiana del Rinascimento, o, quando si occupa di medioevo, va in cerca di quanto in esso è in qualche modo riportabile all'"antico" umanesimo. Mentre queste opere, tra l'altro, appaiono di una "modernità" spesso sbalorditiva; e per la loro connessione inscindibile di rappresentazione, decorazione, e funzionalità, si presterebbero a sottili interpretazioni e ad un esercizio critico condotto, non con mezzi di paleocritica, ma con gli strumenti che ci offre la critica dell'arte contemporanea, e soprattutto lo studio di quei "codici" di comunicazione che non si valgono della disposizione lineare dei segni, ma della struttura agglutinata del mito.

Al di là delle culture dell'Asia anteriore, è negli stati più arcaici delle società umane che troviamo - come ho già accennato - la fonte dello stile animalistico e del suo doppio principio: vigore del naturalismo, interpretazione ornamentale della vita. L'arte paleolitica era stata finora quasi esclusivamente conosciuta per il primo di questi due caratteri; studi recenti ce ne offrono una diversa interpretazione, della quale ho dato relazione abbastanza ampia ai vostri compagni in corsi passati. Vale la pena, data l'importanza dell'argomento per il nostro problema, e la sua relativa novità, di completare brevemente quanto ho già detto allora; soprattutto perchè sono le basi stesse dell'interpretazione di quel che si dice preistoria, che si trovano rimesse in causa.

III

Nell'ultimo terzo del sec. XIX, la preistoria, più o meno prigioniera della paleontologia, delle sue classificazioni, delle sue etichette, vide d'un tratto il suo dominio allargarsi alle dimensioni dell'arte. Le prime incisioni magdaleniane furono trovate a Massat nel 1860, le prime pitture parietali ad Altamira nel 1878, confermate nel 1902 da quelle di Font-de-Gaume e di Combarelles. Ma anche se, in seguito, sono state fatte scoperte "artistiche" così importanti come Lascaux nel 1940, rimane che ancor oggi non disponiamo che d'una piccola parte delle creazioni artistiche dell'uomo paleolitico. Le testimonianze disperse che ne abbiamo sono, evidentemente, opera del caso. Non si può dunque affermare che la loro massa,

d'altronde molto esigua, sia rappresentativa, più di quanto non sia completa. Inoltre, a causa della loro fragilità, ogni specie di supporti artistici sono spariti: il legno soprattutto, ma anche i tessuti, le penne, le pelli (tatuaggi o pitture corporee). Di conseguenza, le pietre, gli ossi e le pareti che possediamo permettono tutt'al più di farci un'idea dell'arte di prima della storia, coi rischi di errori e gli obblighi d'interpretazione che una situazione siffatta comporta. "L'arte preistorica - scrive il Leroi-Gourhan, che è oggi il maggiore, ed il più innovatore, studioso dell'argomento - non è che un ricordo, appena puntellato, piccolo residuo meno caduco d'un insieme sommerso".

Tuttavia, dobbiamo convenire che lo studio e la conoscenza dell'arte preistorica (e non soltanto preistorica) sono stati falsati dallo "spirito dell'Ottocento". Giacchè il positivismo borghese dei pionieri della preistoria trovava insieme conforto e tranquillità "scientifica" nel lavorare su cose materiali: oggetti (utensili o armi esumati) o indizi conservati nel suolo (fossili, ossa, ceneri, tracce qualsiasi). Come, allora, non cedere alla "tentazione materialistica"? Quando si vedono nel corso del tempo le specie animali trasformarsi a poco a poco, e gli strati del terreno sovrapporsi regolarmente, perchè non ammettere una progressività continua e uniforme della cultura? Allorchè si confrontano le serie d'utensili di pietra e si segue l'adattamento della loro forma, della loro misura, del loro taglio, ad un uso sempre più preciso, perchè non si dovrebbe essere portati a dare all' "industria" il passo sull'arte? Così, il grande pericolo del positivismo preistorico (e critico in generale) è precisamente quello di fare degli insegnamenti della tecnica degli oggetti la regola d'oro del pensiero archeologico.

E' il caso della ricerca preistorica attuale in U.R.S.S. Io sono l'ultimo a poter essere accusato di disconoscimento dell'enorme, fondamentale contributo, per molti aspetti decisivo, apportato dall'archeologia sovietica a questo studio appassionante. Ma proprio in forza di questa obbiettività mi corre l'obbligo di rilevare che, per gli studiosi sovietici, gli elementi più importanti del più remoto passato dell'umanità sono gli utensili messi in luce dagli scavi. Essi costituiscono per loro la prova assoluta delle condizioni economiche d'una società e della sua evoluzione. Ma essi li stimano capaci di fornire delle informazioni molto più complete. L'archeologia russa s'appoggia sulla tesi marxista che i mezzi di lavoro non misurano soltanto il grado di sviluppo della forza del lavoro

