

BETTINI INTRODUZIONE ALLA PITTURA DEL MEDIOEVO



DIPARTIMENTO DI STORIA E CRITICA DELLE ARTI

SB  
DISP  
8

UNIVERSITA DEGLI STUDI DI VENEZIA



DIPARTIMENTO DI STORIA E  
CRITICA DELLE ARTI

SB  
DISP

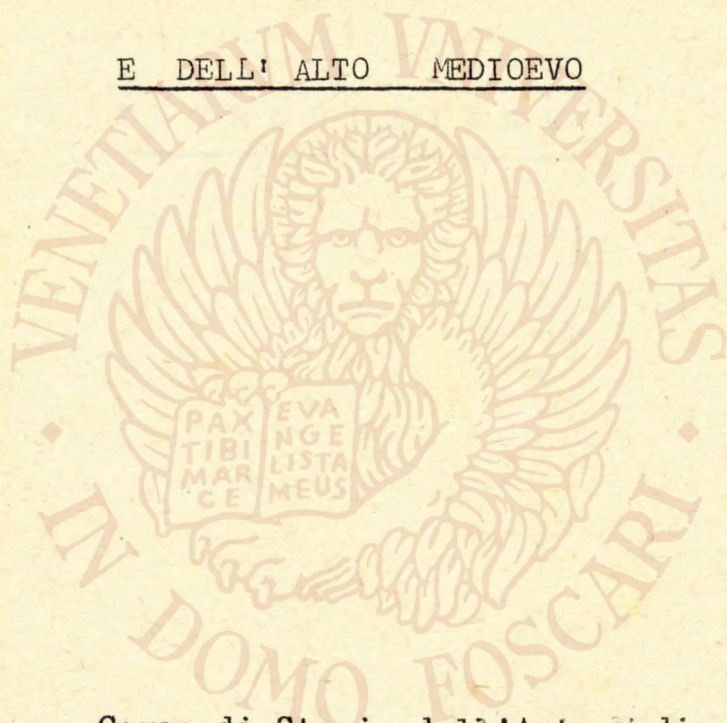
8

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI VENEZIA

SERGIO BETTINI

PITTURA TARDOROMANA, PALEOCRISTIANA, BIZANTINA

E DELL' ALTO MEDIOEVO



Corso di Storia dell'Arte Medievale  
anno acc. 1962/63

INTRODUZIONE



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

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

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

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

L'architettura medievale in effetti, non è mai "monumento": essa è certo una forma data allo spazio, ma ad uno spazio che "serve" alla vita: è tempio, palazzo, fortificazione. E la pittura medievale non è mai "quadro da museo": a Bisanzio è anche effigie imperiale, "sacer vultus", con tutto, il valore, anche giuridico, di una "presenza"; in Occidente, è quasi esclusivamente immagine di culto posta sugli altari, al servi-

zio della liturgia; è illustrazione di libri sacri, evangelia-  
rii o salterii, per l'esercizio del culto; è soprattutto, deco-  
razione delle pareti, delle volte, delle chiese e dei palazzi-  
(sebbene il termine decorazione, per il significato, di tradi-  
zione neoclassica, che include: di qualche cosa che si aggiun-  
ge ad una forma già ottenuta: qualcosa quindi di esornativo, i  
nessenziale e marginale, sia termine improprio: qui, come in  
tutte le arti non classiche. E in realtà, la decorazione scul-  
torea e pittorica del Medioevo non è qualche cosa che si aggiun-  
ga alla forma dell'edificio: è, si può dire, l'ultima pennella-  
ta, l'ultimo tocco di una immagine che già di per sé è colore -  
l'immagine degli spazi dell'edificio medioevale -: ed è essen-  
ziale a questa forma, quanto le ultime velature sono essenzia-  
li al quadro di un maestro veneziano).

Vi sono dunque ragioni, per cui l'arte del Medioevo appaia  
vicina al gusto attuale. Si pensi del resto alla naturalezza,  
con cui un'ancona, o un riquadro di mosaico o d'affresco medie-  
vali possono ambientarsi nelle nostre case. Intendo, quelle ca-  
se che non sono relitti ottocenteschi, ma opere d'architettura  
dei nostri giorni - a qualunque "corrente" appartengano. Su que-  
ste pareti senza risalti plastici: campiture di colore unito  
che creano immagini di spazio aperto, temporalizzato - un qua-  
dro del Rinascimento, che con la sua illusione prospettica "fa  
buco" nella parete - come una finestra aperta su uno spettaco-  
lo che sia al dilà da essa -, con la sua prepotente plasticità  
di corpi, la quale si oppone allo scorrere della immagine archi-  
tettonica, e l'arresta, la àncora in punti di immobile contem-  
plazione, non si trova certo a suo agio. O viene sopraffatto  
dalla così diversa, anzi, opposta struttura figurativa dell'ar-  
chitettura che lo avvolge; oppure esso stesso agisce di prepo-  
tenza, rompendo tale struttura, che ha la sua coerenza lingui-  
stica appunto nella continuità delle superfici di colore, qua-  
li determinano l'immagine dei nostri spazi. Ma una pittura me-  
dievale, seppure uscita da una civiltà così lontana dalla no-  
stra, adegua immediatamente il suo invalicabile fondo d'oro, le  
sue figure "astratte", senza corpo, senza prospettiva, i suoi  
colori soltanto timbrici, privi di chiaroscuro e di toni pla-  
stici e di allusioni atmosferiche, a quella continuità d' colo-  
re delle pareti, che sta alla base della struttura linguistica  
della nostra architettura.

Tuttavia, rilevata questa generica adesione del nostro gu-  
sto, occorre anche avvertire quanto nell'arte medioevale vi sia  
di lontano e di diverso da esso; che si può riassumere nel fat-  
to, che le forme dell'arte medioevale, nella loro struttura ren-  
dono presenti (immediatamente intuibili) le strutture non del-  
la nostra civiltà ma della civiltà del Medioevo, quale si mani-  
festi in ogni sua sfera: (politica per es., religiosa ecc.)  
poichè in tutte vi è il medesimo modo di sentire e figurare la  
relazione tra spazio e tempo.

Questa relazione non si può intendere, nel concreto storico, se non si parte da una considerazione dello "zoccolo" culturale, sulla quale essa si innesta: vale a dire, sulle strutture della civiltà dell'Impero romano, particolarmente del tar do Impero. Sarà di qui dunque che questa nostra brevissima, e di necessità, sommaria, indagine, dovrà prendere le mosse.

#### FORME E VICENDE DELLA PITTURA ROMANA

Non era sfuggito al compianto amico Concetto Marchesi il valore evocativo d'un passo d'una lettera di Gustave Flaubert a madame Des Genettes: ..."les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, del Ciceron à Marc-Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été. Je ne trouve nulle part cette grandeur..." Cotesta grandezza della solitudine umana senza dei, è già forse in Lucrezio: apostolo di Epicuro; ma, appunto, romano. E, se Epicuro aveva detto "syntoma symptomaton o chronos": il tempo è l'accadere degli accadimenti, dunque una serie, una durata; ed aveva finito con l'affermare la realtà metafisica dell'eternità, Lucrezio pronuncia le parole straordinarie: "tempus per se non est": non è riducibile a categoria, è sempre di qualcuno, hic et nunc. Non ci sono più dei, e l'uomo è rimasto solo, perchè il suo tempo non è più garantito da una struttura in sè. Per il romano dell'Impero, non solo la rappresentazione greca del mondo a spazio dilatato ma invalicabilmente contenuto dall'"orlo estremo del cerchio" del perièchon, ha perduto consistenza: anche il saeculum, il meraviglioso tempo ciclico di Vergilio e di Orazio, si dissolve.

Tale atteggiamento di alienazione, o di angoscia esistenziale, si ritrova, non molto dopo Lucrezio, per es. in Seneca: nelle cui tragedie Ettore Paratore riconosceva, sotto la coltre spessa della straripante oratoria, "un senso profondo e tragico dell'umana desolazione, che sentiva il bisogno di esprimersi in quei toni esasperati e altisonanti, perchè li avvertiva conformi alla disperata immensità della sua solitaria amarezza". E Seneca, in effetti, "dubitava dell'aldilà... (e) in un celebre coro delle Troiane affermava la mortalità di ogni cosa e l'inesistenza degli Inferi". Egli fu "il filosofo delle desolate immanenze". E' mia opinione, che la critica sia tenuta a far un passo innanzi rispetto a posizioni del tipo di quella dello Dvorák (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte): nello ordine, s'intende, fenomenologico; e dunque a verificare la "presenza" di una particolare Weltanschauung, oltre che, s'intende, di un particolare Kunstwollen giù a fondo, entro le strutture linguistiche delle arti, nel concreto storico delle opere. E, per es. nella metrica di Seneca s'avvertono una frantumazione, un'estrosa successione di ictus, che sconvolgono e rinnovano profondamente i metri pur d'origine greca, o a questi assi-

milati: il trimetro giambico si unisce al saffico minore, allo adonio, all'esametro dattilico, al dimetro o monometro anapestico, al gliconeo, all'asclepiadeo minore, dal che risulta una effettiva dissoluzione dell'organicità quantitativa in favore dell'accentuazione espressionistica, e già con implicazioni di carattere paratattico. Non è difficile ravvisare paralleli nella struttura linguistica delle arti figurative: per es., per restringerci alla pittura, nelle teste ormai famose del soffitto del triclinio di Stabiae (ante a. 79). Anche qui si nota un analogo processo di disgregazione della forma "tattile" greca, obbediente a un analogo criterio, ormai lontano da quello della rappresentazione ellenica. Non vi son più disegno e chiaro-scuro "organici": vi è solo "macchia" - la quale afferma la funzione prevalente di una luce puntualizzata nell'attimo temporale dell'evento, nella costruzione dell'immagine: è infatti una luce non "permanente" ma istantanea, che non intride ma investe lateralmente i volti; mentre le ombre s'aggruppano in poche pennellate rapide, a due o tre toni estrosi ma precisi.

L'"illusionismo naturalistico" (Wickhoff) dell'arte augustea è screditato; e poco più tardi anche lo "stile storico-narrativo continuo", cioè il tempo cronistico che aveva assicurato, sia pure in un ordine non più spaziale alla greca, l'obiettività di racconto del fregio della colonna di Traiano, perde valore, e si esaurisce nei settant'anni che lo separano dalla colonna aureliana. In questa, sulla seriazione dei fatti in un ordine di temporalità "obiettiva", prevale la presenza del loro significato: "tempus per se non est". E dunque sempre più il "tempo personale" dell'osservatore (o, come oggi si dice, del fruitore) è chiamato in causa, e in qualche modo previsto nella stessa struttura figurativa d'un'arte, che sembra obbedire, sia pure embrionalmente, ad una "poetica della forma aperta", o in movimento.

Non meraviglia, che anche figurativamente emergano, e intorno a sé cristallizzino i parametri di una composizione paratattica, motivi di carattere espressionistico. Malati, in fondo, - continuava ad osservare Flaubert - di una melanconia immedicabile, ch'egli trovava "plus profonde que celle des modernes, qui sous-entendent tous plus ou moins l'immortalité au delà du trou noir. Mais, pour les anciens, ce trou noir était le infini même: leur rêves se dessinent et passent sur un fond d'ébène immuable". Le immagini, nelle arti dell'Impero, accentueranno poi sempre più cotesto carattere di rêves: di ombre senza sostanza, senza spessore. E il fondo d'ebano immutabile diventerà sempre più il segno di un "nulla" spaziale: fino a che, al termine della vicenda, il cristianesimo vi imporrà la sua metanoia, la sua inversione di senso: quel fondo nero che blocca il campo dell'umano esperiri diverrà la luce stessa, simbologgiata dall'oro incorruttibile della Gerusalemme celeste.

~~ciò riconoscere~~ che le fasi di cotesta vicenda sono state, e sono tuttavia, riconosciute ed indagate soprattutto dalla critica della poesia, della letteratura, infine della lingua, dell'Impero. Può infatti apparire superfluo il richiamo ai contributi numerosi in quest'ordine, tra i quali eccellono quelli dell'Auerbach, tanto nel vecchio Mimesis (1), quanto nel più recente e ammirevole saggio su Lingua letteraria e pubblica nella tarda antichità latina e nel medioevo (2). Le osservazioni, per es., di Auerbach sul deciso affermarsi dell'espressionismo, specie nel IV sec., nella Storia di Ammiano Marcellino (ma con "precedenti" rintracciabili già in Sallustio, e poi in Tacito, etc.) sono illuminanti (non solo la lingua dipinge con parole sfolgoranti e con pomposi contorcimenti sintattici una realtà sfigurata, sanguinaria e spettrale: ma la stessa struttura linguistica, la stessa sintassi si contorce in tal senso):... "nella sua collocazione dei sostantivi, specialmente del soggetto nominativo, nell'ampio risalto dato all'impiego di aggettivi e di participi in qualità d'apposizione, e nella sua tendenza a segnare i limiti reciproci delle apposizioni accumulate mediante la collocazione delle parole, si rivela sempre lo sforzo di Ammiano di suggerire una visione monumentale, sorprendente e di solito gesticolata... E' chiaro che il modo di rappresentare di Ammiano sviluppa all'estremo una tendenza che s'annuncia fin da Tacito e da Seneca, e cioè uno stile altamente patetico in cui il sensuale e l'orrido hanno preso il sopravvento: un realismo cupo, sommamente patetico, che è del tutto estraneo all'antichità classica"... etc. (dove naturalmente a "realismo" occorre dare il significato che ad esso dà Auerbach).

Sarebbe facile insistere nelle citazioni: le quali, mentre porterebbero altre prove della fondamentale analogia di strutture tra la lingua letteraria e parlata e linguaggi figurativi e Kunstindustrie dell'Impero, porrebbero, temo, in maggior luce quel certo sfasamento residuo, ancora persistente, tra critica letteraria e critica d'arte, a proposito di questo periodo. Certo, non siamo più oggi ai tempi, non tanto remoti del resto, nei quali si negava in toto l'"originalità" dell'arte, e persino dell'architettura, romane: l'opera di rottura di Wickhoff, Riegl, Schlosser, insomma della grande Scuola di Vienna, e di gran parte dell'archeologia romana, specie tedesca (Rodenwaldt, etc.) non è stata invano: e se ne vedono gli effetti anche là, dove l'insofferenza problematica si trincerava, o nella miopia critica del "metodo archeologico" tradizionale:

---

(1) Ediz. ital. Einaudi, Torino, 1956.

(2) Ediz. ital. Feltrinelli, Milano, 1960.

oppure, in opposizione soltanto apparente a questa, in tentativi, che però è debito definire velleitarii, d'una critica sedicente marxistica (o di forzatura della dialettica).

Non è senza significato - per restringerci ai contributi i taliani - che un saggio così ammirevole anche per la sua sobrietà, quale quello di Doro Levi, del 1950, su "L'arte romana" non abbia avuto tra noi l'efficacia ch'era ovvio aspettarsi, visto che aveva tutte le carte in regola anche appo i cattedratici; ma probabilmente scomodava certe abitudini mentali. E non soltanto accademiche, e non soltanto italiane: quando si poteva constatare che a Parigi - patria riconosciuta d'ogni avanguardia e centro stesso del nonconformismo - persino un "illuminato" come Malraux risigillava il declassamento del "rozzo colosso tiberino". E' però debito aggiungere, che a Parigi s'ebbe almeno una reazione quasi immediata: e tanto più significativa, in quanto promossa da uno studioso che in passato era sembrato aderire, a questo proposito, al conformismo archeologico: Georges Duthuit. Troppo intelligente tuttavia, e troppo sottile interprete dell'arte del nostro tempo, specie della pittura dei Fauves e di Matisse, per rimanere a lungo senza "saper vedere" anche l'arte dell'Impero romano nelle sue strutture autentiche. E infatti su di essa Duthuit, nel secondo volume del suo "Musée inimaginable" (1), ci ha offerto uno dei saggi più brillanti e più penetranti (malgrado il piglio pamphletaire) che si sian po tuti leggere in questi ultimi anni. Ma temo che pochi l'abbian letto, almeno tra noi.

Giacchè, semmai, il pericolo attualmente più prevedibile pareva dover essere proprio l'opposto: e cioè che, scontata ormai la querelle sull'originalità dell'arte romana (se non altro per il proporsi di categorie critiche più aggiornate, che la rendevano inautentica) ci s'abbandonasse alla tentazione di istituire analogie troppo strette tra la situazione culturale dell'Impero, specie tardo, e quella del nostro secolo. Bisogna riconoscere che gli inviti in quest'ordine sono parecchi, ed e videnti anzi vistosi. V'è anzitutto, in un senso generale e ma croscopico, il processo di massificazione o reificazione della società romana del tardo Impero: e la solitudine disperata, lo Entäussen o alienarsi del singolo che ne risulta, e provoca la "rivolta espressionistica"; v'è, seppure in diversa misura dal l'attuale, l'imporci e il prevalere della Kulturindustrie, etc.: cose tutte che parrebbero poter essere oggetto d'una denuncia molto vicina a quella mossa per es. dall'Adorno alla società contemporanea. E' innegabile che, interpretato nei termini del la dialettica dell'Aufklärung, nemmeno il mondo romano può sal

---

(1) Paris, José Corti éd., 1956.

varsi, neanche attraverso la "eccezione" della sua peripezia cristiana, la quale - secondo un concetto ottimistico e divulgato - ne avrebbe sanato la "crisi" ricostituendo il nucleo, il valore della "personalità". Questa infatti - a voler essere coerenti con quella dialettica - non è che un'entità strettamente legata alle proposizioni di una "philosophia prima", la quale ha sempre riconosciuto la verità in "ciò che resta" dopo che si sia fatta astrazione della contingenza e della casualità della storia. Ma la verità come "residuo", lungi dall'essere soluzione della crisi, non è altro che la trasposizione in termini ideologici - o mitici - dell'economia dello "Sparpfennig"; e dunque riconsacra un potere fondato sulla proprietà e sull'autorità. Non è in tal modo (come del resto paiono dimostrare le vicende ulteriori della Chiesa) che si supera il proton pseudos, insito in tutte le metafisiche ed ontologie anche esistenziali: il quale non può tradursi che in una "codificazione della potenza".

Inviti più urgenti e puntuali all'analogizzare sorgono dall'analisi critica delle strutture formali delle arti dell'Impero romano, specie nel periodo tra Marc'Aurelio e Costantino. Oltre al generico imporsi dell'"espressionismo", assistiamo ora ad una crescente corrosione della figura, parallela e consonante con la vanificazione dell'antico "spazio obbiettivo" che l'avvolgeva ab antiquo: l'"ambiente" scenico o atmosferico via via si elimina, il campo si va riducendo al "fond d'ébène immobile", l'immagine affiora e si blocca sulla superficie. Senza dubbio vi sono resistenze, vi sono riprese neoclassiche; ma quel che guida la vicenda linguistica è il decadere progressivo della vecchia sintassi organica, parallelo al progressivo costituirsi degli schemi fondamentali d'una nuova lingua, di carattere paratattico.

E' significativo inoltre, che la "decorazione" pittorica per es. abbandoni sempre più la gratuità della "contemplazione" greca e si faccia sempre più apertamente "funzionale": collaborendo strettamente, anche sul piano figurativo, con l'architettura: innestandosi nelle forme di questa e seguendone lo sviluppo (sottolineando per es. le diagonali delle volte a crociera, o le nervature convergenti delle callotte a padiglione e delle cupole, etc.) mentre l'architettura stessa si "chiude sull'esterno" (le stesse finestre non sono più, figurativamente, aperture: ma campi di colore innestati sulla superficie interna delle pareti); ed accentua il suo carattere di forma basata su di un continuum, che richiede d'essere esperito, fruito, itinerando. Onde, ad un linguaggio siffatto, sempre meno ancorato ad una spazialità "obbiettiva", geometricamente mensurabile, e sempre più temporalizzato, si va imponendo il "principio" compositivo che è più nell'ordine del tempo che in quello dello spazio: il ritmo: dal quale anche le forme plastiche di origine classica (colonne etc.), e quelle pittoriche, ma a radice "naturalistica" medioromana (finestre etc.) vengono in-

vestite. La pittura, che s'accorda a tale struttura, non può che aderire a una "dimensione" siffatta: per es. le figure si allineano, divengono frontali (giacchè il tre-quarti, lo stesso profilo sarebbero segni di profondità); mentre, s'intende, l'antica prospettiva dell'ambiente si disgrega; spesso si inverte (gli assi delle scatole sceniche s'aprono a ventaglio e si dispongono sul piano). Anche i singoli temi figurativi si "stilizzano", svuotandosi dell'originaria organicità e consistenza plastica, e ricomponendosi in un ordine non più "spaziale", ma ritmico (in equilibri araldici, o nella serie del "rapporto infinito", etc.).