ma possono indicare, oltre alle condizioni sociali, le condizioni storiche e lo stato culturale, i valori culturali della società nella quale si effettua il lavoro. Così i due livelli si trovano strettamente associati: la civilizzazione materiale ha dei rapporti costanti ed obbligati con la civilizzazione spirituale. Con questo il pensiero marxista viene a coincidere, forse senz'accorgersene in ogni caso senza riconoscerlo, col pensiero delle "società del benessere" - le quali in effetto sviluppano una massa molto ragguardevole di lavoro - . Questa concezione, comune, secondo me, anche senza voler tirar in ballo Marcuse ed altri, della storia, che si riflette sull'archeologia della preistoria, implica evidentemente, e necessariamente, un'idea del progresso, e quindi l'accettazione del codice d'un tempo unilineare ed irreversibile a fondamento d'ogni nostra ricostruzione storica. Questa concezione della storicità era già stata messa in crisi, come ben sapete, da Nietzsche; ed oggi viene battuta in breccia da opere come l'Antropologia strutturale di Lévi-Strauss, Le parole e le cose di Michel Foucault etc., e insomma da tutto il pensiero, oggi, veramente rivoluzionario, o meglio, quello che prepara la rivoluzione di domani: la quale, se vorrà essere veramente tale, dovrà trarre le conseguenze politiche innanzitutto da una concezione dello spazio e del tempo, che non possono più essere quelle dell'istorismus di Dilthey né dell'idealismo di Hegel, che in effetti sono ancora recepite da Marx e dal marxismo di stretta osservanza.

E per es., per tornare a noi, l'interpretazione della preistoria degli studiosi sovietici trae la propria sicurezza - si potrebbe dire la propria giustificazione - dall'analisi della tecnica del taglio delle pietre: dimostrazione d'una finalità infallibile che conduce ad una maggiore soddisfazione materialista dell'uomo, e per conseguenza, si postula, ad una maggior apertura spirituale.

E' interessante notare che questo atteggiamento è lo stesso che aveva uno dei maggiori studiosi di preistoria, e di arti preistoriche, che siano esistiti: l'abate Breuil, il quale ovviamente era ben lontano dal professare un materialismo marxista. Ma la sua ortodossia preistorica era ugualmente del tutto infeudata ai vestigi materiali, strati di terreno, ossa di animali, selci tagliate. E senza esitazione sceglieva le soluzioni materialiste. Quando Breuil si trovava dinnanzi ad una meravigliosa pittura di bisonti e di cavalli, nessun dubbio per lui: essi erano stati dipinti per procurarsi del nutrimento. Quando osservava il loro numero e la loro posizione, o certi disegni che li segnavano ai fianchi, nessun dubbio ancora: tutto questo mirava alla loro riproduzione o al loro sortilegio

di caccia, per poter mangiare. Quando incontrava certi segni astratti, cercava la loro somiglianza con cose materiali, un disegno a forma di tetto, era una capanna; una linea dentellata, una freccia; un quadrato, una trappola per la selvaggina. Tutta l'evidenza, tutta la sicurezza delle ipotesi e dei paragoni di Breuil derivavano da questa nozione rassicurante: l'utilità. Gli uomini paleolitici vivevano per mangiare. Dipingevano, scolpivano per mangiare. Ma il superamento di questa manducazione? Ma il colpo d'ala? Il pensiero di questi uomini, l'istanza più alta che non si può non risentire guardando quelle pareti dove fremono la vita delle bestie rosse e nere? Dovremmo accontentarci, con l'abate Breuil (e gli archeologi sovietici) dei "riti magici", che erano destinati, valga quel che valga, a spiegare indifferentemente la soddisfazione della fame e i problemi estetici? -

IV

Bisognava uscire da questa stagnazione, della quale si compiaceva un "positivismo spesso" (A. Breton), molto soddisfatto d'aver scoperto che gli uomini della preistoria dipingevano degli animali per trafiggerli in effigie per poterli così uccidere più facilmente nella realtà. Certo, s'aveva imparato a poco a poco a diffidare delle teorie troppo generali come dell'evoluzione troppo lineare. Quale la rivelava ogni giorno l'archeologia contemporanea, la realtà sociale, religiosa, culturale le smentiva. L'arte, la società, l'azione e il pensiero degli uomini sembravano meno trascinati in una progressione regolare che fatti di salti, di rotture, di ritorni, di spinte o d'arresti. Anche nel campo più materiale si doveva ormai dare la parte dovuta all'accidentale. La sedimentazione non sembrava più garantire la sicurezza della durata preistorica, nè la tecnica quella della cultura degli antichissimi agglomerati umani. Ed è sorta in effetti una nuova preistoria, che applica un metodo diverso da quello dello storicismo tradizionale, e della quale il rappresentante più autorevole, oggi, è il già nominato André Leroi-Gourhan. Il suo libro fondamentale, Préhistoire de l'art occidental, uscito nel 1966 in una veramente magnifica edizione del Mazenod, non solo costituisce la summa più completa delle arti della preistoria, ma imposta un metodo nuovo per interpretarle. Vale la pena ch'io mi soffermi un po' a lungo su questo metodo, non solo perchè è più in accordo con le mie personali esigenze di

studioso, ma anche perchè viene incontro alle vostre ben giuste richieste di lezioni (o, quando sarà possibile, esercitazioni e lavori di ricerca collettiva) consistenti non in uno spiegamento di nozioni (che infine potete trovare in ogni buon manuale) ma nell'elaborazione d'una problematica innanzitutto aggiornata, e poi, nei limiti delle nostre forze, impegnata nella scoperta di nuove forme d'interpretazione, puntata verso un avvenire della cultura. L'università, e soprattutto la facoltà di Lettere, sarebbe una ben misera cosa, e continuerebbe ad essere quella che voi contestate, cioè uno strumento imperfetto per registrare e conservare il passato, se si limitasse ad aggiornarsi nelle strutture (coi dipartimenti, per es.) o ad aprirsi a tutti i cittadini, o a decidere il proprio governo equamente tra tutti coloro che la compongono. Tutto ciò è necessario, ma non è per nulla sufficiente: perchè, se in questa struttura rinnovata le singole operazioni culturali (lezioni, esercitazioni, ricerche, preparazione agli esami, etc.) rimarranno, metodologicamente, quello che sono, saremo sempre al punto di prima. E, secondo me, è proprio di qui che può aver inizio il rinnovamento. -

La constatazione, che ci è debito fare, o ripetere, è che lo stesso tradizionale concetto di storia è, oggi, in crisi, perchè è in crisi la connotazione del tempo (storico, od anche individuale, ad opera soprattutto di Freud e della psicanalisi) quale progressione legata e irreversibile da un'origine verso un fine. L'identificazione (di Hegel, di Croce, etc.) tra realtà e storia non regge più. Per es. l'opera ormai divulgata anche da noi di uno dei più autorevoli innovatori metodologici nel campo dell'antropologia, dell'etnografia ed anche, per estensione, della storia dell'arte, Claude Lévi-Strauss, registra questa caduta. Come i grandi padri della fisica del nostro secolo hanno fatto dello spazio-natura, che si credeva omogeneo, un discontinuo, così egli fa anche del tempo un "universo del discontinuo". "Molti filosofi contestano - scrive per es. nel "Pensiero selvaggio" - "...che il disporsi nello spazio e la successione nel tempo offrano prospettive equivalenti. Si direbbe, che per loro la dimensione temporale goda di un prestigio speciale, come se la diacronia fondasse un tipo di intelligibilità non solo superiore a quello della sincronia, ma soprattutto di ordine più specificamente umano.

E' facile spiegare - se non giustificare - quest'opzione: la diversità delle forme sociali, che l'etnologia coglie disposte nello spazio, offre l'aspetto di un sistema discontinuo: orbene, ci si immagina che, grazie alla dimensione temporale, la storia ci restituisca non strati separati, ma il passaggio di uno strato all'altro in forma continua. E siccome

crediamo anche di cogliere il nostro personale divenire come un mutamento continuo, ci sembra che la conoscenza storica raggiunga l'evidenza del senso intimo. La storia non si accontenterebbe di descriverci esseri in esteriorità, o, tutt'al più, di farci penetrare per folgorazioni intermittenti nelle varie interiorità, che rimarrebbero tali ognuna per suo conto, pur rimanendo esterne le une alle altre: essa ci farebbe afferrare, al di fuori di noi, l'essere stesso del mutamento.

Ci sarebbe molto da dire sulla pretesa continuità totalizzante dell'io, nella quale scorgiamo un'illusione mantenuta dalle esigenze della vita sociale -, e di conseguenza, un riflesso dell'esteriorità sull'interiorità - più che l'oggetto d'una esperienza apodittica. Ma non è necessario risolvere il problema filosofico per accorgersi che la concezione della storia propostaci non corrisponde affatto a realtà.....

....La storia non sfugge all'obbligo, comune a tutte le conoscenze, di utilizzare un codice per analizzare il suo oggetto, anche (e soprattutto) se si attribuisce a tale oggetto una realtà continua. I caratteri distintivi della conoscenza storica non stanno nell'assenza di codice, che è illusoria, ma nella sua natura particolare... [In che consiste tale codice?]... Certo non in date, perchè non sono ricorrenti. Si possono codificare i mutamenti di temperatura con l'aiuto di cifre, perchè la lettura d'una cifra sulla scala termometrica evoca il ritorno di una situazione anteriore: ogni volta che leggo 0°, so che gela, e mi metto un soprabito più pesante. Ma presa in se stessa, una data storica non avrebbe senso, perchè non può rinviare a niente altro che a sé: se ignoro tutto dell'età moderna, la data 1643 non mi dice nulla. Il codice può dunque consistere solo in classi di date, in cui ogni data ha significato in quanto è legata alle altre date da rapporti complessi di correlazione e d'opposizione. Ogni classe si definisce in base a una frequenza, e dipende da quel che si potrebbe chiamare un corpo, o un settore di storia. La conoscenza storica procede dunque nello stesso modo d'un apparecchio a modulazione di frequenza: codifica una quantità continua - e asimbolica in quanto tale - mediante frequenze di impulsi, che sono proporzionali alle sue variazioni. Quanto alla storia medesima, essa non è rappresentabile nella forma di una serie aperiodica, di cui conosceremmo solo un frammento. La storia è un insieme discontinuo formato da zone di storia, ciascuna delle quali è definita da una frequenza propria, e da una codificazione differenziale del prima e del poi. Tra le date che le compongono entrambe, il passaggio non è possibile più di quanto lo sia tra numeri razionali e numeri irrazionali. Più esattamente: le date di ogni classe sono irrazionali rispetto a tutte quelle delle altre classi....".