Il processo si svolge in seno all'arte romana; ed ha inizio, si può dire, con l'assorbimento da parte di questa del neoclassicismo del momento ellenizzante (con qualche analogia a quanto doveva avvenire poi nell'Ottocento, nel passaggio dalla fase neoclassica a quella romantica, e infine al movimento moderno, dell'arte europea). Come avviene solamente nelle civiltà "esistenziali", a Roma l'arte-guida è l'architettura: essa non soltanto è sempre "funzionale", ma subito si orienta verso strutture di carattere non esterno ma interno: non sentite, anche tecnicamente, in funzione di recinto (tèmenos) ma di copertura di un vano. L'architettura propriamente romana s'afferma appunto dialetticamente contro la greca tipica, con questa comprensione dello spazio interno dell'edificio come mezzo di coerente espressione artistica. Lo spazio che l'edificio romano realizza e racchiude non è più il blocco uniforme, cristallino, contemplato nella sua immobile interezza plastica, dei greci: è un mondo, nel quale lo "spettatore" vive e agisce con immediata partecipazione: è un organismo che si articola, un campo di forze, tecnicamente definito dagli archi, dalle volte, che, dividendo e trasmettendo il peso delle coperture, portano alla necessità di individuare la caduta delle spinte, e di bilanciarla; e così sorgono e maturano tutti i nessi, non soltanto tecnici, del linguaggio architettonico del nuovo mondo, non classico: le campate, i contrafforti, i sordini, le absidi, da cui sarà innervata tutta la grande architettura del medioevo, in Occidente e in Oriente.

La rigorosa coscienza spaziale dei Greci s'accordava con il loro atteggiamento spirituale di fronte al mondo e ai suoi problemi, con l'idea ch'essi sempre ebbero dell'essere, del cosmo unitario, reale nella sua plastica obbiettività. I Romani, invece, non teorizzarono, ma concretamente, con tutta la loro azione e la loro storia, con la loro stessa volontà e realtà politica di impero, affermarono l'esistenza d'un mondo della diretta, immediata esperienza; non un cosmo che l'uomo contempla, racchiuso nella sua integrità plastica, ma il campo proprio dell'azione umana, pratica e sentimentale. Quest'atteggiamento romano che, a contrasto con quello idealistico dei greci, potrebbe essere detto empiristico, non è da intendersi come privo di possibilità spirituali; esso anzi ha in sè la ragione

attiva della spiritualità dei tempi nuovi, cristiani. Infatti l'empirismo dei romani - quella loro ingenuità gnoseologica, che si manifesta, nelle forme più radicali, in un dichiarato disprezzo per le "filosofie"; quel loro bisogno di immediatezza, repugnante dagli schemi della riflessione astratta, non saggiati alla pietra di paragone dell'esperienza - è appunto ciò che dà all'atteggiamento spirituale romano il suo valore: come costante e inappagata ricerca, che non può limitarsi a nessun dato; per la quale anzi non esiste, se non come limite, nessun dato; giacché proprio tale esigenza di immediatezza implicitamente esprime la coscienza che ogni forma, ogni grado di realtà non possono, se non idealmente, isolarsi in un sistema assolutamente obbiettivo; ma sempre si caratterizzano in un rapporto con lo spirito, indistinguibile dalla sua stessa essenza. Tale significato dell'atteggiamento spirituale romano può anche spiegare perchè l'Urbe non rimanga una polis ma diventi l'Orbe, e perchè l'azione del Cristianesimo divenga solo a Roma di valore universale; più particolarmente, esso costituisce il motivo che sostiene e legittima le oscillazioni e i passaggi del pensiero romano dal polo di un obbiettivismo naturalistico, si direbbe scientifico, a quello di un deciso soggettivismo psicologico; infine spiega il molteplice sforzo dell'arte romana di includere nella propria forma, a differenza dalla greca, una valutazione del momento individuale, ed un riconoscimento dell'intreccio di serie e di sfere della realtà come concezione pluralistica, come valutazione dei momenti sociale e psicologico, come ricerca dell'elementarità del dato sensibile; spiega il cosiddetto verismo della ritrattistica o di certa pittura di paesaggio romane, e lo psicologismo talora accorato di certa poesia o di certa scultura, e sopra tutto la profonda esigenza che porta Roma a dilatare e infine a infrangere ed a trasfigurare la chiusa coscienza spaziale classica.

E' naturale infatti, che tale atteggiamento spirituale porti ad una comprensione della spazialità rappresentata dall'arte, profondamente diversa da quella greca. Se coi Greci l'arte aveva raggiunto la rappresentazione assoluta d'uno spazio inteso come luogo di perfetto equilibrio di valori plastici, in sé conchiuso e completo, autosufficiente, e quindi contemplato come tipicità d'uno spazio realizzato in forma ideale, per i Romani lo spazio divenne il luogo dell'infinita ricerca, dell'infinita azione degli uomini: perciò indeterminabile a priori nei suoi limiti esterni ed anche nei suoi interni elementi. Perciò il pittore romano, per esempio, del cosiddetto fregio giallo della Casa di Livia, non è tanto interessato ad esprimere classicamente la plasticità dei volumi in un equilibrato rapporto di pieni e di vuoti, ma piuttosto ad inseguire l'effetto di quell'infinita spazialità: quindi crea anzitutto un "paesaggio": un paesaggio fantastico con colline, fiumi, ponti, sacelli, nel quale si muovono uomini affaccendati ed animali, rappresentati proprio come momenti di codesta spazialità, che non è data una volta per sempre; ma diviene, si crea attualmen

te nel rapporto tra le singole forme, le quali non sono perciò definite, irrigidite plasticamente, ma sono raffigurate in moto, con pochi tocchi rapidi ed abili: più ombre che figure corporee e solide. E s'intende anche la necessità della tecnica che qui s'adotta, chiamata dai romani compendiaria; si legittima l'intima coerenza di questo stile, che infrange l'integrità plastica della pittura ellenica, ed anche, checchè si dica, ellenistica.

Ma codesto "illusionismo" naturalistico, o realismo, non è - come osservava Kaschnitz-Weinberg - "che la necessaria preparazione del surrealismo, o realismo magico, dell'arte tardoantica".

Già nel I secolo sui toni ad intenzione plastica della pittura classica cominciano a prevalere più ricchi accostamenti di colori, francamente urtati, con effetto talora stridente: una quasi barbarica fantasia di colori s'unisce alla sbrigliata fantasia delle forme; aerei campi s'aprono dietro le esili figure volanti nella Domus Aurea di Nerone; folgorazioni d'una luce astratta, meteorica, avvolgono e deformano violentemente le figure spettrali dell'ultimo periodo di Pompei. Il motivo "luministico" è accentuato probabilmente nella pittura, come nella scultura romana, in periodo flavio: esso accelera il processo tecnico; e come introduce decisamente il trapano nella scultura, così sempre più corrode la solidità plastica del colore estraendo da esso valori di luce: indi porta ad una tecnica che potremo dire divisionista, che è frutto appunto di questo atteggiamento luministico: in quanto per estrarre dal colore chiaroscurale l'elemento luce, è necessario valersi del tocco immediato della pennellata, e di colori puri, accostati e non fusi preventivamente.

Sempre meno il colore mimetizza, o costruisce volumetricamente, le figure; sempre più è sentito per sè, per il suo timbro particolare o per la sua intonazione unitaria. L'architettura dei campi decorativi si trasforma decisamente in fondale; non è quindi da stupirsi se anche le figure perdono la loro importanza individuale e agiscono come poco più di segni d'interpunzione nello svolgersi di questa rettorica, che è tuttavia concretamente artistica. Codeste figure, che già in periodo augusteo s'erano staccate dal fondo, ora si campiscono come zone di chiaro contro caverne di scuro, e poichè la loro sola funzione è quella di dare appoggio ad una luce uniforme, sono semplificate, appiattite, smaterialiate quanto più possibile.

Così si viene eliminando anche quel dualismo di piani, che poteva essere notato ancora nel terzo stile come effetto della ripresa classicheggiante, che aveva portato ad una sorta di isolamento delle figure contro un fondo fluente a corridoio in periodo augusteo. Nel terzo stile infatti, almeno lo sfondo architettonico o paesaggistico conservava in larga misura la sua obbiettività "naturalistica"; v'era quindi una divergenza tra

l'astrattismo delle figure, ridotte a silhouettes, del primo piano e la profondità spaziale del fondo: a cui corrispondevano diversità evidenti di linguaggio e di tecnica. Ora invece anche il fondo ha perduto sostanza spazio e struttura; il processo di volatilizzazione è giunto ad investirlo: quindi figure e fondo si ritrovano nuovamente sullo stesso piano figurativo. E' evidente, tuttavia, che questo non è più affatto quello che sosteneva insieme sfondo e figure nel secondo stile. E' un piano senza spessore, risolto nella seconda dimensione: puramente cromatico. E' perciò che possono avvenire, tra gli elementi che ormai tutti si adeguano a questa assoluta superficie, delle simbiosi chiaramente premedievali.

Le architetture, che in origine erano finte in profondità, vengono a galla, si pongono a livello delle figure; e queste, che un tempo emergevano plasticamente in primo piano, ora si adeguano al fondo, vi si innestano, vi si stemperano. A poco a poco, con un processo che si inizia in periodo traiano e si accentua con Adriano (Villa Adriana) e con gli Antonini (esempio: Tomba di Clodio Ermete) gli elementi architettonici disorganizzati, scardinati dalla loro razionale funzionalità e divenuti erratici, assumono un senso di pura decorazione lineare, e il più delle volte si situano intorno alle figure in modo da creare ad esse una specie di incorniciatura geometrica. Così la figura, e la nicchia che essa occupa, possono divenire una singola unità formale, realizzando quel motivo dell'hom-arcade, come lo chiamò il Focillon, che ebbe grande fortuna nell'arte tardo-antica e del primo medioevo; così si vengono lentamente maturando i nuovi schemi di una "composizione di superficie". Gli elementi del disegno sono trattati individualmente, come unità viste di profilo, e sono quindi proiettati sopra una superficie verticale, che si stacca dallo sfondo veduto da un punto di vista elevato, a volo d'uccello. La tecnica pittorica diviene "divisionista". La superficie del quadro si dissolve in macchie di colore, che s'accostano e si compenetrano a vicenda: il pittore, in più, studia con particolare attenzione il gioco della luce sui colori, rendendolo per mezzo di minuti punti chiari, raggiungendo quella che fu chiamata "una nuova qualità trascendentale" del linguaggio pittorico, la quale sarà essenziale per la pittura, specie a mosaico, del cristianesimo primitivo. Parallelamente, all'unità della scena determinata dall'esperienza se ne sostituisce un'altra, di carattere intimo e soggettivo, che rivela un nuovo rapporto tra la rappresentazione e lo spettatore. Anche questo contribuisce a portare una semplificazione della struttura organica dei corpi, che si fanno sempre più inarticolati ed elementari.

Così, ad un linguaggio rappresentativo si viene sostituendo un nuovo idioma che rinuncia allo spazio, o, meglio, instaura la rappresentazione di una "dimensione" diversa da quella classica, risolta sopra una superficie assoluta. La partiture di questa divengono, necessariamente, lineari, e le figure che vi

si inseriscono si fanno frontali, appunto per adeguarsi alla bidimensionalità del piano; e cominciano a ripetersi in continue, monotone scanditure. Questo principio ritmico, nel quale si potrebbe vedere l'azione del così detto "stile ieratico" orientale, è presente a Roma almeno dai tempi di Settimio Severo: l'affresco d'un triclinio in Via dei Cerchi, di questo tempo, mostra infatti singole figure isolate, su fondo bianco, in tercalate a colonne, con un contrappunto più deciso anche di quello dell'affresco di Conone a Dura-Europo: evidentemente simile a quello del Settizonio e dei sarcofagi a colonne, che appaiono infatti contemporaneamente. Linearità e ritmicità "severiane" sono elementi caratteristici degli affreschi funerari pagani della fine del II secolo e degli inizi del III, in necropoli di Ostia e in Roma stessa: giudaici (Catacomba Randani) ed anche cristiani: i quali ultimi non risalgono infatti oltre l'epoca di Severo, cioè l'epoca in cui i cimiteri dalla proprietà privata passarono alla proprietà ed amministrazione della corporazione religiosa; esempi la volta di Lucina; Ipogeo degli Aurelii, dove riaffiora il ritmo del triclinio di via dei Cerchi; cappella greca del cimitero di Priscilla; ecc. Tale linearità - mescolata a persistenze di astratto plasticismo nelle figure singole - si accentua col tempo; mentre alla tecnica dell'affresco s'accomuna sempre più quella del mosaico, più adatta per il suo più deciso cromatismo, ad esprimere l'assolutezza della nuova superficie pittorica ed a sottolineare la dilatazione degli spazi architettonici.

### LA PITTURA DEL III SECOLO

Il III secolo è per la civiltà e per l'arte romana, il periodo di crisi più profonda: nè pare vi sia, per questo lato, differenza tra pagani e cristiani. Tutti sembrano sospinti dall'ansia di una intima fuga. Fuga dalla solitudine dello scetticismo o dello stoicismo delle classi colte, o dell'annullamento mistico dell'esistere dei seguaci delle religioni di mistero - fuga, comunque, da un mondo nel quale non vi è più, per l'individuo, sicurezza, nè garanzia, nè forma.

Nell'arte, quanto ancora rimaneva della forma antica continua a corrodersi e, parallelamente, anche i soggetti delle opere d'arte disarticolano le loro connessioni interne. Lo scetticismo accomodante o la spiritualità visionaria, l'affermazione poco convinta degli ideali di megalopsichia nelle rappresentazioni di caccia o di battaglia, o di filosofica indifferenza nei poveri Elisii dei sarcofagi, non riescono a imporre silenzio all'inquietudine, alla disperazione, che si tradiscono in un torbido disfaccimento della stessa materia plastica e pittorica, in un chiaroscuro esasperato, convulso; e nella stessa e

espressione, si direbbe atterrita, delle figure.

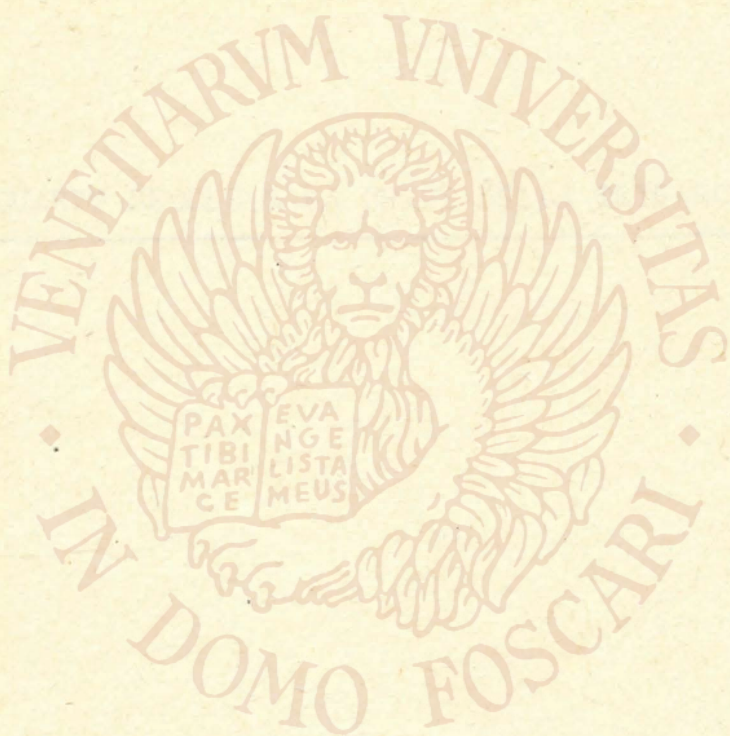
Possiamo scegliere esempi indifferentemente in campo pagano o cristiano: pitture della "Camera della Velatio" nella catacomba di Priscilla (A.230); della cosiddetta Villa sotto S. Sebastiano (a. 240); della catacomba di Pietro e Marcellino (a. 240); o, sulla fine del secolo, gli affreschi "cubisti" dell'arcosolio della regione dell'Agape nel cimitero di Pietro e Marcellino (295-305). Quanto a stile, il linearismo protoseveriano, evidente, per es., nelle pitture del Colombario Polimanti, sull'anno 200, va riassumendo e quasi arginando la macchia antoniniana già durante il regno di Settimio Severo; e lascia poi il campo al cosiddetto realismo ottuso del tempo di Caracalla. L'accentuarsi di un chiaroscuro agitato e convulso, parallelo a quello dei sarcofagi di battaglie, si ritrova per es. nel poco più tardo mosaico di Piazza della Vittoria a Palermo; le evasioni "irrealistiche" dell'arte del tempo di Severo Alessandro si annunciano nelle pitture del Sepolcro degli Ottavii a Roma, e così via. Per tanti lati importanti sono le pitture della catacomba gnostica di Viale Manzoni - secondo me dell'epoca di Massimino Trace, intorno al 235, quindi di poco anteriori al cosiddetto rinascimento gallienico -; non solo per il problema dei diversi pittori che vi collaborarono, ma anche per i precedenti, linguistici e iconografici, che presentano. Le pitture viste or ora della Villa romana sotto S. Sebastiano sono di pochi anni dopo: in esse il chiaroscuro violento e sintetico, già apparso negli affreschi di Stabiae, è portato ad un'espressione straordinariamente intensa e matura. Frattanto le pitture delle catacombe cristiane, anziché essere, come postulava la vecchia archeologia, una sorta di "corpo separato" nell'arte dell'Impero - magari determinato per la loro sommarietà formale dalla scarsa illuminazione dei cunicoli - si rivelano una sola ed unica cosa con la pittura romana pagana: abbiamo visto gli affreschi della "Camera delle Stagioni" in S. Pietro e Marcellino o anche, nello stesso Cimitero, la lunetta con l'Emoirossa della camera n. 18. Se non prendo abbaglio, mi sembra che si avvicini singolarmente a questo "punto di stile", la più notevole scoperta, nel campo pittorico, fatta durante gli scavi sotto le Grotte Vaticane: intendo il mosaico della "Volta del Pescatore", cioè della volta del minuscolo mausoleo dei Giulii. Soltanto ragioni di stile ci consentono di datare approssimativamente questa pittura, giacché il fatto che essa si trovi sotto la basilica non è perentorio per assegnarla ad epoca costantiniana, visto che non sappiamo quando la prima basilica fu eretta (il Lemerle pensa, e per considerazioni non trascurabili, che si debba scendere a verso la fine del IV); e le osservazioni di padre Kirschbaum e soprattutto quelle del Perler, il quale - ricordando che il culto del Sole si impone con particolare prestigio sotto Aureliano, datebbe perciò il mosaico al 270 c. - hanno, ovviamente, scarsa consistenza. Penso anch'io, visto che sulle pareti erano raffigurati, oltre al Pescatore, Giona e il Buon Pastore, che si

tratti di un mosaico cristiano: e, naturalmente, è il Dio dei Cristiani, forse Cristo stesso, colui che ascende. Ma debbo ag giungere, per ridare alla cronologia l'elasticità dovuta, che il motivo non è senza precedenti, anche iconografici. A Dura Eu ropo, per es., Zeus-theos è dipinto in una grande immagine sul muro di fondo della cella del suo santuario: a mia conoscenza è il primo esempio di raffigurazione di un dio trionfante, nel momento in cui sale sul carro del Sole, che lo condurrà alla gloria del Cielo. In un altro tempio di Dura, quello di Bel, Rostovzef ha riconosciuto una scena analoga. Ma c'è soprattutto, perchè interessa il mondo romano in toto, l'iconografia, ancora incompiutamente studiata, di Mitra, che è raffigurato non solo come tauroctono, ma anche nell'atto di salire al cielo sul car ro del Sole. E infine si potrebbe ricordare lo scritto magico (il famoso ἀπαθανατισμός del papiro Paris. Suppl. grec. 574) nel quale il misto, durante l'ascensione della sua anima fino a Dio, si trova dinanzi a due apparizioni: la prima è quella di Helios: giovane, bello, vestito di tunica bianca, aureolato, raggianti, nell'atto di questa ἀναγωγή trionfale: sembra una descrizione puntuale del nostro mosaico.

Lo stile infine ce ne può suggerire il tempo, e i confronti con pitture pagane e cristiane consigliano a non oltrepassare la metà del secolo. Ma giova osservare le dissociazioni prospettiche, chiaramente precubiste, di questa immagine: attraverso una duplice distorsione, il pittore vede il profilo e di fronte, a due e tre dimensioni, su tre piani normali tra loro contemporaneamente il carro solare, la quadriga, Cristo-Helios. La pittura romana è ormai alle soglie del tardo-antico.