E' quindi non solo illusorio, ma contraddittorio, concepire il divenire storico come uno svolgersi continuo....Se il codice generale non consiste in date ordinabili in serie lineari, ma in classi di date, fornenti ognuna un autonomo sistema di riferimento, il carattere discontinuo e classificatorio della conoscenza storica appare evidente...".

La storia dunque, che le filosofie tradizionali fino all'idealismo ed allo storicismo, avevano identificato con la stessa realtà, viene da varie parti demitizzata; o meglio, viene riportata alla dimensione di un discorso umano, che sottostà alle leggi strutturali di ogni linguaggio. Ed è evidente, che la storia dell'arte meno di ogni altra può sfuggire ad una **revisione** siffatta, se non altro perchè il fenomeno opera d'arte più d'ogni altro appare sul piano sincronico (è sempre presente, a qualunque epoca l'opera appartenga); mentre d'altra parte una storia dell'arte, se vuol essere tale, come ogni storia - si dice - non può essere impostata che nell'ordine diacronico, cioè nell'ordine di quella successione temporale che è strutturalmente costitutivo della storia. Il che, si può osservare, se è particolarmente evidente e inquietante in fatto d'arte, è in realtà problema molto più ampio, che investe tutta la storia che infine è fatta da individui, irriducibili alla serialità. Non si esce secondo me dall'impasse, se si continua a contrapporre, come reciprocamente escludentisi, la diacronia alla sincronia. Ma, secondo Lévi-Strauss e la maggior parte degli strutturalisti in genere, esiste un altro modo, di eludere il dilemma, senza peraltro distruggere la storia. Basta riconoscere che la storia è un metodo, a cui non corrisponde un oggetto distinto, e, quindi, ricusare quell'equivalenza tra la nozione di storia e quella di umanità, che si è preteso di imporre, con lo scopo non confessato di rendere la storicità l'ultimo rifugio di un umanesimo trascendente: come se, alla sola condizione di rinunciare ai singoli "io" troppo privi di consistenza, gli uomini potessero ritrovare, sul piano del "noi", l'illusione della libertà. -

La nuova preistoria, comunque, ha rinunciato a stabilire una propria cronologia assoluta: per poterlo fare bisognerebbe disporre di solidi sincretismi con le culture storiche che posseggono la scrittura, vale a dire con la civiltà ad eventi. Al punto in cui siamo, è necessario attenerci alla cronologia relativa, che non si fonda sull'evento storico determinato, ma sulla semplice successione del tempo. Si vede dunque qual sia l'importanza del metodo in questa materia, come determinare le diverse tappe della durata preistorica? Come scegliere il codice che ce ne dia la frequenza?

Sarebbe troppo lungo riferirvi tutti i tentativi compiuti da Leroi-Gourhan (aiutato, per le parti classificatorie, da Annette Laming-Emperaire) per giungere ad un metodo soddisfacente per stabilire per es. la cronologia della grande pittura paleolitica. Alla fine, in questo come in tanti altri campi di ricerca, il metodo più fruttuoso s'è rivelato essere il metodo statistico - che si può giovare naturalmente dei computer e d'altri strumenti cibernetici. Ma infine, non è il possibile scarto di qualche decina di migliaia d'anni, che può portare a scoperte innovatrici. Il metodo della Nuova Preistoria doveva rivelarsi ben più fecondo in un altro campo. André Leroi-Gourhan, per i bisogni delle sue ricerche, aveva impostato - come aveva fatto da parte sua Annette Laming-Emperaire, delle liste minuziose dei soggetti rappresentati nelle grotte e della loro posizione. Fu allora che si accorse, confrontando i propri lavori con quelli di Annette, che il loro metodo, se sembrava perdersi in questioni di datazione, in realtà sovertiva la comprensione e l'interpretazione dell'arte preistorica. Così il problema delle cronologie sfociava nel problema della significazione delle forme.

Per stabilire dei quadri statistici esatti, e per trarne delle conclusioni obbiettive, bisognava utilizzare, non già degli esempi tipici, come si fa secondo i metodi tradizionali, ma la totalità dei documenti preistorici, per quanto fossero numerosi, dispersi, insignificanti, anche monotoni, spesso. Ma la loro stessa massa obbligava, per risparmio di tempo, a servirsi del fichier meccanico a perforazione: le operazioni allora si svolgevano per così dire da sole, senza che lo studioso intervenisse. Così è venuta precisandosi, di sconto in sconto, una vera interrogazione statistica dell'uomo preistorico.

Ora, la risposta che ne è risultata è nettissima. Le pit

ture d'animali delle caverne non sono per nulla un effetto del caso. Esse sono organizzate. Sono delle composizioni. E queste composizioni ripartiscono le figure dipinte in un ordine diverso all'entrata, nella parte centrale o al fondo della grotta. Ancora una volta, non posso riferirvi tutta la casistica raccolta da Leroi e sfruttata per la sua interpretazione (e per quella, per più d'un lato assai penetrante sotto l'aspetto critico) di Siegfried Giedion.

Riassumendo possiamo essere praticamente sicuri che il "modello" per codeste composizioni, lo schema per la loro organizzazione non è, come s'è creduto a lungo e ancora si crede dagli studiosi di preistoria tradizionalisti, il principio della caccia per procacciarsi il cibo; ma il principio dell'accoppiamento. E' questa, una scoperta che ha provocato molto stupore, ma che alla fine s'è dovuto riconoscere irrefutabile. Vorrei potervi proiettare delle immagini che non lasciano dubbio alcuno; ma basterà che voi frattanto sfogliate le belle illustrazioni del libro di Giedion sulla Nascita dell'arte (titolo forse in parte inesatto: si tratta piuttosto della nascita della scrittura: è qui, precisamente, che l'umanità sta uscendo dal grado zero della scrittura). In poche parole: ogni figura di animale risulta sessualmente definita: in un primo tempo in maniera del tutto realistica - cioè con la rappresentazione esplicita degli organi sessuali -, poi con dei segni sempre più astratti: specie di geroglifici nei quali tuttavia sono ancora riconoscibili, stilizzati, le forme del pene o della vulva. Arrivato a questa scoperta, Leroi-Gourhan vuole portarla ad ulteriori conseguenze, forse non del tutto accettabili, come quando per es. conclude: "i paleolitici giocavano su una sorta di equivoco sagaia-pene, ferita-vulva;" ed aggiunge: " che la ferita sia stata assimilata ad una rappresentazione femminile, quando noi sappiamo che le armi da lancio portano dei simboli di carattere maschile, non ha nulla di sorprendente; ma scarta la vecchia ipotesi che gli animali fossero rappresentati semplicemente perchè costituivano il nutrimento inseguito dal cacciatore". Leroi vede poi nella caverna tutta intera un simbolismo femminile, sottolineato nelle parti strette e nelle fessure da segni o da colorazioni in rosso, associati significativamente a segni maschili complementari. Il che mi sembra alquanto arbitrario. Così per lui si disegna, alla fine, tutto un culto della fecondità e della morte: "le caverne hanno uno scheletro figurativo ben determinato, corrispondente a delle rappresentazioni religiose legate all'opposizione ed alla complementarità di elementi maschili e femminili".

Debbo dire per terminare, sebbene non sia uno specialista, che questa via finale di interpretazione delle grandi decorazioni paleolitiche non mi convince del tutto; o almeno, mi sembra viziata da una sorta di proiezione all'indietro di concetti maturatisi soltanto in tempi storici. La scoperta di Leroi-Gourhan del primato d'un dualismo sessuale e della complementarietà della coppia in qualunque cosa rappresentata è estremamente importante; ma è troppo scontato che queste constatazioni approdino in definitiva, per es., all'idea della fecondità (come nella vecchia teoria del Breuil). E di qui si passa a dipanare tutta la "Storia": intorno a questo grande tema sociale, economico, religioso e magico, si sarebbero sviluppati i costumi, i riti e le manifestazioni artistiche degli uomini della preistoria.

Questa nozione di fecondità - non dobbiamo temere di affermarlo - sembra troppo evidente e troppo logica per non apparire sospetta. In effetti, è il risultato di un ragionamento, forse semplice; ma un ragionamento che implica la relazione fisica di causa ad effetto tra il sesso e la perpetuazione della specie. Ma nulla ci autorizza a pensare che il paleolitico facesse questo ragionamento; anzi, se dobbiamo riferirci a certi atteggiamenti di pensée sauvage ancor oggi vigenti, il fenomeno del parto non è considerato come la conseguenza logica dell'accoppiamento, ma è dovuto all'intervento di una potenza invisibile (un mito che, pensate, si conserva per sino nel cristianesimo). Come la germinazione, come la notte, come l'acqua, come il fuoco, come il vento: erano volontà sovrumane a determinarli. - Io dunque lascerei da parte tutte queste deviazioni dovute all'ottica di un simbolismo mitico, che appartengono ad un altro studio della civiltà. Il problema reale per me - e rimasto insoluto anche negli studi più intelligenti e più "avanzati" di preistoria, è che l'uomo senta il bisogno, fin dai primordii, di dare un sesso, non solo a se stesso o agli animali, ma a tutte le cose. E' un problema che noi abbiamo del tutto dimenticato, ma che è, che è sempre, ancor oggi, presente: pur nel nostro linguaggio attuale, estremamente simbolizzato, e naturalmente senza che ce ne accorgiamo, per qualunque cosa noi diciamo - anche la più astratta - noi diamo alle nostre parole un sesso. Quando voi dite la porta qualificate sessualmente questo segno: la porta è femmina: il pittore paleolitico l'avrebbe naturalmente indicata con lo schema d'una vulva. Quando voi dite l'albero, date a questo segno una connotazione maschile: il pittore paleolitico l'avrebbe contrassegnato con l'immagine sistematica di un pene. Questo è un dato di fatto irrefutabile, e tutte le costruzioni, d'altronde interessantissime, che vi si sono concrezionate intorno, non eliminano il fondo del problema: che è quello del