Le sue sorti da questo momento fino al termine del secolo III, si seguono più agevolmente attraverso le decorazioni delle catacombe cristiane. Dopo il linearismo protoseveriano, dei primi anni del secolo; la ripresa del relativo illusionismo del decennio tra il 220 e il 230 (ambulacro dei Flavi in Domitilla, cappella del Sacramento in Callisto; ecc.) vediamo accentuarsi le scomposizioni paratattiche, cubiste in pittura del tempo di Severo Alessandro alla camera della Velatio in Priscilla: questa sintassi, superata la breve parentesi del cosiddetto realismo gallienico e immediatamente postgallienico, si impone decisamente, sul finire del secolo, per es. nei freschi (tra il 295 e il 305) dell'arcosolio della regione dell'Agape nel cimitero di Pietro e Marcellino. Senza dubbio, all'origine di questo "stile della Tetrarchia", così perentorio: di questo ch'è stato detto "cubismo" tetrarchico, ma che piuttosto è una sorta di esasperato espressionismo, vi è quella dissoluzione della plasticità classica, che comincia già, prima ancora dell'eruzione del Vesuvio, per es. a Stabiae; ma il confronto tra questi termini press'a poco estremi dell'evoluzione romana giova anche a farci misurare la distanza del cammino compiuto. Qui, agli albori del IV secolo, in queste immagini di Tricliniarchi, non v'è più ombra di "illusionismo". La forma non è

più, veramente, una misura di spazio obiettivo; la luce, abbandonando anche gli ultimi residui del "naturalismo" medioromano, s'è fatta una lumenescenza astratta; e non ha più altra intenzione che quella di portare in superficie la disarticolata volumetria delle immagini. Analogamente a quanto è avvenuto nell'arte moderna col crescente affermarsi, dopo l'impressionismo, di poetiche tutte più o meno "irrealistiche", agli albori del IV secolo su questa materia plastica sconvolta s'impone la rivoluzione linguistica affidata di più in più all'"arbitraria" libertà del colore.



IL QUARTO SECOLO E LA CRISI DELLA TETRARCHIA

---



MOSAICI DI PIAZZA ARMERINA

Tale rivoluzione appare ormai evidente durante quella che è stata chiamata la crisi della Tetrarchia. Le ricerche archeologiche di questi ultimi anni ci consentono di delinearne i caratteri con completezza d'informazione, e con pertinenza d'analisi critica, sufficienti. Tra cotesti recuperi ci si presenta per primo quello, grandioso, della "Villa Erculea", venuta in luce nel corso di poco più d'un paio di decenni in Contrada Casale presso Piazza Armerina, in Sicilia.

Giova anzitutto considerare l'impianto architettonico di questo complesso, anche perchè spesso trascurato dalla critica, più attratta dalla dovizia e dalla vastità dei mosaici pavimentali - coprenti, ad oggi, una superficie di c. 3,500. mq. Esso è, tuttavia, di primaria importanza; anzi - come del resto di norma nell'arte romana fondata sulla messa in forma di uno spazio storicamente - attualmente - vissuto e agito, addirittura - pregiudiziale per una interpretazione non solo semantica ma anche formale o linguistica degli stessi mosaici.

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

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

che, siamo già nel tardo-antico.

Questo tempo, che in concreto, nella sua durata, è il principio di unità dello sviluppo spaziale, non è più a carattere ciclico. Questo tempo ha una direzione, punta verso un fine, dunque è irreversibile: e in tale struttura del tempo (che poi è anche dello spazio - che è attuale esperienza di esso - e della "forma") possiamo riconoscere l'azione del Cristianesimo, o almeno di quel "riscatto del tempo" di cui il Cristianesimo fu il massimo propugnatore, e definitivo. Poichè c'è una direzione, c'è un itinerario previsto: il che non vuol dire ben inteso, che noi non possiamo muoverci entro gli spazi di un complesso come quella di Piazza Armerina, in tutte le direzioni, od anche ritornare sui nostri passi. Ma (come avviene nella basilica paleocristiana - la quale non per nulla proprio in questo momento si costituisce qualche forma significativa e "tipica" dello spazio e del tempo cristiani - dove noi possiamo attraversare le navate, o tornare indietro dall'abside al nartece; ma ciò non toglie che la direzione suggerita e "messa in forma" dalla scansione processionale delle colonne delle navate sia quella che procede dall'entrata all'altare nell'abside: perchè qui è il foco dove convergono insieme il significato e la forma di questa architettura)(1) così a Piazza Armerina vi è un sensu optimum, che è opportuno riconoscere e precisare, perchè in fine serve ad un non superficiale esercizio di lettura, ad una consapevole interpretazione degli stessi mosaici: e non soltanto del loro dato semantico, ma della stessa struttura formale delle immagini.

Giova frattanto ricordare, che la vecchia ipotesi del L'Orange - essere stata questa villa progettata come "buen retiro" del Tetrarca Massimiliano Ercoleo - sebbene abbia provocato anche un certo numero di riserve, è risultata alla fine, dagli ultimi reperti dell'archeologia, piuttosto confermata che smentita: e in realtà non si vede quale serietà abbiano certe proposte di correzione, che, non potendo negare il carattere imperiale della villa, sfruttano l'intelligente ipotesi del L'Orange, ma nello stesso tempo presumono di spacciare come originale scoperta il semplice cambiamento di nome del presunto proprietario del fondo.

Cotesto aggrapparsi a cavilli nominalistici, sebbene non raro nell'archeologia, non cessa di rivelarsi come piuttosto puerile. E' possibile che Massimiliano Ercoleo non ne abbia fatto, dopo il 307, la sua residenza, e che altri ne sia venuto in possesso: ciò poco importa a noi: mentre importa davvero il riconoscimento che la villa era stata progettata, costruita e decorata quale "complesso di glorificazione" - analogo, sep-

---

(1) Cfr. la mia introduzione all'ediz. italiana di A. Riegl, Industria artistica tardoromana, Firenze 1953, pg. LX.

pure con diverse proporzioni, a quello coevo di Diocleziano presso Salona.

Ciò era stato bene avvertito dal L'Orange, e rincalzato da Ejnar Dyggve - nel corso delle sue acute ricerche appunto nell'ambito di cotesta "architettura di potenza" tardoantica. Ma, poichè, al momento in cui questi studiosi presentarono le loro prime ipotesi interpretative, gli scavi archeologici erano ben lontani dall'essere completi, parve possibile identificare il "complesso di glorificazione" nello Xystus nella sua aula trichora: si poteva essere indotti a riconoscervi, infatti, i tre elementi fondamentali di tali complessi o tribunalia: e cioè il consistorium aulicum (aula trichora), il tribunal, o triforio per l'apparizione del sovrano; infine, la basilica ipetra per cerimonie, dove si riunivano i sudditi per le acclamazioni ecc., nello xystus col suo portico, che divideva questo vano press'a poco in tre navate. Rimanevano invero delle difficoltà, anche a paragone con altri e meglio chiariti tribunalia (es. Spalato): soprattutto, rimaneva insoluto il problema fondamentale degli accessi: sia del "pubblico" nella basilica, dall'esterno; sia del sovrano e della sua corte dai propri appartamenti al consistorium. Tuttavia, poichè nessun altro organismo era allora apparso, che, quanto questo - sebbene in modo non del tutto soddisfacente - si prestasse a tale interpretazione. Io stesso, in uno studio su castello-palazzo omeyyade di Msciattà, del 1954, credetti di poter aderire all'ipotesi: tanto più, che non mancherebbero altri esempi di "sale del trono" a tre absidi. Ora però è ovvio che non qui dobbiamo riconoscere il "complesso glorificante": ma nel grande organismo centrale della villa: composto dall'ingresso, il cortile porticato, dal quale, venendo dall'esterno, si passa nel vestibolo dell'Adventus: di qui, nel grande atrio con quadriportico (basilica ipetra per cerimonie); poi, superato il grande corridoio trasversale in funzione di narcece, all'aula basilicale absidata (consistorium aulicum), attraverso un triforio su due colonne, di granito rosso (il che non senza significato: essendo il rosso colore imperiale) nel quale è ovvio riconoscere il tribunal - o prospetto per le apparizioni del Signore.

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

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

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

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

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

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

Il significato essenziale di tale immenso epinicio pittorico non è naturalmente smentito dalla presenza di episodii mar-

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

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

Ma gioverà scendere ora ad analisi più puntuali, entro questo grande complesso, scelto come campione, perchè come nessun altro esprime, con compiutezza monumentale, l'estetica o meglio la poetica della pittura tetrarchica. Tale compiutezza spiega anche le oscillazioni nelle classificazioni, sia cronologiche che stilistiche, di questi mosaici e delle loro parti, ad opera dei vari studiosi che se ne occuparono. E chi in essi riconosce l'opera di maestri operanti in un periodo di transizione tra l'espressionismo propriamente tetrarchico e il cosiddetto bello stile costantiniano: chi invece, con un ritardo di tre quarti di secolo credette di inquadrarne lo stile in quello che il De Witt chiamò classicismo espressionistico valentiniano.

Tra queste due posizioni contrastanti ve ne furono ovviamente di intermedie; e vi furono tentativi di spiegare le divergenze col criterio delle fasi successive nel lavoro; o della presenza contemporanea di maestranze diverse.

Che, frattanto, il momento, almeno d'inizio, si debba porre nei primi anni del IV sec., sembra confortato dal ritrovamento di una moneta - un antoniniano di Massimiano Erculio, certo degli ultimi anni del sec. III - nella malta che cementava la lastra marmorea della soglia dell'edra sud-orientale del frigidarium della villa. Il che tuttavia, se è dato che conferma, quanto all'architettura, l'ipotesi del L'Orange; è meno perentorio, per quanto riguarda i mosaici del pavimento.

Sempre però fortemente indicativo: se consideriamo il carattere unitario e organico del piano generale della decorazione e la connessione del suo significato con quello della costruzione - di cui si disse - ; e, non da ultimo, lo stesso stile di questa pittura: che, sebbene con intonazione talora anche fortemente diverse, può essere filologicamente verificato come indice particolarmente vistoso della compresenza - largamente intesa - di varie correnti stilistiche, e dunque di numerosi maestri.

Quest'ultima sarebbe da ritenere in ogni caso: non soltanto in base a quel che sappiamo sull'organizzazione di tali maestranze e sui loro motivi di lavoro; ma anche per una considerazione pratica: se ad un'opera così immensa non fossero stati impegnati insieme maestri molto numerosi coi loro aiuti, essa non si sarebbe potuta compiere che nello spazio di decenni e decenni.

Questa era una delle ragioni, per cui il compianto Biagio Pace riteneva di dover spostare parecchio innanzi - fine IV inizio V sec. - almeno la fase conclusiva del lavoro; ma è ragione che cade, se pensiamo appunto alla compresenza di numerosissimi mosaicisti. Il problema, del resto, non è, ovviamente, specifico di Piazza Armerina, ma proprio di tutte le grandi decorazioni a mosaico, pavimentali o parietali: per portare a compimento le maggiori, forse un secolo non sarebbe bastato con pochi maestri; mentre per essi sappiamo da notizie certe che a mosaicare la Basilica di San Marco a Venezia, i maestri che lavoravano insieme, con pochi aiutanti, erano moltissimi. Ciò dà una prima spiegazione delle differenze - al di fuori dell'ipotesi di grandi scarti cronologici -; ma il problema si complica, se si riflette sul fatto, ovvio, che la maniera pittorica d'un mosaico dipende certo dall'esecuzione, ma dipende soprattutto dall'intonazione stilistica dei "cartoni" che le maestranze traducevano in mosaico.

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

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

L'opera dei maestri della caccia - che possiamo considerare per varie ragioni, anche al di fuori di quelle stilistiche - la prima in ordine di tempo, e la più schiettamente tetrarchica, ha inizio là dove comincia il cammino previsto: dal vestibolo dunque, dove è rappresentato l'Adventus: l'arrivo a casa del signore. Prosegue poi, dopo il quadriportico, nel corridoio, che è il vero e proprio narcece del consistorium aulicum: esso già con la sua stessa posizione trasversale, analoga a quella del narcece delle basiliche cristiane, segna un momento di arresto, di raccoglimento, alla soglia augusta del consistorium. Tenendo presente questa funzione, potremmo risolvere anche alquanto problemi, apparsi fin qui piuttosto oscuri, del significato e della struttura figurativa del mosaico pavimentale - forse il più importante di tutta la villa -.

Il significato è, si disse quello della megalopsichia: grandezza d'animo espressa allegoricamente con la caccia delle fiere: allegoria risalente addirittura ad Alessandro, della quale si hanno numerosissimi esempi anche in mosaici pavimentali (per es. ad Antiochia: talora anche con la scritta - a scanso di equivoci - : megalopsichia).

E' comprensibile, che il motivo si trovi al posto d'onore, davanti al tribunal dell'apparizione del sovrano, e che in fondo venga ad essere il tema centrale determinante di tutta la decorazione. Osserviamo anzitutto come un "quadro" siffatto è composto. Esso, frattanto, è presentato con la sua base affacciata alla direzione del cammino di chi procede dalla basilica imperiale al consistorium; ma il suo enorme sviluppo trasversale non consente che lo si esperisca procedendo: è necessario soffermarsi, in obbedienza del resto alla funzione di questo narcece. A una prima veduta sommaria, può sembrare che questo lungo nastro di "episodii" accostati (talora, ha notato il Gentili, è possibile riconoscere le suture tra le parti affidate ai vari maestri) riprenda a distanza di tempo, e riproponga alla

nostra esperienza, il motivo del continuum storico-narrativo, tipicamente romano, dei fregi delle colonne Traiana e Aureliana. Ma non si tarda ad accorgersi che la concezione dello "spazio" è qui diversa: è, globalmente, a volo d'uccello; per cui gli episodi e le figure, che ad una visione prospettica sarebbero nei piani profondi, qui, invece, si svelano nei registri superiori, così da "venire innanzi" in qualche modo, per presentarsi alla vista di chi appunto, essendo in piedi, li vede sotto di sé. E si tratta poi di episodi o gruppi singoli, separati, conclusi, anzi equilibrati quasi radicalmente in sé, e disposti uno accanto all'altro, paratatticamente.

S'intende, che a questa frantumazione, a questo sgranamento per così dire del fregio, corrisponde una slegatezza semantica già premedievale: onde sembrano piuttosto forzati i tentativi di enucleare di qui un "racconto" legato, con un inizio ed una conclusione (quali per es. quello del Pace, che vedrebbe uno sviluppo logico dell'operazione della venatio a cominciare dalla lunetta con l'Africa - terra donde vengono le fiere - fino a quella all'altro estremo che sarebbe Roma, cui le fiere son destinate: improbabile anche perchè, se così fosse, lo svolgimento del presunto racconto avverrebbe nel senso della lunghezza del corridoio. Il soggetto della lunetta di destra - nell'altra il mosaico è quasi scomparso - è certo l'Africa; ma è chiaro che una composizione così araldica, affrontata verso l'interno del vestibolo, ha una funzione a così dire prosodica, di chiusura di un ritmo; e che non v'è affatto nell'insieme un racconto che si svolga: tutti gli episodii sono compresi).

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

Non siamo dunque affatto davanti ad un racconto: ma ad una paratassi, che pone gli avvenimenti uno accanto all'altro, al di fuori dei rapporti causali modali e temporali della logica classica, con un procedimento si potrebbe dire enumerativo o recitativo, analogo a quello che Auerbach per es. ha riconosciuto nella poesia, anzi nella stessa struttura della lingua tar-

doromana e protomedievale: persino con quella serialità di blocchi linguistici indipendenti e giustapposti, e con quelle proposizioni apodittiche ed enfatiche, che qui, ovviamente, si traducono nella decisa accentuazione espressionistica del colore. La quale porta con sé tutte le sconessioni prospettiche e le disarticolazioni formali, che sono proprie d'un tal modo di esprimersi: si veggano per es. gli scudi, le ruote dei carri del tutto senza spessore; l'allineamento fuori di prospettiva degli arti, specie delle gambe, dei cacciatori e degli animali, ecc.

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

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

tucce.

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

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

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

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

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

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

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

La "vague" defluente da centri ellenistici portatrice del "bello stile" di un Costantino già installato nella nuova Roma sul Bosforo, sarà cosa ben diversa: e basterà, a convincere chiunque abbia occhio avvertito, il confronto col Dioniso - pure di disegno e di taglio alquanto simili, della villa costantiniana di Antiochia.

Sono opere press'a poco contemporanee, ed ambedue dovute ad artisti eccellenti: ambedue hanno dietro di sè la stessa tradizione formale; è possibile che l'opera antiochena sembri a parecchi "più bella" di quella siciliana - ma, ovviamente, è per la stessa ragione, per cui le Grazie del Canova sono apparse e forse appaiono a taluno più belle dei Capricci di Tiepolo, o di Goya.

Rimarrebbero da considerare almeno alcuni altri tratti di pavimento, ch'io ritengo aggiunti più tardi, a qualche distanza di tempo; direi nella seconda metà del secolo. Sono: il tappeto musivo del quadriportico del peristilio, a floride fasce su disegno geometrico, includenti protomi ferine - in accordo col significato generale di questo immenso bestiario - : opera d'un abile manierista, che stese le sue tessere là dove probabilmente in origine v'era un pavimento marmoreo; e le ormai famose dieci fanciulle in bikini, ragazze vincitrici di gare palestrite o natatorie: anch'esse dunque significanti forza e destrezza, che anche lo scarto di strati e di livelli del pavimento attestano essere state eseguite più tardi. Il che è confermato dalla maniera pittorica, la quale qui rivela d'aver assorbito il "bello stile" costantiniano. E' infatti agevole il paragone (anche per ciò che riguarda le acconciature, e il gesto ritmico di danza) con opere da attribuirsi al terzo quarto del secolo - quali il mosaico delle tre Grazie di Cesarea - Cherchel in Africa, o quello delle Nereidi nella casa dei Dioscuri a Ostia: rintracciare una certa affinità linguistica con le "Stagioni" della Villa costantiniana di Antiochia, o, pure qui, con le Nereidi del Bagno E o con le Amazzoni del complesso di Yakto; o, in Africa con le figure affrescate in una tomba di Gargaresh in Libia; o infine in Occidente con le dame costantiniane di Treviri, con certi brani della decorazione dell'ipogeo romano sulla via Salaria, o con pitture che vanno dalla Dionisia delle catacombe di Callisto, alle celebri Oranti del Cimitero di Trasona, all'Orante del Cosmeterium Majus, ai ritratti di Santa Costanza: insomma con opere da porsi tra il 330 o il 50, le quali attestano la "ripresa neoclassica" del "bello stile" costantiniano o direttamente, o per influsso.

Qui, certo, si tratta di influsso - l'eredità del "disfacimento tetrarchico" vi permane infatti evidente: esso si manifesta in una più unita stesura del colore; in una linea più rassodata, ma già con la funzione tipicamente prebizantina, di punto di collimazione tra le zone cromatiche, e in una ben avvertibile "composizione" ritmica. Sul fondo bianco, uniforme, assai più sordo che negli altri pavimenti della villa - è invece simile per valore al fondo della caccia del pavimento del Mega Palation di Costantinopoli - i corpi seminudi si allineano, contrappuntati dei colori dei costumi, con leggeri scarti nella loro posizione - tali però da non compromettere la misura uniforme della scansione ritmica: sicchè, più che alle persistenze anatomiche di tradizione ellenistica, sottolineate dal Pace

e dal Gentili, credo possiamo qui intravedere l'inizio di quella via che porterà, dopo due secoli, dopo un lungo processo di crescente scomposizione delle immagini e, parallelamente, di astrazione per così dire manieristica del cromatismo sia delle figure che del fondo (e il V secolo, in questo, ebbe una funzione fondamentale di maturazione linguistica) per es. alle teorie bizantine di Vergini e di Martiri in S. Apollinare Nuovo.

L'importanza delle palestrite di Piazza Armerina - nell'ordine storico s'intende - sta per me soprattutto in questo: che esse sono uno dei primi esempi di quella fusione tra paratassi espressionistica romana orientale e persistenza di organicità formale, seppure svaporata e portata sul piano, di discendenza ellenistica: fusione dalla quale deriverà appunto l'arte bizantina, estremo tentativo di salvare l'eredità formale classica trasferendola dal mondo dell'esperienza vissuta - la Lebenswelt di quaggiù - nella dimensione incorporea, platonicamente contemplata, della Gerusalemme celeste.

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

I MAESTRI DI AQUILEIA E IL MAESTRO AULICO DI COSTANTINO

---



MAESTRI DEL MOSAICO AD AQUILEIA

In un altro complesso che è ovvio assumere a "campione" - anche perchè è il primo che, almeno nell'ordine tecnico-linguistico che abbiamo scelto, sia di argomento cristiano - il complesso dei mosaici pavimentali di Aquileia, ritroviamo pure la presenza delle due correnti individuate a Piazza Armerina: se bene, più decisamente forse che qui, ad Aquileia prevalga l'in tonazione linguistica romano-occidentale: del colore libero, e stroso; in accezione "fauve".