perchè fin dai primordii, l' homo sapiens, messi sulla via di trasformare la propria esperienza immediata in simboli trasmissibili, ed utili come strumenti di comunicazione, sia stato portato ad impostare una prima elementare, ma ancor ineliminabile, dialettica, riferita al codice connotativo della sessualità. Per me, personalmente, la via di ricerca in questo senso più agibile, parrebbe quella - oggi almeno - di Jacques Derrida nell' introduzione all' Origine della Geometria di Edmund Husserl: una ricerca cioè del significato della differenza (= trascendenza), la più radicale nel mondo umano, ma sempre scartata dai "filosofi" come **cosa** non sufficientemente "spirituale". - Tutta la vicenda, non solo artistica evidentemente, dell' umanità, la contraddice; ma, forse appunto per questo, la filosofia la ignora. -

Una lunghissima vicenda naturalmente separa codesta prima impostazione della differenza nella rappresentazione e nella elementare costruzione di segni dell' umanità dall' arte barbara e della sua irruzione nei territori urbanizzati dell' impero romano. Noi potremmo seguirla abbastanza chiaramente ormai, e notare per es. - per seguire il cammino metodologico ora abbozzato e che ci sembra il più fecondo - la progressiva scomparsa nelle raffigurazioni, quasi totalmente animalistiche, di simboli sessuali espliciti, poichè già divenuti per così dire parte ormai indiscussa della coscienza collettiva. E' dimostrato senza possibilità di dubbi, per es., che i grandi erbivori - bisonte, bue, cervo - sono femminili, senza più bisogno di timbrare la loro immagine con un simbolo semplificato del sesso; mentre, per es., il cavallo, è per se stesso maschile. Questo, che necessariamente riassumo con una semplicità che può rasentare il semplicismo, costituisce un gradus di notevole importanza di quanto possiamo recuperare del comportamento umano anteriore alla scrittura. L' etnografia ci aiuta; ma anche in etnografia è passato il tempo della "mentalità prelogica" del primitivo - secondo Levi - Bruhl - o di un' ottica grossolanamente materialistica. E' vero tutto il contrario. Noi sappiamo oggi che nulla è più "intellettuale" del comportamento dei primitivi - al punto ch' essi non fanno differenza, per es., tra la materia e lo spirito -. Nel fatto, l' uomo primitivo non vede la realtà materiale, ma il simbolo o il mito ch' essa rappresenta e ne è il sostegno. Il reticolo mentale del primitivo, lungi dall' essere nudo e sprovvisto è al contrario formicolante di miti immediati. La sua visio-

ne delle cose, degli animali, dei vegetali non è qualcosa di brutale e di spesso; è identificazione mitica e trasparenza simbolica, che già dall'origine pone il principio dialettico che rimarrà fondamentale in tutta la storia del pensiero umano, e che nel paleolitico comincia a simboleggiare il rapporto elementare tra maschio e femmina perchè in effetti non vi è nulla di più assolutamente radicale: da esso dipende, nella sua realtà più assoluta, anteriore ad ogni ideologia e ad ogni filosofia, la stessa sopravvivenza fisica degli uomini.

I barbari che invadono l'Europa (e qui ci sarebbe da costruire tutta un'archeologia accurata, persino meticolosa) hanno sicuramente assunto dalle civiltà urbane con le quali sono venuti a contatto, un'infinità di sintagmi figurativi che, per trasmissioni successive - anch'esse, oggi, facilmente riconoscibili - innestano nella stanca cultura occidentale - ed anche qui rimarrebbe alla nostra archeologia da studiare punto per punto il modo ed il risultato di codesti innesti - nuclei siffatti di pensée sauvage. E' questo un lavoro al quale il nostro dipartimento, o almeno quella trentina di studenti che sceglierà me come proprio tutore - si potrà dedicare nei prossimi anni: è possibile che in tal modo noi fondiamo qui a Padova, almeno nella sezione d'arte medievale, un'équipe di ricerca d'avanguardia, che lascerà dietro di sé a distanza incolmabile tutta l'ineptia scolastica degli istituti confratelli delle altre università italiane. Se questo mi sarà possibile, con la vostra collaborazione che dovrà essere coraggiosa - perchè tutto quello che è intelligente è guardato da noi come pericolo pubblico - io potrò almeno illudermi di non avere speso invano questi miei non pochi anni di operatore culturale.