Frattanto, come ha osservato egregiamente L'Orange, i "motivi" predominanti sono qui e là suppergiù i medesimi, o almeno della stessa "classe": sono infatti, in larga misura, figure di animali. Ma con una netta differenza semantica, in accor do col diverso significato: con la funzione e la destinazione diverse degli edifici ch'erano deputati a decorare. Al tribunal ion, a tutta l'architettura di potenza e di glorificazione della residenza d'un tetrarca "erculeo", s'addiceva evidentemente il tema della megalopsichia, allegorizzato nella caccia - vittoria dell'uomo sulla forza bruta delle fiere - e, per ovvia e stensione, nelle performances sportive, segno anch'esse di do minio della forza soltanto muscolare: onde era ovvio che fosse accentuato proprio il carattere ferino delle belve, per dar più valore appunto alla vittoria su di esse.

Ad Aquileia invece il significato generale dei motivi animali discende da un'altra corrente semantica, pure d'origine pagana, che potremo chiamare idillica o georgica: gli animali, domestici o pastorali; o almeno non feroci e non nemici dell'uo mo, come gli uccelli e i pesci, significano l'amistà dell'uo mo con la natura e di qui, con significato più puntuale, con quel la natura che è più umanizzata: il campo coltivato, il giardino, il paradiso.

Risparmiamoci la descrizione dei mosaici aquileiesi, che sono stati oggetto, da più di un secolo almeno, di studi ripetuti numerosissimi, e, dal punto di vista archeologico esaurienti.

Gioverebbe ora mettersi con impegno ad un esercizio propriamente critico, il quale ci porterebbe innanzitutto a distinguere anche qui i vari maestri che lavorarono insieme alle decorazioni dei tappeti musivi. Impresa, del resto, non eccessivamente difficile.

E frattanto, per prendere le mosse dalla grande basilica, l'artista preteodoriano, che diede, sul finire del III secolo, i cartoni per il pavimento della stanza (per taluni appartenente alla domus ecclesiae di Ciriaco) sfondata nel Mille dal Cam panile di Poppo: il caposcuola, probabilmente, dalla cui bottega dovette anzitutto uscire colui che, in certo modo continuandone l'opera, decorò con figurazioni criptocristiane quella lun

ga aula della chiesa, nel cui pavimento fu inserita, probabilmente da Teodoro, la nota invocazione "Cyriace vibas". E, tra i pittori teodoriani, potremo agevolmente distinguerne almeno due: l'uno, che potremo chiamare Maestro del mare; l'altro, Maestro dei ritratti.

Il Maestro del mare, cui è da credere si debba l'ideazione della parte maggiore del pavimento dell'aula teodoriana (sud), esce con ogni probabilità dalla medesima bottega (per intendere, di Ciriaco): a lui si potranno assegnare, oltre al vasto riquadro presbiteriale di soggetto marino, il tappeto centrale della terza campata con l'offertorio e la cosiddetta Vittoria eucaristica, i due tappeti laterali della stessa campata, e il tappeto di destra della seconda campata, con la raffigurazione di greggi, e del Buon Pastore (oltre a qualche altro brano minore, che sarebbe eccessivo enumerare). E' questi un pittore che trattiene ancora dal suo, come dissi, probabile maestro e dal più diretto erede di questo nell'aula nord, alquanto accenti, più che propriamente linguistici, di "composizione": per es. la complicata, ridondante partitura ornamentale di gusto geometrizzante, che riquadra le figure in molte campate della teodoriana. Non ne eredita tuttavia l'intendimento del colore: quel colore denso, sontuoso, quasi si direbbe tonale: capace dei più arditi virtuosismi, che vanno fino al cangiantismo; nè la ricca tavolozza, dominata dai verdazzurri fondi e dai brillanti arancioni, pervasa da improvvisi bagliori di gusto barocco; nè infine la colta e convinta fedeltà ad un "disegno" di tradizione latamente classica.

Questo "maestro di Ciriaco" è un eccellente pittore pre-tetrarchico; il maestro teodoriano del mare invece sente e vive tutta la tormentata, problematica "crisi" dell'arte della tetrarchia: talchè, sebbene possa sembrare più povero rispetto a quello, in realtà ne attualizza, per così dire, il lascito linguistico: tra il suo linguaggio, tra la sua accezione del colore e quella del maestro di Ciriaco vi è un distacco, quasi un capovolgimento analogo a quello che intercorre - pure nello scarto di non molti anni - tra il linguaggio ancora latamente tonale degli impressionisti fino a Cézanne, e quello decisamente a tonale e timbrico dei postimpressionisti: di Gauguin e dei fauves.

Certo, si potrà opporre che il "maestro del mare" di Aquileia, pur impegnato con tutto se stesso nella lirica libertà del colore arbitrario, appare attardato da residui disegnativi e tonali, quando, per es., non sa rinunciare a qualche effetto di sovrapposizione volumetrica nel corpo degli animali - la quale contrasta con la coerenza bidimensionale delle immagini e dei loro rapporti -; e quando non ha sufficiente audacia cromatica nel suo fauvismo; fino a concludere che in fondo le sue qualità son più di colore letterario oratorio, che propriamente poetico (press'a poco come quelle di un Signac rispetto ad un Seu-

rat): ch'egli è uno di quei "furbi" che sempre compaiono nei momenti di crisi, ed hanno fortuna anche presso il gusto avvertito e non conformista, perchè hanno l'abilità di dire cose vecchie con parole nuove. In questo caso, il pittore sarebbe stato abile nel recuperare, con gli espedienti linguistici di un colore "moderno", quelle forme che la crisi della tetrarchia aveva disarticolato e superato; e per ciò egli testimonierebbe del carattere "provinciale" della cultura pittorica di Aquileia: non ignara delle nuove tendenze pittoriche, ma con l'occhio sempre volto ad una possibile restaurazione - quella, nella fattispecie costantiniana.

Questo giudizio sarebbe poi in sede storica confermato dal confronto della sua pittura con quella dei grandi maestri di Piazza Armerina; e che vi sia, pur entro la stessa problematica linguistica, una diversa forza personale negli artisti, è innegabile. Io credo però che non si possa screditare la sincerità del "maestro del mare" di Aquileia: il quale non si affida alla violenza, ma piuttosto alla delicatezza cromatica: - certi raffinati trapassi, del tutto coerenti linguisticamente perchè d'un assoluto irrealismo, che compaiono nel Buon Pastore, nella Vittoria eucaristica e specialmente nel gran quadro della straordinaria distesa marina, gli assicurano una posizione eminente, nel capitolo, pure così fitto di opere, dell'arte della tetrarchia.

Accanto a lui lavora un altro pittore, che potremo dire "Maestro dei ritratti e delle Stagioni", perchè è l'autore soprattutto dei ritratti di donatori e dei busti delle Stagioni nei mosaici di sinistra prima della seconda campata, e di quella di centro della seconda. E' questo un artista che aderisce più liberamente al gusto tetrarchico, quasi senza nostalgie per il passato, e invece tutto impegnato in un espressionismo ricco, profondo è forse il pittore, se non più accreditato nei primi decenni del secolo ad Aquileia (vista la parte non primaria affidatagli da Teodoro), destinato ad avere maggiore prestigio presso la "nouvelle vague" della prima generazione - come provano i riflessi, che la sua maniera ebbe altrove in Aquileia, fuori dalla grossa opera teodoriana.

Sono distinzioni, s'intende, piuttosto ovvie e scontate: soltanto un primo abbozzo di quel lavoro di discriminazione critica al quale ci si dovrà pure accingere prima o poi. Non è questo il momento: ora gioverà piuttosto rilevare la presenza e l'azione anche qui, come nella villa di Piazza Armerina, del "principio" schiettamente romano - e di ordine a così dire architettonico - che regge la struttura pittorica del pavimento di Teodoro, alla quale insomma è affidato il compito di affiancarsi all'architettura nella funzione di guida ad un'esperienza itinerante dello spazio-forma della basilica. Infatti il fedele, che entrava nel tempio non dalla parte centrale della

fabbrica di Poppo, ma per una porta laterale, aperta nella parete dell'attuale navata sinistra, di fronte alla seconda campata, veniva accolto dalla serie di cinque ritratti di donatori, tutti affrontati verso l'ingresso; procedendo poi, e lasciandosi sulla destra altri quattro ritratti femminili, giungeva al centro della seconda campata, e qui poteva volgersi verso l'altare, non senza tuttavia avere incontrato i ritratti di altri cinque di cotesti offerenti - in veste, si direbbe, di padroni di casa che accolgono l'ospite - e delle quattro Stagioni, emblemi del "tempo umano". Qui terminava l'opera di significato "secolare" del Maestro dei ritratti. Più innanzi, nel corso dell'itinerario rituale appaiono le immagini del "tempo" divino, nella forma e col significato ancora gracili e oscillanti d'una chiesa appena uscita dall'enigma, e d'una iconografia che non ha ancora un repertorio proprio: e questa è opera del maestro del mare. La prima delle sue immagini è quella del Buon Pastore, che ha presso di sé il suo gregge - in verità uno dei più belli che la pittura antica, pure fecondissima in tali motivi, ci abbia lasciato.

La composizione, elegantemente divisa in campi e medaglioni esemplati su quelli dell'aula nord, significa ovviamente, secondo la simbologia maturatasi nelle catacombe ed ora uscita all'aperto, l'ecclesia, la società dei fedeli guidata dal Cristo, composta di pecore e di agnelli e d'altri ovini come capre, antilopi, cervi, significato ripreso e ripetuto più innanzi nella raffigurazione del mare - con i suoi episodi marginali della storia di Giona e degli eroti pescatori -, che simboleggia la pescagione delle anime ch'entrano a far parte dell'ecclesia come "pisciculi Dei".

E qui il pittore appare felice soprattutto nello studio dei particolari, nelle scelte cromatiche, che gli consentono di costruire le forme per mezzo di audaci accostamenti di timbri del tutto liberi da ogni naturalismo o verismo - bianchi e grigi raffinatissimi: verdi, gialli, rossi mattone, grigi perla, arancioni, violetti disposti a striscie che alludono solo alla lontana alla plasticità dei corpi: le distorsioni cubistiche tante volte notate non sono che uno dei segni più vistosi e più ovvii della coerenza di questo linguaggio pittorico.

Di fronte all'apertura strofica del grande quadro del mare, l'attribuzione allo stesso maestro dei piccoli emblemata come quello della Vittoria Eucaristica può sembrare difficile; ma i dubbi scompaiono se si avrà l'occhio alle strette somiglianze di struttura formale con i personaggi dell'offertorio e della pesca e il buon pastore: ma soprattutto, all'impiego del medesimo filtro linguistico, il quale anzi, nella Vittoria, giunge a raffinatezze inconsuete, quasi preziose. Le ali di questa strana figura mistica sono ottenute con tocchi accostati di verdi, grigi, bruni; le braccia con l'avvicinamento di otto-nove file di tessere, ciascuna di colore diverso, senza alcuna deter-

minazione di contorno e soltanto con l'alternanza nell'ordine della serie nelle due parti del braccio destro, che regge il laur: allusione discretissima, quasi solo mnemonica all'"antico" chiaroscuro plastico, evocato soltanto per essere contraddetto dall'irrealismo del colore.

Dal violetto al lilla, al rosa, al giallo sulfureo, al rosso - è un arcobaleno di timbri cromatici dissonanti -. Tale poetica si ritrova, più spiegata, nel grande, singolarissimo quadro del mare dell'ultima campata, ritmicamente trascorsa, come dal ripetersi dei versi d'una litania, dall'iterazione monodica interminata, delle "onde" ridotte alle sigle lineari di due semplici striscie di tessere una di color nero, l'altra di verde serpentino, e poste parallelamente una sull'altra, in una totale traduzione paratattica sulla superficie d'ogni possibile spazialità.

Adeguati a questa "dimensione", è coerente che anche i corpi - dei genietti pescatori, degli amorini che vogano, di Giona e del suo pistrice, dei pesci ecc. - si deformino "cubisticamente", disarticolino i loro assi in origine prospettici per portarsi sul piano: non ripeterò le osservazioni tante volte fatte da me e dagli altri e del resto ovvie - come quella dei pesci la cui bocca portata a galla sulla superficie frontale è resa, invece che con un taglio, con un foro perfettamente rotondo, o quella dei polipi, la cui massa sferica è divenuta una serie di striscie di tessere concentriche, che risolvono l'allusione allo spessore in un seguito di strane piatte corolle colorate.

Vedemmo già uno scioglimento paratattico analogo a questo, nei mosaici di Piazza Armerina, specie in quelli del maestro della caccia; ma là permaneva ancora l'ombra di una qualche giustificazione alla forzatura nella forma stessa degli "oggetti" così formati. Qui, anche questi residui di razionalità rappresentativa sono caduti. La trasposizione di tutti i complessi piani di una "realtà di spazio tridimensionale, prospettica, sull'unico piano di una superficie senza spessore avviene per la prima volta con piena coerenza in questo fantastico quadro del maestro del mare di Aquileia. E uguale coerenza in sè, e nei rapporti con cotesta nuova dimensione pittorica riconosciamo nel "colore" divenuto soltanto timbrico: non siamo più dunque solo al termine di quel processo di disgregazione della forma plastica antica che aveva guidato possiamo dire tutta la vicenda dell'arte romana imperiale e s'era accentuato nelle stralunate e convulse immagini delle catacombe; qui, quel processo è compiuto e superato, ed è nata una nuova lingua, affidata ormai alla libertà, alla ricchezza, all'intensità, all'infinita variabilità del colore puro, inventata, al di fuori ed oltre ogni sottinteso naturalistico. Una lingua romana di ispirazione cristiana, e di tale struttura da poter esprimere concretamente non più l'esperienza concreta, puntuale; con il

suo spazio, i suoi spessori, i suoi volumi, di questo nostro mondo *hic et nunc*; ma precisamente la *Weltanschauung* cristiana: la messa in forma di una dimensione fuori del mondo, irreali, fatta soltanto di luce e di ombre colorate.

La medesima cultura, e una lingua di analoga sintassi, rivela l'altro dei maggiori pittori di Teodoro: il maestro dei ritratti e delle Stagioni: la cui poetica appare tuttavia forse anche più impegnata di quella del maestro del mare. Il suo violento espressionismo supera e travolge tutta la tradizione formale, così lunga ed insigne, della ritrattistica romana - i vi compresi gli esiti fin qui recentissimi in scultura, dei te trarchi in porfido o sulle monete - : si veda in taluno dei primi donatori affacciati all'ingresso per es. la campitura bianca del fondo le cui tessere sono disposte in striscie radiali che s'incentrano nel fuoco espressionistico della figura, gli occhi; intorno ai quali i piani dei volti deformati s'aprono per così dire espandendosi nelle guance nelle mascelle; si vedano gli altri offerenti del tappeto delle stagioni: la matrona per es., con in capo quel velo già veduto nel Cimitero di Priscilla e nel Battistero di Dura: la stesura arcuata delle tessere sotto le occhiaie genera una dilatazione dei piani delle guance; la divisione dei capelli al centro della fronte fa contrappunto alla linea continua naso-sopraciglia; mentre il colore, d'un'estrema varietà di timbri, compone accordi che sono validi per sè: al di fuori d'ogni pur lontana preoccupazione veristica.

Questo maestro nei suoi risultati più felici, appare possedere forse anche più del compagno, lo strumento linguistico di tipo fauve.

Dal quale tuttavia, il passaggio a quel "neoclassicismo" che darà origine all'arte bizantina, può sembrare quasi un paradosso storico. Mentre è giustificato dalla situazione di tutta la cultura, dal momento in cui la capitale fu trasportata in territorio di tradizione fundamentalmente ellenistica, e fu fondata Costantinopoli; e prese forma quel ch'è stato chiamato il "bello stile" costantiniano.

#### IL MAESTRO AULICO DI COSTANTINO

Com'è noto, però, a Costantinopoli di questo momento di formazione non c'è rimasto, praticamente, nulla, almeno in pittura. Dobbiamo ricorrere ai presumibili riflessi dell'arte del lla capitale, avvertibili in altri centri costantiniani: per es. a Treviri.

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

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

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

E valga il confronto tra una delle dame di Treviri, ed uno dei medaglioni, quello di Dioniso, per es., ad Antiochia: non vi è soltanto affinità di maniera, vi è, abbastanza evidente, credo, la stessa mano d'artista. E il pavimento di Antiochia apparteneva precisamente ad una villa costantiniana.

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

costruttivo, appunto, le volte d'ogni forma: cioè, nell'architettura romana.

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

E precisamente della parte giunta fino a noi, sebbene alquanto consunta e poi restaurata: i mosaici della volta dell'ambulacro anulare e dei semicatini delle due absidi; mentre della parte più grandiosa e più splendida, quella della cupola, abbiamo solo il ricordo, conservatoci dall'acquarello di Francisco d'Olanda a Madrid, da cui Pietro Bartoli trasse il disegno che servì all'incisione del Ciampini. Trattandosi di una cupola, dodici grandi grottesche femminili, cariatidi arbore-scenti continuate da candelabri, sottolineavano le nervature fino ad incontrarsi nel medaglione che fingeva l'antico lucernario: nei compassi v'erano scene fluviali e del vecchio Testamento. V'è qualche affinità di maniera pittorica tra i mosaici della volta anulare di Sta Costanza e le scenette di vita rurale del bordo, e di caccia, entro i compassi del pavimento delle Stagioni di Antiochia; dovute qui e là ad un maestro minore. Non sembra troppo azzardato supporre che, come ad Antiochia nella villa costantiniana, come a Treviri nel palazzo di Costantino, così a Roma nel mausoleo di Costanza, la parte principale, centrale, più significativa e più ricca, della decorazione - specialmente le grandi cariatidi sorgenti da cespi d'acanto, così simili a quelle antiochene per disegno - fosse affidata se non allo stesso maestro, almeno alle stesse botteghe di pittori aulici che, in questi anni tra il '20 e il '30 appaiono i primi portatori d'alto valore di quella maniera coltissima, di deliberata ripresa classicheggiante, in opposizione netta con il cubismo tetrarchico ed il fauvismo posttetrarchico, che vedemmo così schiettamente rappresentati a Piazza Armerina e ad Aquileia: la maniera cui s'è dato il nome, appunto, di "bello stile" costantiniano.

Diretti innesti, come nell'aula di Treviri, o riflessi più o meno filtrati dell'altra corrente, più o meno assorbiti dalle diverse intonazioni della Koiné artistica imperiale, secondo le varie regioni, a partire dal ventennio tra il 330 e il 350, di cotesto "bello stile", si potranno riconoscere nell'arte (non solo nella pittura, ma anche nella scultura - es. tipico il sarcofago di Giunio Basso) dell'Occidente e di Roma (anche

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

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

Non mi è possibile ora qui indicarne le varie tappe - sarebbe molto istruttivo considerare le pitture, recentemente scoperte, della catacomba romana sulla via latina: questa "grande pinacoteca del IV secolo", come fu chiamata, nella quale mi sembra si possa riconoscere la maniera pittorica di un tardo seguace del "bello stile" (es. nella lunetta della Susanna nell'arcosolio destro del secondo cubicolo del primo settore del

cimitero, e altrove) accanto a quella di carattere espressioni stico (es. alcune pitture del settore mediano): fino a che, ne gli ultimi e più tardi cubiculi, s'avrà una delle più vaste e ricche documentazioni pittoriche del cosiddetto manierismo teodosiano; ancora una volta, dovrò limitarmi a scegliere due "campioni": uno per l'Occidente, l'altro per Costantinopoli.

#### MOSAICO DEI DIOSCURI A TREVIRI

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

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

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

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

alla processione.

Ciò è attestato con ogni evidenza dalla disposizione degli assi delle figure entro i comparti: la quale appare disorganica e incongrua, da un punto di vista classico; ma del tutto giustificata e comprensibile invece, secondo il principio della esperienza itinerante.

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

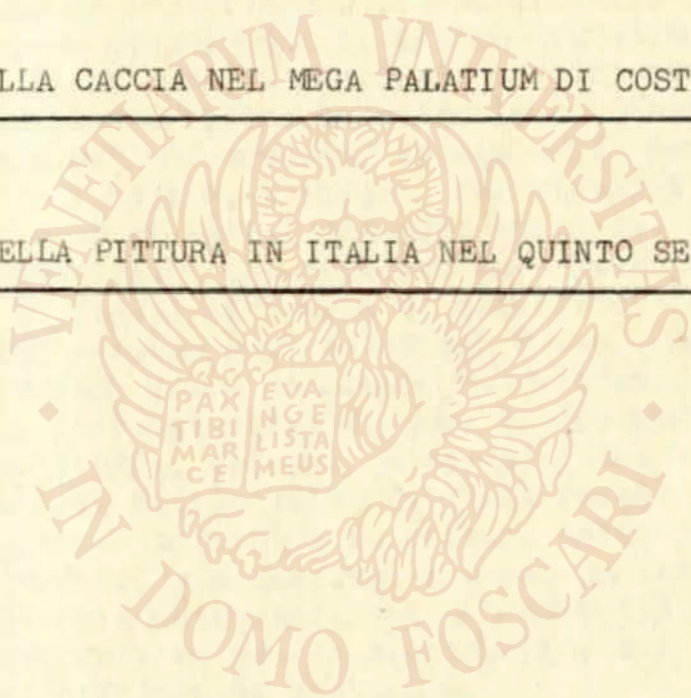
Ma, ovviamente, l'appartenenza di questo tappeto musivo alla maniera - occidentale - di Aquileia, è confermata oltre ogni dubbio dal carattere in tutto cromatico - di superficie - del linguaggio pittorico: con le sue disarticolazioni prospettiche, con la struttura bidimensionale delle immagini; infine,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

IL MOSAICO DELLA CACCIA NEL MEGA PALATIUM DI COSTANTINOPOLI

---

VICENDE DELLA PITTURA IN ITALIA NEL QUINTO SECOLO

---



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

E facilmente vi ravvisiamo, agli inizi del sec. V - datazione che ritengo ormai non sia più messa in dubbio da alcuno: sarà solo da discutere entro lo scarto di un decennio - un'affinità linguistica, non già con pitture e mosaici dello stesso giro di tempo in Roma e in Occidente (dove la "maniera di Aquileia", s'intende irrigidendosi, semplificando il proprio estro cromatico, ma conservando il tipico disfacimento formale e il carattere di pittura "a macchia", si riconoscerà ancora, oltre che nel pavimento dell'aula cultuale di Treviri, in pitture di catacombe e poi nei mosaici, specie della navata, di S. Maria Maggiore, per es.: o, a Milano, nei riquadri dell'atrio di S. Aquilino, o se si vuole, già agli inizi del VI sec., nei quadretti teodoriciani del registro superiore di S. Apollinare Nuovo; o in alcuni affreschi di catacombe - come quello, che col De Witt ritengo agli inizi del V sec., del miracolo di Mosè nella cripta delle Pecorelle in Callisto, ecc.: dove ricorre sempre, infrangibilmente, quel disfacimento pittorico, quella pittura libera, estrosa, a macchia, che è caratteristica della Romanità occidentale fin dagli esempi di Stabiae - ; ancor meno, con i mosaici e le pitture delle provincie propriamente orientali, già declinanti verso un astratto geometrismo tendenzialmente aniconico: una schematicità araldica di arabecco, di stoffa): ma con le megalografie del pavimento della villa costantiniana di Antiochia.

E;anzitutto, sarebbe vano cercare la presenza di un "principio itinerante", nel mosaico di Costantinopoli: questo lungo fregio, che pure doveva essere percorso nella sua estensione, ha una struttura immobile: a quadri singoli, che debbono essere veduti "da fermo" e tutti in una direzione.

Il confronto con la disposizione della Caccia, o dell'Erculeo, di Piazza Armerina, non potrebbe essere più istruttivo anche in questo senso. Inoltre, come nelle stagioni di Antiochia, il "fondo" non ha funzione di contrappunto cromatico, come per es. ad Aquileia: ma piuttosto si direbbe di "piano tattile" alla Riegl, come nell'arte greca: è una dimensione chiusa, vacua, contro la quale le figure stanno isolate, e ciascuna ha un'esistenza che comincia e finisce in se stessa.

S'intende, che anche questo è un linguaggio, che sarebbe immotivato fuori dalla Romanità, anzi della tarda Romanità: se lo astraiamo dalla condizione di tutta l'evoluzione della pittura imperiale. Queste scene e figure sono ben tardoantiche:

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

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

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

Io trovo che ad una critica concreta - la quale, cioè, verifici le autentiche strutture formali delle opere - questa in

tonazione: così colta, difficile, preziosa, è quella che possiamo considerare caratteristica di Costantinopoli, e determinante per il linguaggio artistico propriamente bizantino. Il quale, se non si identifica col tardoromano dell'Occidente, non può nemmeno essere fatto derivare dalla cultura pittorica di un ulteriore Oriente. La linea di questa corre, per es. da pitture quali il pavimento con la Megalopsichia di Yakto, ai mosaici cristiani di Gerasa, Madeba, Beisan, del Nebo - e si può far terminare con le pitture protoislamiche del Kuseyr ' Amra. Le due linee divergono abbastanza nettamente: la gracile e geometrica linearità orientale sta in evidente opposizione al carattere che già Riegl notava nelle opere tardoromane dell'occidente, e che anch'io ho cercato di precisare: liberamente, esistenzialmente pittorico.

L'arte di Costantinopoli è in qualche modo in posizione intermedia - la si può seguire, per indicarne soltanto le tappe più ovvie e più vistose, dai primi esempi di "bello stile" costantiniano, a questo pavimento del Palazzo Imperiale - che in qualche modo attesta il momento teodosiano in pittura - infine alla maturità linguistica giustiniana: dai mosaici votivi di San Demetrio di Salonico, dai riquadri imperiali di San Vitale, alle schiere di Vergini e di Martiri in San Apollinare Nuovo a Ravenna; o, per rimanere nella stessa Costantinopoli, in quelli che ritengo i resti della decorazione a mosaico di Giustino II in Santa Sofia.

E' chiaro che, di fronte alle due vie, di cui l'una portava all'astrazione aniconica, al delirio geometrico dell'Islàm; l'altra, per più diretta eredità propriamente romana, all'esistenziale, e perciò periglioso e patetico e drammatico sperimentalismo del Medioevo europeo, la cultura, e in essa l'arte, bizantina, volle ricostruire un "sistema" di forme, che, pur abitando una dimensione che non è più quella del nostro mondo di quaggiù, abbia una sua consistenza obbiettiva; possa porsi, esemplarmente, come oggetto, gnomico, di contemplazione; fissa perciò in una lingua, che abbia connessioni ed articolazioni il più possibile esatte e invariabili. E, soprattutto, realizzi figurativamente la dialettica del neoplatonismo cristiano tra esistere ed essere, tra tempo e spazio. Perciò, anche la sintassi di questa lingua, che ha a suo fondamento strutturale la duplicazione "platonica" tra esistere ed essere (così evidente nella forma del tempio cristiano bizantino), non ricerca dunque, in pittura, la fusione "ottica" delle singole figure col fondo, in quell'unità di esperienza che troviamo nello spazio della basilica paleocristiana e in ogni forma d'arte figurativa occidentale; ma piuttosto, l'isolarsi dal fondo delle figure. Lo si vede già nel pavimento del Palazzo Imperiale di Bisanzio: il fondo è una dimensione astratta e vacua, e le figure vi compaiono sopra isolate, disseminate. Come la duplicazione dello spazio nella chiesa cupolata bizantina, e, conseguentemente, la duplicazione della luce che pone in essere

la forma visibile di quello spazio, così in queste pitture il rapporto tra il prezioso, ma limitato colore delle figure e l'uniformità del fondo, traduce nella "presenza" dell'arte la dualità caratteristica del platonismo bizantino. Nel tempio cristiano più tipico della civiltà bizantina abbiamo la "figura", smateriata ma ben distinguibile, dello spazio centrale cupolato intriso dalla luce piovente verticalmente dalla corona di finestre del tamburo, campita contro la penombra degli ambulacri illuminati dalla fioca luce laterale filtrante dalle finestre esterne; analogamente, in un'icona, in un mosaico bizantino, abbiamo le immagini di Cristo, della Vergine, degli Angeli, dei Santi, pur esse smateriate, pur esse divenute ombre senza corpo di intenso e prezioso colore, ma ben distinguibili ancora, appunto nella loro individualità di figure, campite contro la fioca palpitazione del fondo: contro l'uniforme e incorporata luminosità dell'oro della Gerusalemme celeste: simbolo della dimensione platonico-cristiana dell'essere.

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

#### MOSAICI DI SANTA MARIA MAGGIORE A ROMA

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

Certo è che in tali riquadri - rappresentanti episodi dell'antico Testamento - quel disfaccimento pittorico, che abbiamo avvertito a Piazza Armerina e, in ambito cristiano, nell'opera

dei maestri teodoriani di Aquileia, è di grande evidenza: talchè l'ipotesi di quegli studiosi, ancorchè storicamente non accettabile, ha una sua giustificazione sul piano linguistico.

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

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

la navata di Santa Maria Maggiore.

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

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

Gioverà piuttosto indicare fin d'ora le affinità tra questa decorazione e quella, scoperta abbastanza recentemente in una piccola aula accanto al matroneo della grande Santa Sofia di Costantinopoli. Questa, con ogni probabilità è del tempo del rifacimento della cupola e del rinnovamento della decorazione di Giustino II° (562), sulla quale torneremo tra poco.

La scoperta aveva fatto credere ad alcuni studiosi d'aver finalmente messo il dito su un tratto di decorazione di Giustiniano; anzi il Galassi aveva pensato che fosse addirittura del IV° secolo, cioè della basilica costantiniana. Il che non è possibile, anche per ragioni "esterne". Questo mosaico si trova infatti in un piccolo locale situato nel piano dei matronei nell'angolo sud-occidentale di Santa Sofia: in una stanza press'a poco quadrata, coperta da una bella volta a crociera romana decorata da splendidi racemi d'acanto su sfondo azzurro. Ma si capisce fino a un certo punto l'errore del Galassi: questi mosaici sono, per lo stile e anche per il disegno, pressochè identici, per es., ai tratti paleocristiani dell'abside di S. Maria Maggiore o di SS. Rufino e Secondo in Laterano a Roma, del Mausoleo di Galla Placidia e della parte neoniana del Battistero degli Ortodossi a Ravenna: fossero in Italia non si porrebbero oltre la metà del V° secolo. Ma non c'è dubbio che qui siamo invece di almeno un secolo più tardi. Infatti la stanza che essi decorano si trova immediatamente sopra la rampa sudoccidentale che sale al matroneo: essa fu senza dubbio costruita (come attesta anche la tecnica muraria) in un tempo posteriore a questa rampa, vale a dire, dopo la costruzione di Giustiniano. Ma prima dell'iconoclastia: per questa ragione. Ognuno dei quattro timpani corrispondenti ai compassi della crociera aveva in origine una finestra, ora riempita di ciottoli. Il timpano a sud conserva ancora buona parte della sua decorazione a mosaico.

Centrati nei campi triangolari del mosaico ad ogni lato della finestra, sono medaglioni, che contengono croci d'oro; ma un esame accurato da vicino ha convinto l'Underwood, e anche me, che le croci entro i bordi dei medaglioni hanno sostituito mosaici anteriori, che rappresentavano quasi sicuramente busti di personaggi, perchè sotto i medaglioni vi sono tracce di iscrizioni, che furono cancellate quando furono inserite le croci.

Quindi non si può pensare altro, che questa stanza, costruita come aggiunta, più tarda dunque, all'originale struttura di Giustiniano, fu decorata da un pergolato di racemi e da una serie di busti entro i medaglioni: questi busti furono distrutti dagli iconoclasti e sostituiti con croci. Le quali stilisticamente si legano alle croci del nartece della basilica ed è questa una conferma dell'epoca iconoclastica d'ambidue.

Questa decorazione dunque è posteriore a Giustiniano e anteriore agli iconoclasti: l'ipotesi più attendibile è che faccia parte dei lavori di Giustino, poco dopo il 562.

E' però interessante sottolineare, che lo stile di questi mosaici è ancora, per noi, talmente paleocristiano che, ripeto, si trovassero in Italia, ogni studioso avvertito penserebbe di datarli non alla metà del VI secolo, ma alla metà del V. Il che

conferma che anche nella pittura costantinopolitana avviene ciò che ho notato da tempo a proposito dell'architettura: vi è cioè una sorta di ritardo nell'evoluzione in confronto coll'Occidente. Come l'architettura della stessa S. Sofia, comparata per esempio a quella della contemporanea S. Vitale di Ravenna, si dimostra sensibilmente arretrata (per es. la soluzione e la forma stessa della cupola di S. Sofia, più di S. Sergio e Bacco, sono, salvé le proporzioni, al grado del Ninfeo degli Horti Liciniani o al massimo del S. Lorenzo di Milano, mentre in S. Vitale vi sono una scioltezza, una smateriazione, un verticalismo, una fluidità degli spazi incomparabilmente superiori); così in pittura Costantinopoli si mantiene a lungo, anche, come qui, in pieno VI secolo, fedele al "punto di stile" di tradizione costantiniana: meglio: al neoclassicismo del cosiddetto "bello stile" costantiniano ed al suo sviluppo durante il V secolo.

Negli stessi anni del pontificato di Sisto III, in ogni caso dopo il concilio di Efeso (431) fu eseguita la seconda serie di mosaici parietali in S. Maria Maggiore (che è infatti tutta un'allegoria della divinità della Vergine proclamata in quel concilio): quella che copre tutta la fronte dell'arcone trionfale e mostra, nel confronto coi pannelli delle navate, un distacco più sensibile dalla maniera tradizionale romana discendente dalla crisi della Tetrarchia.

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

ABSIDE DI SANTA PUDENZIANA

L'epoca di Teodosio è, com'è noto, un periodo di "ripresa" classicheggiante, che si collega, a distanza, al "bello stile" costantiniano, pur dando ad esso un accento più prezioso, fastoso e rettorico. Probabilmente esso non fu una ripresa, per Costantinopoli, ma una continuazione: s'è visto che la "rinascita" del "bello stile" dovette essere determinante per l'arte di Bisanzio non solo per le origini, ma anche per i suoi ulteriori sviluppi. Lo stile teodosiano quindi è sembrato agli archeologi una ripresa, soltanto, ritengo, per il fatto che non essendoci rimasto, praticamente, nessun monumento costantinopolitano del periodo tra Costantino e Teodosio, s'è stati co stretti a riempire idealmente questa lacuna supponendo che i caratteri e le vicende dell'arte di Costantinopoli fossero in tutto analoghe a quelle di Roma e dell'Occidente.

Ma s'è visto essere improbabile che a Bisanzio la pittura avesse accenti così "pittorici" come quelli dei mosaici di S. Maria Maggiore o dell'aula culturale di Treviri: il pavimento della caccia del Palazzo imperiale ne è la conferma. Nè sarà mancata, per ragioni ovvie, specie sotto Teodosio, una influenza di cotesto neoclassicismo protobizantino anche in Occidente - accanto ad espressioni più fedeli alla vecchia tradizione romana. Sicchè non meraviglia incontrare, nei primissimi del V° secolo, accanto a pitture così libere e sfatte, così romane, come i mosaici della basilica sistina, o quelli di S. Aquilino a Milano, ecc., in Roma stessa, un'opera come il mosaico della abside di S. Prudenziario (402-417): opera grandiosa, monumentale, ma che compromette il suo chiaro simbolismo, appunto con quelle riprese neoclassiche, ora di origine, possiamo credere, bizantine - insistenze formali, composizione ancora largamente "prospettica" di cui si ricorderà persino Raffaello. La grande croce gemmata del Golgota, posta a segnare presumibilmente il punto del sepolcro di Cristo, il trono "barbarico" del Salvatore appaiono espressi con linguaggio decisamente antiplastico; mentre i gruppi degli Apostoli e delle chiese, la grande esedra semicircolare che riproduce l'estremità orientale della grande triclia (simile a quella degli Apostoli "in catacumbas" prima che essa fosse trasformata in rotonda dell'Anastasis) Gerusalemme con i suoi edifici, e persino il cielo variato di nuvole potrebbero - salvo una certa deformazione, per cui le figure sembrano attratte in superficie come da una lente convessa - appartenere, per maniera, a qualche decorazione ancora di "bello stile" costantiniano.

### RESTI DI SANTA SABINA

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

Sembra ad ogni modo che, con la fine del V° secolo, la corrente artistica davvero creativa si areni a Roma. Nei mosaici posteriori pare che i maestri romani cerchino di sostenersi stancamente ripetendo i vecchi motivi o accettando suggerimenti dalla nuova capitale sul Bosforo, e forse non è da respingere l'ipotesi che i migliori tra i mosaicisti romani siano passati alle altre capitali d'Occidente: a Milano e specialmente a Ravenna, lasciando nell'Urbe, a far proseguire la scuola, solo epigoni scarsamente fecondi. Ipotesi che par confermata dal fatto che a Ravenna v'è nel periodo di Teodorico un legame così esplicito con la tradizione pittorica propriamente romana occidentale, da far pensare se non vi abbiano lavorato proprio artefici venuti da Roma. Nel pieno secolo VI° poi, e più nel VII°, anche Roma subirà, o direttamente, o attraverso Ravenna, il prestigio del "primo periodo aureo" bizantino, cioè dell'arte fiorita a Costantinopoli sotto Giustiniano e i suoi successori fino alla crisi dell'iconoclastia.

### ABSIDE DI S. COSMA E DAMIANO

Esempio chiaro di codesta azione sono i mosaici di S. Cosma e Damiano (526 - 530) dove l'uggioso ricorrere - chiaro segno di sterilità artistica - a residui di plasticità neoclassica, di derivazione giustiniana, intorbida anche l'antica qualità romana del colore.

### MOSAICI NELL'ITALIA SETTENTRIONALE

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

### MOSAICI E PITTURE NELL'ITALIA MERIDIONALE

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

Più tarda (V° sec. avanzato) è la decorazione a mosaico della parte superiore (Tunetta e volta a crociera) della cappella di S. Matrona nella chiesa di S. Prisco e S. Maria Capua Vetere. Nella volta, le cui nervature sono sottolineate da quattro palme dai lunghi tronchi rossi, le vele mostrano racemi di vite che, uscendo da cantari, s'avvolgono includendo grappoli e uccelli, con quel senso di ritmo che più abbiamo notato nei mosaici di S. Rufino e Secondo in S. Giovanni Laterano e della parte primitiva dell'abside di S. Maria Maggiore. Al di sotto, è rimasta in buona parte la decorazione di tre delle quattro lunette: in una v'è il Cristo, barbuto, nimbato e racchiuso in un orbe; nella seconda, il toro e l'aquila accanto al trono vuoto, sul quale sta un volumen, sigillato da sette sigilli: è quindi il libro dell'Apocalisse. Della terza lunetta è rimasto soltanto meno della metà, con la figura dell'angelo; dalla parte opposta, evidentemente, doveva esserci il leone alato. Queste quattro figure - toro, aquila, angelo e

leone - sono naturalmente interpretate come i quattro simboli degli Evangelisti; ma si tratta piuttosto degli zodia dell'Apocalissi. Della decorazione scomparsa, della quarta lunetta, ci è stato conservato il ricordo da un'incisione del secolo XVII: vi si vedeva una croce gemmata piantata su un monticello, dal quale defluivano i quattro fiumi del Paradiso. Ai lati della croce, il campo era riempito dalle dodici colombe apostoliche disposte in due zone, press'a poco come nel Battistero di Albenga, e nei perduti mosaici di S. Paolino nella vicinissima Nola.

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

Le opere paoliniane sono da porsi qualche anno prima del 420; e a verso la metà del secolo apparteneva la decorazione a mosaico dell'abside di S. Maria Siricorum a Capua Vetere, - di cui rimane qualche ricordo grafico - e verso la fine (tra il 474 e il 491) quella di Siponto: opera questa, la cui perdita è par

ticolarmente grave, perchè sappiamo che era stata eseguita da artisti appositamente inviati dall'imperatore, da Costantinopoli: essa dunque avrebbe potuto darci un'idea non ipotetica ma reale dei caratteri della pittura bizantina in una epoca, per la quale siamo singolarmente sprovvisti di monumenti: non essendosi rimasto nulla in pittura in Costantinopoli stessa, nè altrove, che si possa riferire con sicurezza ad artisti propriamente bizantini.

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

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

#### LA SCUOLA PITTORICA MILANESE

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

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

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

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

"Non hanno ancora, notava il Galassi, la monumentalità delle immagini create nel V° secolo e nel VI°; ma in compenso to-

nalità digradante ed ombre leggiere, ond'è preannunciato....  
il fare annotato negli Apostoli del Mausoleo di Galla Placidia".

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

Già accennammo - e vi ritorneremo tra poco - all'estensione della "scuola milanese" (documentata in pittura anche dagli affreschi recentemente trovati nell'Ipogeo di S. Maria in Stella a Verona<sup>(1)</sup> del medesimo "punto di stile" dei riquadri votivi in S. Aquilino).

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

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

(1) v. B. FORLATI TAMARO, L'ipogeo di S. Maria in Stelle (Verona); in "Atti dell'VIII Congresso di Studi sull'Arte dell'Alto Medioevo, I, Milano 1962, pp. 245 segg.

LA PITTURA A RAVENNA DALLA FINE DEL QUARTO

ALLA META' DEL SESTO SECOLO



L'arte di Ravenna è filiazione di quella della Milano teodosiana e ambrosiana, con, in più, una crescente adesione al più maturato linguaggio dell'aula bizantina. Non senza, tuttavia, che anche a Ravenna sia avvertibile il persistere della tradizione pittorica romana occidentale, di cui abbiamo cercato di precisare le sottili caratteristiche formali. Abbiamo visto che in Occidente, e nella stessa Milano dominata dai Teodosii, riesce difficile abbandonare il linguaggio pittorico di ascendenza tetrarchica: a macchie separate, quasi divisionista, con figure annegate nella densità di un mezzo cromatico che fermenta; mentre a Costantinopoli vediamo figure a contorni precisi, chiusi; isolate l'una dall'altra dalla plasticità imbalsamata del loro disegno, disposte regolarmente a file sovrapposte, che si campiscono contro un fondo vasto e inerte.