Vorrei ricordare, per concludere, anche l'altro tema fondamentale per l'interpretazione del Medioevo: quello della difesa accanita della civiltà urbana, contro l'alluvione di genti che erano rimaste a un grado zero della scrittura; difesa assunta dalla città-simbolo di Costantinopoli. Più accessibile, certo, a noi; ma di cui è necessario che ogni "medievalista" faccia esperienza. Alcuni di voi hanno potuto farlo; ed è opportuno che ci ripensino, che la maturino in sé. - Esperienze, per es., quali quella di Santa Sofia o di SS. Sergio e Bacco; o del vertiginoso complesso di glorificazione che immetteva non nel consistorium di un palatium ma nell'intera città considerata tutta come riflesso terreno della Gerusalemme celeste, a Yedi Kulé; o come quella dei cicli de' mosaici della Kahriè e della Fetiyé Giamia, sono tali da imprimersi nell'animo per sempre; e possono dare un'idea di quella straordinaria invenzione degli uomini che fu Bisanzio - e sia pure

per indizi scarsi ed imperfetti, un'idea più intensa e più vera di quella che potreste mai aver avuto leggendo tutti i manuali più aggiornati e più accreditati o ascoltando le lezioni più informate e più ispirate.

E questa esperienza, che si trasforma in noi in un nodo di sensazioni e di idee indistricabili, è fondamentale per chiunque si accinga allo studio della storia del medioevo europeo. La quale storia, come ben sapete dai vostri manuali, è impostata su una trama continua di rapporti formali, o nel miglior dei casi linguistici, tra il mondo postbarbarico dell'Occidente e il mondo bizantino. E come può essere seriamente, scientificamente possibile anche soltanto impostare una relazione siffatta, senza conoscere uno dei due poli della dialettica - e il più importante, perchè assunto con funzione di esempio -, cioè, precisamente, il polo di Bisanzio? Come, per esempio, ci si può soltanto immaginare di poter scrivere saggi sulla pittura veneziana del Trecento, e sull'arte di maestro Paolo veneziano in particolare, senza aver nemmeno vedute le pitture paleologhe - dalla grande Deisis di Santa Sofia ai cicli della Kahrié e della Fetijé - che ne costituiscono l'inevitabile piattaforma linguistica? Come si può presumere di scrivere qualcosa di non generico sul particolare bizantinismo della pittura ottoniana, in particolare del ciclo di Goldbach - con tutte le propaggini a Salisburgo, nella Venosta, in Val d'Adige da un lato e in Isvizzerza dall'altro, o, per altra diramazione nella zona di Aquileia, senza aver ravvisato il punto di origine linguistico di questa pittura che ci si è rilevato, per me senza dubbio alcuno, nei preziosi affreschi del martyrium di Sant'Eufemia? Com'è possibile interpretare rettamente, anche solo nel piano filologico, certa intonazione provinciale dei mosaici delle due prime cupole di San Marco, solitamente (e dai più avvertiti tra gli studiosi, quali il Demus) riferiti agli esempi di Hossios Lukas, senza aver chiarito che il maestro costantinopolitano che imposta la decorazione di questa famosa chiesa della Focide, appartiene alla corrente pittorica che s'esprime - per la prima volta, a quanto sappiamo - nei frammenti di mosaici del cosiddetto sekreton del matroneo sud di Santa Sofia (databili con esattezza) e in quegli altri frammenti che forse soli tra gli studiosi occidentali non direttamente "addetti ai lavori" alcuni di noi poteron vedere, per concessione particolarissima e segreta, all'interno di uno dei grandi contrafforti giustiniani che controspingono la caduta di sudest del peso dell'immensa cupola?

Certo, molto di quanto vedemmo rimane ancora problema, e molti dei termini intermedi restano irrecuperabili. Ed io

personalmente, che non sono nuovo a questi studi, ho provato più d'una volta una vertigine stupita e leggera, che non descriverò, perchè non si tratta di fare una storia delle mie emozioni, ma di mettere insieme una sorta di carta del tesoro trovata nella bottiglia: quello che abbiamo visto sono soltanto segni parziali che restano da tradurre: non sono nemmeno un itinerario, forse solo dei messaggi - vale a dire, dei punti di partenza -. Al presente possiamo dire soltanto di aver sottomano un vasto frammento metodico della storia totale d'un pianeta sconosciuto, con le sue architetture e le sue questioni, con la tenacia delle sue mitologie e il frastuono delle sue lingue, coi suoi imperatori e i suoi mari, coi suoi minerali i suoi uccelli i suoi pesci, con la sua geometria ed il suo fuoco greco, con le sue controversie teologiche e metafisiche; l'orma nel cielo delle sue seicento cupole d'oro e, sotto, l'immensa profluvia dei suoi colori irrecuperabili. Bisanzio è forse un labirinto; ma un labirinto ordito dagli uomini e destinato ad essere decifrato dagli uomini. Oggi, noi siamo inquietati dalla sua disintegrazione; ma ce n'è abbastanza perchè siamo anche incantati dal suo rigore. L'importante è che non dimentichiamo che si tratta di un rigore di giocatori di scacchi - logico dunque -; non di angeli -. E che sollievo aver a che fare con un'arte, linguisticamente così eletta, e che tuttavia sa sottrarsi alla tentazione più insistente ma anche più grossolana dei nostri artisti - e dei nostri paleocritici -: quella di giocare al genio?. Le storie, le cronache minuziosissime, cavillose anno per anno, non mancano certo per Bisanzio; ma i nomi di artisti che vi son ricordati si contano sulle dita d'una mano; e per nessuno d'essi è scomodato un appellativo che corrisponda a quello tanto abusato nelle nostre critiche dell'arte moderna - di genio ed altro analogo superlativo. Sicchè non mi stupirei che vi fosse anche tra noi qualcuno "modernista" che guardasse a quelle opere, e a tutta l'arte bizantina in genere, col sopracciglio o la sufficienza, che so, di Roberto Longhi nel suo "Giudizio sul Duecento". Perchè no vi sono i Giotti e i Masacci, né i divini Raffaelli e Michelangeli. Contro di che varrebbe ricordare almeno quel che scriveva (e non oggi, dopo l'alluvione strutturalistica, ma esattamente vent'anni fa, nel 1949) Carlo Emilio Gadda - nel suo linguaggio. "L'immagine tradizionale dell'artista creatore, dell'ingegnoso demiurgo che cava di sé liberamente la libera splendidezza dell'opera e nei liberi modi d'un suo stile ne propaga poco alle genti, porgendo in una e rara occasione di esercizio al tartufare arguto dei critici e sventolare a tutte le bandiere della patria e de' turriti municipii, è immagine in sul nascere viziata.... Le teorie fisiche, cioè fisico-matematiche, biofisiche, psicologiche, psichiatriche recenti, hanno profluito contro l'idolo io, questo palo; torbida e straripante concluvie