Questa differenza si ritrova in tutte le arti: nella scultura dei sarcofagi per es., e nella scultura decorativa: il modo di trattare la foglia d'acanto nei capitelli di Costantinopoli e dell'Occidente, della stessa Ravenna, è molto significativo in quest'ordine.

Il principio è sempre il medesimo e lo si può riassumere in questi termini: in Occidente, a seguito della tradizione essenzialmente pittorica dell'arte di Roma, si continua a cercare la fusione ottica della forma particolare col fondo - cioè con uno spazio che è divenuto superficie cromatica - ; a Costantinopoli, dove le resistenze della tradizione ellenistica, essenzialmente plastica, si fanno sentire di più, si cerca invece di isolare dal fondo unito e inerte la forma particolare coi suoi contorni precisi e chiusi.

La differenza è chiaramente ravvisabile anche nell'architettura - che è arte che non ha il peso e il turbamento del "soggetto" dove dunque la forma si mostra, per così dire, allo stato puro. - Netto confronto tra due monumenti famosi, di struttura grosso modo analoga, e quasi esattamente contemporanei: la chiesa di S. Sergio e Bacco a Costantinopoli e la chiesa di S. Vitale a Ravenna, può essere significativo.

Vediamo, per semplificare, soltanto gli interni.

A S. Vitale, lo sviluppo in elevazione è preponderante: i pilastri che reggono la cupola s'innalzano nudi e ininterrotti fino al fastigio e sono ravvicinati: di conseguenza la profondità delle esedre risulta aumentata; e queste esedre sono disposte in corona continua e ondulante, traforata da due ordini di arcature triplici: il che provoca un movimento di risacca, di flusso e riflusso, che crea, non una superficie riposante, ma una visione dello spazio inquieta e cinetica. Le esedre, e soprattutto il presbiterio, eccezionalmente profondo, sembrano immergersi in uno spazio senza limiti. Il risultato artistico è che la forma dello spazio centrale, quel

lo che è coperto dalla cupola direttamente illuminata e paragonabile alla figura di un dipinto, non è staccato dal fondo - cioè dalla zona di penombra degli ambulacri -, ma, al contrario, si articola coloristicamente con questa zona.

Nell'interno di S. Sergio e Bacco la larghezza supera l'altezza; la corona di esedre manca, e al suo posto vi è la disposizione arcaica delle quattro nicchie angolari separate da intercolumnii rettilinei; i pilastri sono bassi, spazati; le nicchie beanti; la cupola è legata alla massa sottostante della parete, in modo che le strutture dell'ottagono centrale sembrano respinte contro il perimetro esterno: gli ambulacri hanno perduto ogni significato di corridoio aperto e quindi il loro effetto ottico.

A S. Sergio e Bacco manca la linea di arcature elastica, ondulante, di S. Vitale, e invece vi sono architravi massicci, che accentuano le strutture orizzontali. I pilastri, in luogo di innalzarsi nudi e ininterrotti fino alla cupola, sono nettamente tagliati a mezzo della linea continua degli architravi: il che produce una disposizione piatta, orizzontale, dell'intero spazio. Inoltre, gli architravi sono trattati plasticamente, sono di proporzioni classiche e ancora impegnati rigidamente nella massa. Abbiamo dunque una forma di spazio, dove l'effetto di superficie ottica è limitato dalla persistenza di forti elementi plastici: una figura che, invece di articolarsi col fondo - cioè con lo spazio penombroso degli ambulacri - si staglia su un fondo piatto e uniforme: in maniera analoga a quanto avviene nella pittura costantinopolitana del tempo.

#### IL BATTISTERO DELLA CATTEDRALE URSIANA

A Ravenna, il monumento pittorico più antico è, credo, la decorazione della cupola del Battistero della Cattedrale: opera, sulla cui datazione io son d'accordo con Bijvanck: essa, cioè, è la parte rimasta della prima decorazione dell'edificio, eseguita a poca distanza dalla sua costruzione. Questi mosaici si debbono dunque al vescovo Orso, che fece costruire la cattedrale e il battistero aggiunto; e che morì, secondo le precisioni, ch'io accetto, dello Stein, nel 396. E' del resto evidente, anche dal lato stilistico, che parecchio tempo dovette passare tra l'esecuzione di questi mosaici e quelli del Mausoleo di Galla Placidia - che si posson datare intorno al 440 - e che la communis opinio considera contemporanei. Riconosciamo invece senza difficoltà lo stile della pittura ravennate dell'epoca di Galla Placidia nel mosaico del registro inferiore del battistero: questo è sicuramente del tempo di Neone, che fu consacrato nell'autunno o nell'inverno del 451. Ma è evidente che si tratta di una parte sovrapposta

quando Neone, come dice l'epigrafe, "renovavit" il monumento. Si vede bene che il rivestimento di marmo si prolunga sotto l'arcatura che sostiene i mosaici di Neone. All'origine, dunque, al tempo di Orso, tutto lo zoccolo del battistero era stato decorato semplicemente da questo rivestimento ad opus sectile: una cinquantina d'anni più tardi, Neone, restaurando l'edificio, vi sovrappose le arcature coi loro mosaici.

L'osservazione non è senza importanza, perchè ci permette di meglio apprezzare lo sviluppo dell'arte del mosaico a Ravenna. I mosaici della cupola del Battistero - che sono ancora, come si dice, nella tradizione antica, e in ogni caso così evidentemente diversi da tutti gli altri - sono contemporanei di Onorio, forse anche di Teodosio. Essi ci presentano lo stile della città che allora è la capitale dell'Occidente, Milano. In ogni caso è fuori dubbio che i mosaici milanesi di Sant'Aquilino presentano, con quelli della cupola del Battistero di Ravenna, maggiori affinità di qualunque altra opera paragonabile: maggiori senz'altro di ogni altro mosaico in Ravenna stessa. Ed anche il soggetto di questa splendida cupola ha qualche cosa di "milanese": disarticolata secondo una prospettiva che Grabar direbbe plotinica, noi vediamo qui una rappresentazione della città di Dio, della Gerusalemme celeste: una simbologia, che aveva occupato il pensiero di Sant'Ambrogio e aveva probabilmente suggerito il tema anche ad un gruppo di grandi sarcofagi ambrosiani e teodosiani: i citygate sarcophagi.

Sebbene i singoli motivi di questi mosaici possano rinviare al repertorio classico, e far risalire fino alle fantasie architettoniche del barocco siriano, penetrate in Roma già dal periodo giulio-claudio, nel "quarto stile", ciò che colpisce in essi è soprattutto il carattere ben romano della loro funzione, per così dire architettonica, o meglio, architettura e decorazione formano qui una tale unità, che non converrebbe dissociarle: la "forma" di spazio che ne risulta è unitaria, e appare un chiaro precedente di quella che, di lì a poco più di un secolo, sarà la forma più matura di tutta l'arte ravennate: quella del San Vitale (è chiaro, infatti, che, nel Battistero, la zona delle finestre è "tradotta in colore" in modo analogo ancorchè più semplice alla zona dei matronei in San Vitale: dove l'effetto cromatico - chiaroscurale - più denso e più inquieto, è ottenuto per mezzo della penombra che filtra dagli ambulacri e viene a galla sulla "parete ottica" del vano centrale cupolato). Con'è nella tradizione tardoromana, che qui attinge i suoi esiti ultimi e più raffinati, l'architettura diviene pittura: si traduce in chiaroscuro, in colore. In cambio, i mosaici della cupola assumono quasi il valore d'un sistema di nervature convergenti verso il polo, dove il tondo col battesimo di Gesù richiama l'immagine dell'antico lucernario aperto sul cielo, e questo velo increspato il suo velarium. Le candelabre fogliate svasano i pennacchi, ma nascono sui ca-

pitelli e continuano la linea delle colonne. La zona inferiore dei mosaici della cupola è tutta ritmata da linee verticali; le stesse figure degli apostoli, che s'alternano con altri grandi fusti di acanto, sono come delle nervature convergenti. Tutta questa decorazione ha dunque un senso architettonico: essa collabora strettamente con le strutture dei piani inferiori per realizzare questa forma unitaria di spazio. Intensamente colorato, smaterialato; ma anche "temporalizzato", cioè ritmato,

La sfilata dei motivi architettonici alla radice della cupola, così come il girotondo degli apostoli nella zona superiore, non hanno più alcuna pretesa ad un' "illusione" spaziale, ma valgono soltanto come cadenza, in cui l'alternarsi dei colori, il gioco delle allitterazioni e delle assonanze, raggiungono effetti di estrema squisitezza. Anche le persistenze plastiche negli apostoli e nel Battesimo non appaiono incongrue, perchè cristallizzate in figure rettoriche, e quindi private di residui naturalistici: sorgono anzi spontanee per interna esigenza di unità della decorazione, giacchè quel loro residuo di volume trasfigurato in colore, vale tuttavia ad attrarre, per così dire, per simpatia, gli elementi architettonici, realmente volumetrici, come le colonne, i capitelli, ecc., nello stesso loro processo di smaterialazione. Struttura e decorazione s'innestano dunque l'una nell'altra e a vicenda s'integrano così indissolubilmente che è impossibile separarle: colonne, archi, edicole perdono ogni valore strutturale e plastico, divengono esse stesse cadenze nella partitura decorativa, e danno, per così dire, il cambio ai mosaici, i quali, raffigurando alla loro volta elementi architettonici sempre più lievi e incorporei, si sostituiscono alla struttura, ne completano e ne sigillano la risoluzione in colore. V'è quindi uno scambio continuo, una sottile raffinata interdipendenza di significato tra la struttura architettonica del Battistero, gli stucchi tra le finestre, i marmi, i mosaici: le colonne al piano terra finiscono col non aver più corpo delle figure di Apostoli nella cupola, e la rosa dei troni e degli altari non è meno necessaria, al senso dell'architettura, dei pennacchi, alla loro volta espansi in cespi d'acanto, che ne dilatano il significato cromatico, stemperando anche i profili architettonici in puro colore, lungo le direttive concentriche delle candelabre fogliate. E tutto converge con uguale coerenza a significare, non già una spazialità obbiettivamente data, ma una dimensione incorporea, non passibile di misura di spazio "obbiettivo"; e tutta tradotta in tempo, in ritmo.

IL MAUSOLEO DI GALLA PLACIDIA

La seconda grande fase dell'arte ravennate fu quella di Galla Placidia. Tutti i mosaici di questo tempo sono perduti (specialmente quelli di S. Giovanni Evangelista e di Santa Croce), salvo quelli del Mausoleo dell'Augusta. Il quale riflette la chiesa dei SS. Apostoli di Milano, la cui ricostruzione fu iniziata da S. Ambrogio nel 395, quando Galla Placidia, ancora giovinetta, vi viveva alla corte di suo padre, Teodosio. Galla trasse dalla chiesa milanese il vocabolo, inusitato a Ravenna; il piano, e almeno un elemento importante della sua decorazione: la croce della cupola. Giacchè bisogna ricordare che nella chiesa milanese, sotto il punto dove in origine si fletteva il capo della sacra croce (secondo la dedica di Serena), san Carlo Borromeo scoprì nel 1579 il bel reliquiario d'argento di S. Nazario, e che a Ravenna l'altare si trovava nel braccio sinistro del transetto, dal lato cioè dove nella cupola la sommità della croce d'oro si abbassa verso il suolo. Il Mausoleo ravennate dunque, per la sua forma e per la sua decorazione, si collega indubbiamente agli esempi dell'arte aulica di Milano: residenza imperiale di Occidente fino a pochi anni prima della sua costruzione, e metropoli ecclesiastica di preponderante autorità al tempo di Ambrogio.

E nell'ambito della dogmatica e dell'escatologia, che hanno una parte così grande nella fede di Galla Placidia, va ricercata la spiegazione non soltanto dell'ordinamento costruttivo e decorativo del sacello, ma anche in particolare di quell'apax che è la lunetta di facciata all'entrata del mausoleo. Al centro di questa è rappresentata una griglia, una specie di grande graticola, montata su delle rotelle e attraversata dalle fiamme di un rogo acceso; a destra, sembra scendere verso la griglia un personaggio nimbato, che porta nella mano sinistra un libro aperto e sulla spalla destra una croce: a sinistra un armadio di libri spalancato offre alla vista su due piani di palchetti i quattro codices degli Evangelii. I nomi dei quattro Evangelisti designano chiaramente che cosa sono i libri nell'armadio. Possiamo credere che per uno spettatore del 5° secolo l'identità del personaggio, che ha in mano un altro libro, non potesse essere messa in dubbio; oggi, la interpretazione più ovvia è che si tratti di San Lorenzo, che s'avvia al martirio della graticola. Nè riferisco le altre ipotesi, meno banali forse, ma anche meno accettabili.

Ma non c'è dubbio che, per chiunque abbia sufficiente informazione sul pensiero cristiano dei primi secoli, la spiegazione semantica di questa lunetta non può essere che una.

La croce con la scritta Adonay, il libro apocalittico, i cui sette sigilli sono stati disciolti - cosa che soltanto Cristo trionfante e giudice poteva fare -, l'armadio coi quattro Vangeli, indicano che il personaggio di cotesta lunetta è

lo stesso Cristo, vittorioso della morte, che ritorna il giorno del giudizio finale, portando sulle spalle la croce: che non è una croce processionale, ma un segno trionfale. Il libro che ha in mano, è il libro nel quale si è tenuto conto dei meriti e dei peccati degli uomini; la griglia indica l'altare degli olocausti, sul quale, secondo gli esegeti orientali e particolarmente S. Efrem, i peccatori saranno immolati. Preferisco questa interpretazione: anche perchè si lega meglio o più coerentemente con l'intero significato della decorazione, anzi col simbolismo di tutto il mausoleo, a cominciare dalla sua stessa forma architettonica. Si tratta di una tomba: ed è quindi ovvio che essa significhi, tutta, la resurrezione, la vittoria sulla morte di chi ha conservato la vera fede in Cristo e nelle parole evangeliche. La croce non è più segno di martirio, ma di vittoria sulla morte. E perciò l'edificio della tomba stessa ha forma di croce. Ritroviamo poi nell'interno, una croce d'oro al centro della cupola. Questa è rivestita da un mosaico di color azzurro cupo, tutto disseminato di stelle: rappresenta appunto il cielo notturno, stellato, nel quale appare una croce luminosa: non si tratta nemmeno qui di una raffigurazione generica, ma di un'altra visione apocalittica. Ai quattro pennacchi infatti vi sono le quattro figure alate che, più che simbolo degli evangelisti, rappresentano i quattro zodia dell'apocalissi. E il cielo della volta evoca visibilmente il firmamento dei tempi escatologici, che saranno appunto annunciati dalla apparizione della croce. Nella cupola del mausoleo noi abbiamo dunque il motivo iniziale di tutta la rappresentazione simbolica: l'annuncio dell'avvento dell'eterno giudizio. Ed ecco che nella lunetta sopra la porta, è rappresentata appunto una fase di questo giudizio. Cristo, sotto l'aspetto di buon pastore, seduto in mezzo al giardino del paradiso, regge anche qui con una mano la grande croce, segno del suo trionfo e del suo potere, e appoggia l'altra mano sul capo di una pecorella. Questo gesto di Cristo allude evidentemente all'accoglienza riservata dal Signore in paradiso all'anima della defunta sepolta nel mausoleo. Questa rappresentazione è notissima, soprattutto nel ciclo sepolcrale: l'arte delle catacombe, quella dei sarcofagi, quella dei reliquiari adotta assai spesso l'immagine del buon pastore che accoglie la pecorella fedele che rientra nel gregge degli eletti; noi la ritroviamo in pittura già tra gli affreschi del battistero di Dura Europos, che sono della metà del III° secolo, e poi si conserverà a lungo nell'arte sepolcrale soprattutto d'occidente. Anche la lunetta del buon pastore nel mausoleo di Galla rappresenta il giudizio, che salva in paradiso l'anima del fedele ed è perciò perfettamente comprensibile che ad essa si contrapponga nella lunetta di fronte, l'altra faccia del giudizio: non il premio che spetta agli eletti, ma la punizione tra le fiamme del fuoco eterno delle anime dei reprobì, specialmente di quegli eretici che Galla Placidia e i suoi con

siglieri Ambrogio, Pier Crisologo e Leone combatterono. Si tratta dunque di una decorazione tutta legata, che ha tutto un significato unitario e coerente: una teofania, una visione della parusia, di quel che ci attende alla fine del tempo; e anche i mosaici delle volte del mausoleo, tutti occhiuti come code di pavone, di grandi e strane corolle di fiori che non sono di questa terra, non hanno soltanto il valore decorativo di un tappeto, ma significano anch'essi il dispiegarsi del giardino paradisiaco intorno alla teofania, dove Cristo sceglierà e giudicherà le anime e dove abiteranno quelle degli eletti. Nel mausoleo poi come opera d'arte si afferma quanto già si è notato nel battistero della cattedrale e in genere in tutta l'arte tardoromana e paleocristiana: l'unità inscindibile di architettura e di decorazione in una immagine di colore. Il motivo fondamentale per la forma dello spazio di questo edificio tuttavia non è quello della cupola: non abbiamo qui un'espansione di spazio raccolto dal volo alto e conclusivo della cupola. La cupola è soltanto un particolare di questa forma di spazio, relativamente piccola, priva di finestre e perciò senza lo slancio, la esaltazione della luce, inserita all'incrocio di bracci piuttosto lunghi, soprattutto quello occidentale, e con aspetto di corridoio, la cupola non riesce a raccogliere in unità gli spazi sottostanti. Nè intende farlo. Questo edificio è una tomba e vuol conservare il senso di spazio funereo, chiuso, depresso, sotterraneo degli ipogei.

Il motivo architettonico fondamentale per la definizione del suo spazio è quindi la volta a botte, che lo riporta all'antichissimo significato delle tombe a camera del mondo etrusco e romano. Questa forma di tomba ha una tradizione di secoli e secoli; recenti ritrovamenti in diverse regioni del mondo tardoantico e paleocristiano, da Panticapeum, a Sardica e Durostorum in Bulgaria, a Milano, ci confermano la persistenza di questa tradizione funeraria fino a tempi relativamente avanzati. Il mausoleo di Galla Placidia per questo lato appartiene appunto a questa tradizione delle tombe, delle cripte a camera rettangolari coperte da volta a botte: soltanto si tratta di due camere innestate ad angolo retto, per realizzare la figura della croce: una forma quindi particolarmente complessa, ma che non deve illuderci sul suo autentico significato. Anche la decorazione di questo, che possiamo considerare il capolavoro delle tombe a camera, la massima espressione artistica raggiunta dall'ambito di quella tradizione millenaria, risponde pienamente a quel senso. Vi sono riferimenti puntuali al sistema decorativo di quelle tombe: (nelle inquadrature delle lunette, delle volte, della cupola, ricorrono motivi ovvii appunto in quel sistema: motivi di origine ellenistica, e poi del "refrigerium", che si ritrovano anche nelle tombe citate); ma soprattutto è la generale intonazione dei mosaici, che accentua il carattere chiuso, ipogeico, di questa forma di spazio. Il mosaico ha un tono fondamentale azzurro-verde cupo unito, compatto, che non viene interrotto,

non viene perforato, per così dire, dai fiori, dalle stelle, dalle ruote che lo decorano, per quanta vivacità di colore essi possano avere: questo azzurro funereo domina sempre, e contribuisce a definire questo spazio chiuso e indiviso, questo spazio inerte di tomba. D'improvviso la cripta s'apre su un cielo stellato, dove fiammeggia una croce d'oro. Difficilmente troveremo in tutta la storia dell'arte un'altra opera dove si sia potuto esprimere, come in questa, con mezzi figurativi così intensi e coerenti, di un'irrazionalità così pura, un significato di una precisione tanto lambiccata e pungente; e un senso così alto e immediato della morte, vinta dalla speranza.

### LA CAPPELLA DI SANT'ANDREA ALL'ARCIVESCOVADO

Della scuola pittorica ravennate sullo scorcio del V sec. è rimasto un altro monumento importante: la decorazione a mosaico della cappella dell'Arcivescovado, fondata da Pietro II, il cui episcopato è da porsi tra il 15 settembre del 494 ed il 31 luglio del 520.

Secondo l'opinione, ch'io condivido, di André Grabar, questo edificio è sicuramente da porre nella categoria degli oratori-reliquiari. Infatti esso, dedicato a S. Andrea - ma ciò dovette avvenire al tempo di Massimiano - dovette servire principalmente quale "camera del tesoro", e soprattutto per la conservazione delle preziose reliquie possedute dai vescovi ravennati: questa è anche la ragione di certe sue particolari disposizioni architettoniche, che dovevano rimanere esemplari per le Saintes-Chapelles principesche dell'alto Medioevo d'Occidente.

Della decorazione a mosaico originale di questo prezioso tempietto ben poco è rimasto: in parte fu distrutta in passato, in parte poi fu restaurata o rifatta in pittura. Essa presenta tuttavia ancora molto di interessante, sia dal lato iconografico che da quello artistico. L'atrio nella volta a botte ha una decorazione in buona parte rifatta, che rappresenta una specie di pergolato intessuto di gigli e di altri fiori stilizzati, alternati con varie figure di uccelli su fondo oro. Il motivo, forse di origine ellenistica, è da tempo comune a tutta l'area dell'impero: non è il caso di riferire gli esempi numerosi dell'Africa settentrionale a Palmira e dal II° all'VIII secolo e anche oltre: esso comunque si lega al significato di reliquiario della cappella, perchè appartiene al ciclo delle decorazioni funerarie.

Sulla parete del vestibolo è una grande lunetta assai guasta e completamente rifatta nella sua parte inferiore, che tuttavia presenta un motivo iconograficamente interessante, quello del Cristo guerriero che trionfa sulla bestia e sull'a

spide. Di questa figura si era perduta tutta la parte inferiore, dalla cintola in giù, che era stata integrata, a pittura, con una lunga tunica. Possiamo precisare quando ciò avvenne. La prima riproduzione che ne abbiamo - un'incisione infelicissima, pubblicata a Modena nel 1708 da Benedetto Bacchini nella sua edizione del Liber Pontificalis di Agnello - mostra già questo Cristo con la tunica: codesto completamento arbitrario della veste dovette dunque avvenire prima del 1708, nel corso del secolo XVII. In questa veste singolare rimase fino ai recenti restauri, quando il Gerola, accertatosi da quanto rimaneva del mosaico originale che si trattava di un vestito militare, accettò l'opinione di Raffaele Garrucci (accolta poi da tutti gli studiosi) e fece sostituire in pittura a quella tunica - che non corrispondeva a nessuna delle vesti tradizionali di Cristo, nè ad alcuna veste dei primi secoli cristiani - la veste corta e i calzari militari con le gambe nude.

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

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

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

Interessa notare che questo motivo iconografico, qui "cristianizzato": il motivo del trionfatore che posa il piede o la punta d'un'arma sul nemico vinto o sul suo simbolo, è stato accolto parallelamente dall'iconografia di più di una religione, in periodo tardoantico. Noi lo troviamo riferito a Dio

niso, per es., in un mosaico pavimentale scavato a El-Gemün Tunisia, riferito a Mitra, per esempio, in un rilievo di Villa Altieri a Roma, etc. Esso appartiene al repertorio dell'"arte di glorificazione" del sovrano, e precisamente risale a quello della Vittoria Imperiale, che mostra l'Imperatore che trafigge con la lancia, schiaccia sotto il piede o tiene per i capelli il nemico vinto: immagine che dovette essere creata nelle officine romane già nel II secolo, probabilmente per Traiano. Poi sempre nell'ambito dell'iconografia del culto monarchico il tema ebbe un ulteriore sviluppo, che l'avvicinò ancor più alla forma del mosaico ravennate. L'imperatore non venne rappresentato nell'atto di sottomettere la figura umana del nemico vinto, ma quella d'un serpente. La variante si dovette probabilmente a Costantino; sappiamo che nel vestibolo del suo grande palazzo di Costantinopoli egli si fece raffigurare in compagnia dei figli, nell'atto di trafiggere con la lancia un serpente che, secondo Eusebio, avrebbe raffigurato il perfido Licinio, appena vinto da Costantino. Un "segno cristiano" (probabilmente croce o monogramma di Cristo) dipinto sopra il suo corpo, indicava allo spettatore lo strumento mistico della vittoria del sovrano. Possiamo forse farci un'idea di questa composizione perduta, in base ad un'immagine molto diffusa sul rovescio di monete degli imperatori d'Oriente e d'Occidente della prima metà del V° secolo: vi si vede l'Imperatore in costume militare che appoggia il piede sopra un serpente dalla testa d'uomo; con la sinistra regge una grande croce, con la destra una Vittoria. Del resto, durante il regno stesso di Costantino, vediamo, nella moneta famosa emessa nel 326, il serpente schiacciato dal labarum imperiale sormontato dal monogramma di Cristo. Il passaggio del significato simbolico della figura del serpente dall'immagine del nemico vinto, a quello dell'antiquus serpes, figura del male, nemico del genere umano, è facile, ed è del resto compiuta nell'ambito della stessa iconografia imperiale: sul rovescio di numerose monete del IV e del V secolo appare Satana in veste di serpente e anche di drago o di leone, calpestato dall'Imperatore che regge il labarum o la croce che gli assicurano la vittoria. All'iconografia cristiana non rimaneva che sostituire in quest'immagine già pienamente formata alla figura o al simbolo dell'Imperatore, la figura di Cristo, la quale tuttavia conservò puranco la veste militare del monarca vittorioso.

Sembra comunque che quest'infrequente motivo abbia avuto una particolare fortuna a Ravenna: oltre che qui e tra gli stucchi del Battistero, lo si ritrovava tra i mosaici, coi quali Galla Placidia aveva fatto decorare la chiesa di Sta Croce da lei fondata. Questa immagine era accompagnata da una scritta, che Agnello trascrive:

Te Vincente Tuis Pedibus Calcata per Aevum Germanae Mortis Crimina iacent.

Esso dunque aveva il doppio significato: di singolare allegoria della Resurrezione, e di vittoria sull'eresia ariana: il che non meraviglia, quando si rammenti che tutto il V sec. fu di intensa, implacabile guerra all'arianesimo, e specialmente a Ravenna.

Nè meraviglia trovarlo proprio nella "cappella reale" dei vescovi, della quale riassumeva in certo modo i tre significati: principesco, funerario e intransigentemente cattolico.

I mosaici della volta a crociera mostrano il motivo dei quattro angeli che reggono il Chrismon: anch'esso ha precedenti nell'arte romana "di glorificazione": nella imago clipeata (la quale, dopo essere stata del sovrano divinizzato, diviene quella del misto assimilato ad essa dopo la morte, o del fedele portato in cielo dopo il trapasso) che una o due Nike volanti innalzano fuori del mondo terrestre: in campo cristiano, tali vittorie sono sostituite da angeli. Il motivo avrà lungo seguito: in Ravenna stessa, per esempio, in S. Vitale, ma poi anche nel più antico mosaico - derivato dalla cultura ravennate - che possiamo oggi ravvisare nella Venezia propriamente insulare: quello della volta del diaconico della basilica di Torcello.

Le quattro grandi fasce che incorniciano la crociera del sacello ravennate allineano medaglioni con busti di Apostoli, di Santi e di Sante: sono importanti anche per la storia dell'iconografia, e delle stesse ecclesiastiche di Ravenna; appartengono anch'essi al repertorio funerario, e insieme glorificante.

Quanto a stile, quel che vi è di originale in questa decorazione si lega strettamente, da un lato, ai mosaici del mausoleo di Galla Placidia e della zona inferiore del Battistero della Cattedrale, dall'altro alle parti ravennate della decorazione di S. Vitale.

Questo gruppo di mosaici è anzi quello che più di ogni altro credo si possa considerare propriamente ravennate. Nei più antichi mosaici che vi siano a Ravenna (quelli cioè della parete superiore del battistero della cattedrale) riconoscemmo infatti un'arte ancora accentuatamente milanese, non tale da potersi dire veramente propria di Ravenna. E' ovvio che l'attività locale dei mosaicisti ebbe inizio col trasporto della capitale, quindi della sede imperiale d'occidente, con le sue corporazioni auliche di costruttori e di decoratori, da Milano a Ravenna. Ma fu necessario un certo tempo prima che la loro parte assumesse un'intonazione propriamente ravennate, possiamo credere sotto il crescente impulso bizantino; ma non per opera diretta, di artisti costantinopoliniani importanti. Tale corrente ravennate la si può salutare nel cambiamento di stile che appare evidente verso la metà del secolo, al tempo di

Galla Placidia. Poi il dominio ostrogoto (specie nella prima fase del regno di Teodorico, il quale era ariano e protettore degli ariani, ed anche sul piano religioso volle confermare la sua indipendenza da Costantinopoli: e in arte, come attestano i cronisti e le stesse opere rimasteci, non volle prendere nulla dall'Oriente, nemmeno la porpora), isola, per quanto è possibile, Ravenna da diretti influssi bizantini. Vi è allora, in quel primo momento, una sorta di stasi, come vedremo, nell'evoluzione del linguaggio pittorico. Poi, quando, specie dopo la morte di Teodorico, s'ebbe la pacificazione tra ostrogoti e latini, tra ariani e cattolici, la "scuola" pittorica ravennate riprese la sua via e per poco meno di un mezzo secolo elaborò in proprio i suoi motivi, ed il suo senso caratteristico di grandiosa e unitaria armonizzazione coloristica. Sebbene di regola negli studi anche specialistici si trascuri di articolare il problema (e si assuma l'arte di Ravenna paleocristiana-bizantina come un blocco uniforme, senza variazioni interne) io ritengo che sia verificabile la linea di evoluzione stilistica che, partendo dai mosaici di Galla Placidia, passa per queste decorazioni della cappella arcivescovile e termina in S. Vitale e in S. Apollinare in Classe. Dove, specie nei tratti più tardi, non mancheranno gli "influssi" bizantini; ma dove diretti innesti propriamente costantinopolitani s'avranno soltanto con la conquista di Giustiniano ed il pontificato della sua longa manus, l'arcivescovo Massimiano, e specialmente in quelle parti di decorazione ch'essi faranno aggiungere ai mosaici precedenti.

#### LE OPERE DI TEODORICO: IL BATTISTERO DEGLI ARIANI

L'arianesimo entrò in Ravenna con i Goti di Teodorico - cioè nell'anno 493 - e vi rimase fino al 540, cioè fino alla fine del dominio gotico e della conquista della città da parte dei bizantini guidati da Belisario.

Il re gotico dovette anzitutto preoccuparsi di contrapporre dei nuclei separati da quelli dei cattolici, per la vita, anche religiosa, dei suoi.

Senza dubbio, il primo di cotesti nuclei, ch'egli dovette far costruire al centro della nuova civitas barbarica, sullo scorcio del secolo V°, fu il complesso episcopale ariano, organizzato e articolato in tutte le sue parti in modo che non fosse da meno dell'antico complesso diocesano cattolico: esso infatti comprendeva vari edifici legati insieme: l'episcopio, i bagni per il clero, un sacello, e soprattutto, s'intende, la basilica col suo battistero. Soltanto di quest'ultimo è rimasta una parte (cupola) della decorazione a mosaico. L'edificio, esemplato sia per l'architettura che per la decorazione

su quello ortodosso, è situato come di regola, accanto alla facciata della basilica, nel centro della "civitas barbarica", in un punto dove s'apriva una "bocca d'acqua" dell'acquedotto di Traiano, che fu restaurato da Teodorico nel 502: è chiaro che il punto non fu scelto a caso, e probabilmente tutto l'insieme di queste opere è connesso, fa parte della stessa intrapresa: onde quella data, può avere un qualche valore indicativo per la costruzione del battistero.

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

Ma l'esame tecnico condotto dal Gerola tra il 1916 e il 1919, quando questi mosaici furono ripuliti a fondo e restaurati, dimostrò "che tutto il disco centrale appartiene alla fase più antica del lavoro e che subito dopo venne eseguita la zona anulare più antica, di cui non restano che il trono crucifero coi due Apostoli di sinistra e quello di destra; laddove le rimanenti figure (di Apostoli) sono dovute ad epoca posteriore"; il contrario quindi di quanto era stato sostenuto dal Galassi. Fondandosi anche su dati tecnici come gli spessori dell'arriccio di supporto dei mosaici; le linee di sutura tra l'una e l'altra fase di lavorazione, Gerola concludeva: "il giudizio del Galassi non deve sorprendere. Troppo spesso, specialmente nei periodi più oscuri della storia dell'arte, si scambia per diversità di epoca quello che non è, invece, che divario di abilità: l'opera rozza eseguita da un artista inferiore in tempo di grande fiorire di arte, può equivalere ai più tardi prodotti della decadenza di quell'arte stessa. Quanto agli altri nove Apostoli, pur dovendosi ammettere ch'essi appartengono ad un restauro posteriore e che l'obbligata imitazione delle altre tre figure non abbia permesso una più libera esplicazione delle nuove tendenze dell'artista, non è

forse il caso di scendere oltre il secolo di Giustiniano...". In seguito, nell'ottobre 1931, il mosaico fu analizzato dal Ricci, il Muratori e il Bartoccini: la conclusione fu in sostanza una conferma alle osservazioni del Gerola, ma con l'aggiunta di una correzione, accettabile: le due fasi, evidenti, d'esecuzione del mosaico non sarebbero separate da un intervallo di tempo consistente. La fase più recente, quella dei nove Apostoli, non sarebbe stata insomma un restauro sopravvenuto alquanto più tardi - sia pure nel corso del VI° secolo - ma sarebbe stata soltanto la continuazione ad opera di maestranze diverse, della prima. Tale sostanziale unità del lavoro (malgrado le diverse mani degli esecutori) risulta confermata dall'uniformità stilistica delle sinopie, che furono ritrovate in vari punti della cupola. Possiamo concludere, con la più probabile ipotesi: il mosaico della cupola del battistero ariano di Ravenna, è opera ideata da un solo artista: modesto, perchè troppo pedissequamente tributario dell'invenzione del battistero ortodosso, ed eseguita da vari artigiani, anch'essi modesti: il che dà ragione del carattere in qualche modo volgare, popolare, di questo linguaggio pittorico, e si spiega pensando alla situazione, in cui si trovò Teodorico, e con lui i suoi Goti, quando si impadronirono di Ravenna, e dovettero far fronte ad un ambiente nemico: politicamente, socialmente, religiosamente nemico: giacchè essi erano un'isola di germani ariani in un mare di latini cattolici. Teodorico, politicamente diviso a Bisanzio, e religiosamente a Roma, non aveva potuto portare con sé - come aveva fatto la corte imperiale trasferendosi da Milano a Ravenna - corporazioni auliche organizzate, esperte, raffinate, di costruttori e decoratori. I goti della sua corte non erano che soldati: appena usciti dalla barbarie: vi sarà stato tra essi qualche battiferro, per eseguire le guarnizioni dei cavalli, per es., o gli oggetti, in prevalenza metallici, di "arte minore" per ornare le vesti, le corone, etc.; ma è da escludere ci fossero degli architetti e dei mosaicisti. Costoro, Teodorico dovette trovarli sul luogo; ma dovette riuscirgli difficile: è comprensibile che essi male s'adattassero a lavorare per dei barbari ariani, soprattutto a Ravenna, dove, come s'è ricordato, il V° secolo fu occupato quasi per intero da un'implacabile polemica antiariana - la quale non si limitava alle predicazioni dal pulpito, ma investiva gli stessi contenuti dell'arte: s'è notato che la chiesa di S. Croce, fondata da Galla, e lo stesso mausoleo dell'Augusta nella sua forma architettonica e nella sua decorazione musiva, significavano concetti antiariani -. Anche gli artisti dunque, o almeno quelli "ufficiali", si sentivano impegnati per l'ortodossia e contro l'arianesimo: lavorare per gli ariani, e non a cose generiche, ma per costruire e decorare basiliche e battisteri di carattere eretico, che nascevano con funzioni di controaltare nei riguardi del cattolicesimo, non doveva certo entusiasmarli: era come mettersi in qualche

modo al bando della loro comunità, tradirla, passare al nemico; e non è improbabile avessero, almeno nei primi anni del regno gotico, una proibizione più o meno esplicita da parte dei vescovi di lavorare per gli eretici.

Teodorico dunque si dovette accontentare di maestranze mediocri, arretrate: insomma di gente con poca clientela che, pur di guadagnare, non badava troppo a chi le ordinava il lavoro e scontava anche eventuali mormorazioni dei concittadini. Non è infatti solo il mosaico della cupola del battistero ariano, che tradisce quella povertà tecnica, arretratezza linguistica, indigenza nell'invenzione, che meravigliarono gli studiosi (perchè tali caratteri appaiono incongrui, dopo la grande e raffinata fioritura del V° secolo, e prima dell'altrettanto e forse più splendide costruzioni e decorazioni del III e IV decennio del VI secolo). Anche la parte architettonica e costruttiva è povera e singolarmente arretrata: la stessa tecnica delle murature è approssimativa, come avviene appunto dell'artigianato marginale, popolare - . Ciò spiega, secondo me, il carattere di "sermo rusticus et vulgaris" così strano, di questo mosaico: quel carattere che, notato dal Galassi, l'aveva indotto a spostare addirittura all'VIII secolo - cioè in un periodo di flessione, di imbarbarimento dell'arte ravennate - quasi tutta la zona degli apostoli. Si tratta, invece, secondo me, di un barbarismo "vernacolare" dei primi anni del secolo VI, dovuto alle ragioni che ho esposto.

#### SANT'APOLLINARE NUOVO

Più tardi, Teodorico volle costruire per sè e per la sua corte un'altra e più grande basilica: la chiesa propriamente aulica, anch'essa ariana, s'intende, ma riservata al palazzo: è quella che ancora esiste e porta il vocabolo di S. Apollinare Nuovo.

Teodorico l'aveva dedicata a Gesù Cristo. Come tutte le chiese ariane, poi, dopo la fine del regno gotico, anch'essa fu "reconciliata" al culto cattolico. Ciò avvenne, con ogni probabilità, durante il pontificato dell'arcivescovo Agnello: anzi più precisamente, poco dopo il 561 - anno nel quale costui, sappiamo, vi fece parecchi lavori - : allora fu dedicata a S. Martino.

I rifacimenti dei mosaici sono notissimi: mi limiterò a un accenno: Teodorico aveva fatto decorare, in tre zone sovrapposte, le pareti della navata centrale; il vescovo Agnello, quando "riconciliò" la chiesa, tolse via le parti che glorificava

no il re goto; ma soltanto queste. Quindi lasciò intatte le due fasce superiori (la più alta, coi 26 pannelli cristologici e le "conchiglie" - che sono in realtà i semicatini delle nicchie delle figure al di sotto: e questa zona, con i 32 santi a tutta figura). Queste due zone erano divise dalla terza più bassa, da una lunga fascia, che probabilmente conteneva scritte illustranti i mosaici sottostanti, che con ogni probabilità rappresentavano scene, o personaggi della corte di Teodorico: tale cornice fu tolta via da Agnello (e sostituita con l'attuale, soltanto decorativa, a greche: ma tracce almeno delle sinopie della primitiva furono rintracciate durante i recenti restauri). Dove il rifacimento del 561 si esercitò con radicale energia, fu nella zona più bassa e lo si capisce facilmente: perchè qui non c'erano episodi evangelici o figure di santi che potevano andar bene tanto per gli ariani quanto per i cattolici, tanto per i goti quanto per i latini: qui vi erano rappresentazioni "glorificanti" il re barbaro, specifiche: da un lato il porto di Classe, il cui significato, in quest'ordine appunto di glorificazione di Teodorico non è stato ben chiarito e neppure, mi pare, considerato; ma mi sembra possa voler significare che, con tutte le loro navi, e il conseguente dominio del mare, i romani - cioè i bizantini - non erano poi riusciti a vincere; dall'altro, l'immagine più pregnante di cotesta vittoria il Palatium del re goto in Ravenna: anzi, la parte più glorificante di questo palazzo: il tribunalium, il luogo cioè dove si presentava il sovrano e dove s'adunavano i sudditi per acclamarlo.

Anche qui però i mosaicisti, probabilmente bizantini (come attesta lo stile delle Vergini e dei Martiri che essi eseguirono), al servizio del vescovo Agnello, si limitavano a toglier via le figure, lasciando al loro posto le tessere del fondo aureo: lo si è visto chiaramente quando i mosaici furono staccati e ripuliti, in occasione della grande campagna di restauro compiuta dopo l'ultima guerra. Allora, in base appunto alla differenza delle tessere e al loro stesso colore, (d'oro più rosso, affocato, quello delle tessere teodoriciane; più pallido e luminoso perchè misto d'argento, quello delle tessere bizantine), fu possibile, non soltanto riconoscere con esattezza quanto in questa zona inferiore è rimasto della prima decorazione, ma anche seguire la linea di sutura tra le due parti: e abbiamo ricavato, abbastanza netti e completi, i profili delle figure del tempo di Teodorico, fatte strappare da Agnello.