sono pressochè pervenute a sommergere, col divin permesso, la coglionissima capa. Hanno inespabilmente corrotto l'immagine-feticcio d'un io che persiste, che coesiste, immanente al tempo (di sua storia) trionfante (nel giorno di gloria).... la mia cognitiva perennemente suspicante sopra i motivi e sopra i fini, la mia cognitiva più cognita, mi va susurrando di tralasciare addietro questa ipotiposi bambolesca (dello scrittore-palo), di renunziarla, con animo benigno e invito, al ciarpame stanco d'un repertorio non mio....".

"L'io rappresentatore-creatore veduto nella sua saldezza, e nella fissità centrica che è propria di quel cavicchio che è, circumfuso d'un tempo stolido e inerte, a versar luce nella tenebra come riflettore nelle paure della notte, è idolo tarmato per me. Codesto bambolotto della credulità tolemaica, in ogni modo, non ha nulla di comune con la mia identità di ferito, di smarrito, di povero, di "dissociato noético" ".

- - - - -

Pochi nomi, se dio vuole, nella storia dell'arte bizantina; e nessuno, nemmeno Antemio, con l'appellativo di genio. E un'altra lezione: la presenza, suppur per frammenti, d'un'arte che non è da museo, e dove non è, esteticamente, possibile distinguere tra arti maggiori e minori: dove la piccola staurotecha ha il senso della grande Santa Sofia; e dove le singole arti, distinte dal classicismo che domina nelle nostre scuole, sono in effetti inscindibili: la pittura, per es., non si può scindere dall'architettura, e questa, a sua volta dall'urbanistica.- E' la città che si chiarisce come disegno fondamentale di questa costruzione, di questa immaginazione d'un uomo: Costantino; e rimarrà poi come "modello" unico si può dire di struttura urbana, fiammeggiante per tutti i secoli bui dell'alto medioevo, dei nomadi, delle orde asiatiche: una città reale, viva -non l'ombra d'un passato nostalgico come la Roma antica -. Un popolo ha voluto sognare una città: sognarla con un'integrità minuziosa e imporla alla realtà. Agli inizi, il sogno era intorbidato da ricordi, da frammenti del passato romano e forse in gran parte caotici. Poi, con Giustiniano, divenne di natura dialettica. E' questo per me il punto delicato e incomparabile dell'ascesa della civiltà bizantina. Che avrà aspetti torbidi, ambigui, spesso francamente assurdi. Ma, vista nell'insieme, appare tutta, almeno a me, come un'allucinante poema d'amore: una stupefacente riattivazione (reaktivering) di temi

platonici.

Infinitamente vulnerabile, tuttavia - come hanno dimostrato i fatti - perchè colui che si lancia in una impresa del tutto legata al Logos, deve immaginarsi che l'ha già realizzata: deve imporsi un avvenire irrevocabile come il passato: di costruire un labirinto in un'isola dove tutti i sentieri ritornano su se stessi. Non so se sia mia impressione, abusiva, di postero; ma mi rimane il dubbio che gli stessi bizantini abbiano sentito, col passare dei secoli, che l'impresa di modellare in strutture logiche la materia incoerente di cui si compongono i sogni sia la più ardua tra quante possano affrontare gli uomini, anche quando si illudono d'aver penetrato tutti gli enigmi. E così l'arte bizantina, nel panorama generale di tutta la storia dell'arte di tutti i luoghi e di tutti i tempi, rimane ancora per me, nella sua essenza, enigmatica. Posso dire solo questo: che tutto lo splendore dolce di quell'oro e di quei colori ha per me un certo rintocco funebre: l'imminenza di quella luce abbagliante mi sembra maturi come il frutto ambiguo d'una lenta decantazione notturna. -