In breve: della decorazione teodoricianiana è rimasto: la fascia verde inferiore e quella aurea superiore nella teoria delle Vergini, la Madonna in trono con gli angeli, il Porto di Classe - esclusa la parete a mattoni raffigurati con strisciate di marmo: qui si sono recuperati, dalle indicazioni di cui dicevo, i profili di alcune figure allineate; probabilmente

rappresentavano soldati goti a guardia del Porto. Nell'opposta parete, il Palatium, escluse le tende opera di Agnello: al loro posto erano delle figure in atto di acclamazione a braccia aperte: se ne sono rintracciati i profili e del resto alcune mani sono rimaste a tutt'oggi sopra le colonne; escluso inoltre il fondo d'oro del frontone, salvo che per la parte centrale, dove la zeppa di tessere bizantine ha rilevato la forma di un personaggio a cavallo: evidentemente riproduceva non tanto, come s'è creduto, una statua equestre di Teodorico, che sarebbe stata asportata da Carlo Magno, quanto una decorazione a mosaico, ch'era nel frontone del Palazzo vero e proprio, com'è attestato dal protostorico Agnello, il quale scrive: "in pinnaculum ipsius loci fuit Theodorici effigies, mire Tessellis ornata, dextera manu lanceam tenens, sinistra clipeum, lorica indutus. Contra clipeum Roma tessellis ornata astatat cum asta et galea: unde verotelum tenensque fuit, Ravenna tessellis figurata, pedem dextrum super mare, sinistrum super terram, ad regem properans".

Non c'è dubbio dunque che quest'immagine di Teodorico tra le figure simboliche di Roma e di Ravenna che si trovava in pinnaculum, cioè nel fastigio del Palatium, fosse un mosaico; sebbene Agnello non abbia potuto vederlo, (usa infatti: fuit Theodorici effigies), perchè al suo tempo (c. 836 - 841) era già stata cancellata.

A quali anni si debba assegnare la decorazione gotica di S. Apollinare Nuovo, non sappiamo con precisione. In essa, s'è visto, è rappresentata anche la parte più aulica del Palatium (il tribunalium, con la sua basilica ipetra per cerimonie di corte, come ha chiarito il Dyggve, tradotto nella caratteristica, e ben tardoantica, proiezione "spianata").

Purtroppo, però, non possediamo nessun dato cronologico preciso nemmeno sulla costruzione del Palazzo. Il protostorico Agnello non specifica. Qualcosa di più si trae dal manoscritto noto come Anonimo Valesiano, nel quale si legge che Teodorico "Palatium usque ad perfectum perfecit quem non dedicavit: egli dunque lo compì, ma non fece in tempo ad abitarlo: i primi che vi risiederebbero sembra siano stati Amalasantha e poi il re Vitige, finchè, dopo la conquista di Belisario, non fu occupato dagli esarchi bizantini. Possiamo ritenere dunque che almeno questo registro inferiore del mosaico di S. Apollinare Nuovo sia piuttosto tardo: si tratta probabilmente dell'ultima opera fatta eseguire da Teodorico. L'esecuzione della decorazione, com'è ovvio, iniziava dall'alto della parete per poi scendere giù via via nel corso del lavoro: sicchè le zone più alte sono anche le più antiche, quelle più basse le più recenti: ciò va osservato, perchè contribuisce a dar ragione della differenza di stile che si nota tra i quadretti cristologici al sommo, i santi a tutta figura tra le

finestre (benchè questa fascia sia sicuramente innestata in quella superiore, dove si trovano, alternate ai pannelli figurati, quelle conchiglie, che evidentemente figurano i semicatini delle nicchie ideali che ospitano i santi al di sotto: si tratta dunque di un solo disegno complessivo; tuttavia nell'esecuzione v'è uno scarto di stile ben avvertibile, il che fa pensare che siano intervenuti altri maestri).

Infine, quel che rimane di gotico nella zona più bassa, rivela altre mani sopravvenute ancora più tardi; forse dopo la morte di Teodorico.

In ogni caso, con S. Apollinare non siamo più ai tempi del Battistero ariano: l'imparzialità religiosa (almeno fino alla sua rappresaglia alle persecuzioni antiariane dell'imperatore Giustino - 524 -) di Teodorico, aveva dato i suoi frutti. Egli non aveva più bisogno di ricorrere a maestranze povere e marginali; e infatti i mosaici di questa sua chiesa palatina sono di tecnica ben più esperta, e di qualità artistica ben più alta. Ma non sono "ravennati": non prendono posto, voglio dire, in quella corrente (Mausoleo di Galla - San Vitale) che possiamo considerare la più genuinamente ravennate, oltre che la più aperta alle influenze bizantine. E' proprio la componente bizantineggiante, che manca ai mosaici dei riquadri cristologici del registro superiore, la cui pittura è ancora decisamente a macchia, discende manifestamente dalla "maniera" romano-occidentale, "di Aquileia", avvicinandosi sensibilmente ai pannelli della navata di Santa Maria Maggiore a Roma, e ai quadretti votivi di S. Aquilino a Milano, mentre il "bizantinismo" dei registri inferiori appare riflesso da Roma: si confrontino le Majestates, per es., con affreschi con temporanei romani, quali la Madonna Turtura (c. 528) nel cimitero di Commodilla; i Santi (520-530) del cimitero di Ponziano, etc. Talchè non è forse azzardato pensare che Teodorico abbia fatto appello a maestranze romane (sappiamo del resto che la sua mediazione nella controversia per l'elezione del papa, tra Simmaco e Lorenzo - 496-502 fu bene accolta, etc.).

Comunque sia, le decorazioni del re gotico si staccano, con deciso scarto stilistico, da tutte le rimanenti a Ravenna; e costituiscono un inserto, di carattere nettamente occidentale, entro la cultura pittorica ravennate del VI secolo.

SAN VITALE E SANTI'APOLLINARI' IN CLASSE. AVVENTO DELLA PITTURA  
BIZANTINA A RAVENNA

La corrente più genuina di questa riprende verso la terza decade del secolo, e spazia infine nei grandi cicli di San Vitale e di S. Apollinare in Classe.

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

Nessuna fonte, per quanto la si interpreti largamente, ci parla d'un intervento bizantino nella costruzione e nella decorazione di San Vitale: anzi tutte sono concordi nello stabilire che, al momento della conquista bizantina di Ravenna (maggio 540) la chiesa era terminata. V'è il ricordo di Agnello, v'è l'iscrizione sulla capsella per reliquie, vi sono le epigrafi riferite da Agnello: epigrafi massimianee, e pertanto ancor più significative, che si leggevan nell'atrio. Ambedue sono esplicite: "tradidit hanc primus Juliano Ecclesius arcem, Qui sibi commissum mire peregit opus". "Beati martiris Vitalis basilica mandante Ecclesio viro beatissimo episcopo a fundamentis Julianus Argentarius aedificavit ornavit atque...".

I verbi usati per le operazioni di Giuliano (fundavit, aedificavit, ornavit, perfecit, peregit) non lasciano dubbi: a lui si dovette l'intera esecuzione dell'opera, decorazione compresa. Massimiano giunse a basilica compiuta e soltanto la consacrò: egli stesso, nelle epigrafi che vi fece apporre, non fa cenno ad un proprio intervento nella costruzione o nella decorazione, parla di sè solo come "consecrante". Non par dubbio dunque, che la chiesa sia stata fondata al tempo di Ecclesio (22 febr. 522 - 27 luglio 532), continuata e terminata sotto Ursicino (27 febr. 533 - 5 settembre 536) e sotto Vittore (4 apr. 538 - 15 sett. 545). Ritengo probabile che alla morte di Ecclesio (che nel mosaico dell'abside è rappresentato senza aureola, quindi poteva essere ancora vivente), fosse

compiuta interamente la costruzione, e la maggior parte della decorazione a mosaico del presbiterio; essa potè essere completata durante l'episcopato di Vittore, che probabilmente aggiunse, seguendo il primo disegno, i medaglioni del sottarco: ciò spiegherebbe il leggero scarto stilistico di questa parte rispetto alla rimanente. Massimiano, poi, divenuto arcivescovo di Ravenna bizantina, consacrò la basilica, quasi sicuramente il 17 maggio del 548, in ogni caso non prima dell'aprile 547.

In quell'occasione egli fece inserire, a sinistra e a destra dell'altare, entro le cornici già esistenti della precedente partitura, i due "quadri di consacrazione", sui quali tornerò tra breve. Frattanto, questo stile ravennate immediatamente prebizantino aveva riflessi altrove in Italia: tipicamente, nella decorazione della basilica Eufrasiana di Parenzo (539 - 543).

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

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

Prima di consacrarle (il 9 maggio 549) Massimiano introdusse nella chiesa, che con ogni probabilità non era in origine destinata a questo scopo (non aveva infatti alcuna disposizione martiriale), la tomba di Sant'Apollinare. La causa di ciò è ovvia: Apollinare, il cui culto appare dapprima ignoto a Ravenna, poi singolarmente trascurato in favore di santi romani o milanesi, viene - ma non prima del V secolo - esaltato come martire "vernaculus" e fondatore della chiesa locale (in di come "vir apostolicus" inviato direttamente da San Pietro), in esatta corrispondenza con azioni intraprese dalla curia ravennate per conquistare o accentuare la propria indipendenza. Ciò avviene, infatti, la prima volta ad opera di San Pier Crisologo (per staccare la diocesi ravennate dalla soggezione a Milano ed ottenerle il diritto metropolitico), l'ultima e più radicale ad opera di Mauro (per staccarla anche da Roma ed ottenerle il *typus* dell'autocefalia). E' spiegabile che anche Massimiano, divenuto primate dell'Italia bizantina, ci tenesse a sottolineare che la sua metropoli era stata fondata da un *vir apostolicus* di origine orientale e non inferiore, per età ed importanza, al fondatore di nessun'altra diocesi d'Occidente: ne rintracciò perciò la tomba, e consacrò in suo nome quella che in realtà fu la prima basilica dedicata-gli in ambito ravennate. La parte architettonica della basilica dovette essere, sostanzialmente, terminata alla morte di

Ursicino: il successore di costui, Vittore, vi dovette aggiungere, per questo lato, ben poco. Ritengo, per ragioni che esporrò tra breve, che mandante Ursicino, ad opera di Giuliano Argentario (ornavit) si impostasse anche la decorazione a mosaico.

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

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

neamente al rimaneggiamento del "quadro storico": con ogni probabilità, quando si mise mano a tutto il presbiterio della basilica per praticarvi la cripta.

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

E' un significato, che si comprende solo nell'ambito delle teofanie apocalittiche: in particolare, in relazione al tema dell'Agnello mistico, del suo sacrificio e del suo trionfo. I tre sacrifici dell'antico Testamento sono qui (come a San Vitale) rappresentati insieme, perchè prefigurano il sacrificio di Cristo.

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

Ma per giungere ad interpretarlo rettamente, bisogna anzitutto compiere, e con cura, l'operazione filologica che sempre in questi casi è necessaria: la ricostituzione critica del testo originale. E' infatti assai probabile, che questo abbia subito almeno una interpretazione, spiegabile alla luce di quanto s'è ricordato poco fa. Essa, del resto, era stata già variamente supposta da più d'uno studioso. Io penso che sia stato Massimiano, in occasione dell'introduzione dei resti di Sant'Apollinare e della consacrazione della basilica, a far "correggere" quel mosaico già esistente: e precisamente che abbia fatto inserire nel catino la figura di Apollinare orante. Quest'inserzione, che è tradita anche da qualche indizio tecnico, rispondeva evidentemente alla campagna di esaltazione della figura del fondatore della chiesa ravennate - campagna che, come s'è visto, era stata ripresa energicamente dal grande presule, longa manus di Giustiniano, allora in dissidio con Roma per questioni d'autorità. Solo con quest'ipotesi, infine, ci si può spiegare una composizione che, nello stato attuale, è senza dubbio enigmatica: un vero "apax" in tutta l'arte cristiana.

Non v'è bisogno ch'io la richiami alla memoria. In una prateria piena di fiori strani, di arbusti, di uccelli (la Terra, la "bella aiola", con tutto ciò ch'essa produce), in mezzo a una schiera di dodici pecorelle che, sei per parte vanno verso di lui, sta un vecchio in piedi, con le due braccia alzate nel gesto dell'orante: porta una tunica bianca, ornata di clavi, ed una pianeta a fiori d'oro: intorno al collo gli si avvolge, e pende sul petto, il pallium, insegna della sua

dignità arcivescovile. Questo vecchio ha il tipo di Sant'Apollinare, quale ricomparirà tra i mosaici bizantini dei martiri in S. Apollinare nuovo: lunga figura magra, con barba e capelli bianchi: il suo nome è scritto a grandissime lettere ai due lati del capo: Sanctus Apolenaris. Al di sopra della terra è il cielo, e nel cielo venato di nubi una grande croce di gemme, inscritta in un campo di stelle orlato da un cerchio purpureo; sopra la croce, la mano di Dio; sotto, tre agnelli, che simboleggiano i tre apostoli che assistettero alla Trasfigurazione.

L'insieme Terra-Cielo compone una grande "teofania velata". Nella zona terrestre è simboleggiato (meglio era) il sacrificio di Gesù, del mistico Agnello: tema insieme idillico-georgico e apocalittico, che si elabora soprattutto in Occidente nel corso del V secolo. (In Oriente e a Bisanzio il tema è poco noto: difetta in particolare la dolce allegoria dell'Agnello sulla montagna dei quattro fiumi). Possiamo agevolmente seguire il suo chiarirsi ed affermarsi nella cristianità occidentale dei primi secoli: lo vediamo introdursi nell'antico paradiso, nei tranquilli e limpidi elisi della morente antichità, e sventarne l'idillio con l'esplosione visionaria delle apocalissi. Il motivo dei tredici agnelli - Cristo e gli apostoli - si matura nel pensiero di Damaso, di Ambrogio, di Paolino da Nola, di Pier Crisologo, e si riflette puntualmente nell'iconografia ch'essi ispirano all'arte.

Appare nel grande sarcofago di sant'Ambrogio a Milano, e in altre opere settentrionali, dipendenti dal centro milanese. Tra queste, Ravenna: dove l'Agnello - solo, accompagnato dagli apostoli, sul monte dei quattro fiumi, ecc. - è presente in tutto un gruppo di sarcofagi. Era apparso a Cimitile, a Fondi, nei mosaici delle absidi delle basiliche erette da san Paolino. E qui, nelle absidi, salendo dalla terra al cielo, la figura dell'Agnello si unisce a quella dello strumento della sua immolazione, la croce. Ma la croce è anche il suo trionfo ed infatti è una croce trionfale, quella che campeggia nell'abside di Classe. C'è vivo lo spirito del cristianesimo occidentale tra il IV e il V secolo, lo spirito, vorrei dire, così sottilmente latino di Prudenzio, nel sentimento accorato che nasce da questo pungente avvicinamento dell'innocenza alla crudeltà, del candore al sangue, del sacrificio abietto al raggiante trionfo.

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

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

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

"Sancta fatentur crux ed agnus victimam".

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

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

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

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

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

Figura che, tuttavia, rimase parecchio incongrua: con scarso legame con la preesistente rappresentazione, e col significato del "quadro mistico" - di così schietta tradizione occidentale: la cui iconografia s'era venuta elaborando con tanta sottigliezza e coerenza di significato in Occidente, ivi compresa Ravenna (Galla Placidia); mentre era rimasta estranea a Bisanzio. Se infatti vogliamo trovarne i precedenti, dobbiamo cercare a Roma, e soprattutto a Milano, a Nola e in Ravenna

stessa, in opere della fine del IV o degli inizi del V secolo, come ha fatto con successo il Van der Meer. A Costantinopoli, le Trasfigurazioni (per venire al soggetto specifico) al tempo di Giustiniano avevano preso altra forma.

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

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

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

Del pannello ci è rimasto soltanto il busto frammentario di Giustiniano, il quale, prima di essere infisso dove oggi si trova, in capo alla navata destra, ebbe numerose peregrinazioni, e, fino ai tempi di Gerolamo Rossi (1589) era accompagnato da un altro frammento, col ritratto di Agnello, che poi si perdette. Credo, per ragioni esposte diffusamente al

tre volte, e che ritengo ancora valide, ch'essi siano i re-  
litti di un "quadro di consacrazione", analogo a quelli di  
San Vitale e situato, come questi, accanto all'altare, nel-  
l'abside, fino a che questa non crollò per il disastroso  
terremoto della prima metà del sec. VIII. Agnello non sol-  
tanto ci tramanda la data di questo cataclisma, ma precisa  
ch'esso distrusse l'abside di Sant'Apollinare Nuovo: "Sed  
tribunal ipsius ecclesia, nimio terremoto exagitata Johannis  
archiepiscopi temporibus quinti iunioris, confractum ruit".  
Lo stesso protostorico, parlando diffusamente dei mosaici  
della basilica, e soprattutto di quelli fatti eseguire nel  
VI secolo dall'arcivescovo suo omonimo per "riconciliare"  
la chiesa al culto cattolico ed al dominio imperiale, affer-  
ma che anche il tribunal era stato decorato a mosaico da A-  
gnello. Non è quindi avventata l'ipotesi che appunto qui, in  
tribunal, fosse situato cotesto quadro.

Nè vi è difficoltà a riconoscere la ragione, per la qua-  
le anche a Sant'Apollinare Nuovo vi dovesse essere un quadro  
siffatto. Sarebbe piuttosto ben strano che non vi fosse sta-  
to. Se mai a Ravenna v'era una chiesa, nella quale era oppor-  
tuno, dal punto di vista del governo bizantino, apporre cote-  
sta sorta di sigillo imperiale, era proprio questa. Non si  
trattava, infatti, soltanto di riconsacrare una chiesa, già  
ariana, al culto cattolico, ma di recuperare all'impero una  
basilica, che durante il regno degli Ostrogoti aveva avuto  
un significato, e un ufficio, forse più politici che religio-  
si: era stata la chiesa di corte, ed aveva contenuto, tra i  
suoi mosaici, oltre che la rappresentazione della basilica  
ipetrale del Palatium di Teodorico, anche le figure del re  
gotico, della sua famiglia e della sua corte. Il governo bi-  
zantino le fece cancellare e sostituire con le schiere dei  
martiri e delle vergini; ma è probabile che ciò non si rite-  
nesse sufficiente: l'imperatore aveva qui ragioni tutte par-  
ticolari, religiose e politiche, per essere presente in effi-  
gie al rinnovamento ed alla riconsacrazione d'una basilica  
tanto legata al dominio del nemico vinto ed alla eresia pro-  
fessata dalla sua corte. Nè stupisce ch'egli facesse il fatto por-  
re il suo ritratto proprio nell'abside: non soltanto perchè  
fosse vicino all'altare, ma perchè nell'abside, a testimonian-  
za di Agnello, si trovava l'iscrizione che ricordava la fonda-  
zione di Teodorico.

A giudicare dall'unico esemplare conservatosi nella sua in-  
tegrità, quello di San Vitale, cotesti quadri infatti non era-  
no la rappresentazione d'una generica "offerta" di doni alla  
divinità, ma della partecipazione dei sovrani alla messa.

E tutto porta a credere che non fosse una messa qualsiasi  
una delle tante (cui la presenza degli Augusti, il loro dono,  
e quel dono, sarebbero stati poco consoni); ma la prima mes-  
sa: quella con la quale si consacrava la chiesa. L'offerta

infatti, oltre a non essere rivolta ad alcuna persona divina presente, non è un generico dono ( ἀποκόμβιον , modello di chiesa, manoscritto teologico, ecc.), ma è il dono di specifici oggetti d'uso liturgico, essenziali ad una cerimonia che si sta svolgendo in quel momento. Questa cerimonia è la messa: e i sovrani (o almeno il basileo) stanno posando con le proprie mani il δίσκος, e il ποτήριον (il piatto per il pane e il calice per il vino eucaristici) sull'altare: il quale non è rappresentato nel pannello, perchè si trova materialmente costì davanti.

E' perciò appunto che cotesti quadri sono situati in quel luogo: accanto all'altare.

Quelle messe, furon sicuramente celebrate dai vescovi. Ma è l'imperatore, che dà alla cerimonia tutto il suo peso di atto ufficiale. Perciò non è indispensabile ch'egli sia effettivamente presente: basta che vi sia la sua effigie. I pannelli surrogano la presenza effettiva del sovrano, sono sufficienti a dare un valore anche giuridico alla consacrazione.

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

Ma occorre fossero ritratti ufficiali. E che quelli di Ravenna abbiano qualità e funzioni siffatte, non sembra dubbio. Che non siano effigi generiche o memorative, ma veri e propri ritratti attuali del sovrano - forniti della capacità d'assicurare valore ufficiale alla consacrazione delle chiese - risulta, penso, anche dal confronto tra i due esemplari ravennati: tra quello di San Vitale, e quello frammentario conservato in Sant'Apollinare Nuovo. Nel primo, Giustiniano è in figura di persona magra e snella, dal viso di aspetto maturo, non vecchio: è il ritratto, idealizzato, dell'imperatore ancora nel pieno delle sue forze: un ritratto, possiamo credere, che aveva corso ufficiale almeno fino al 548, quando la chiesa di San Vitale fu consacrata da Massimiano. Nel secondo, l'imperatore appare visibilmente più vecchio: il suo

viso gonfio e flaccido è quello d'una persona stanca e malata: questo dunque è probabilmente il ritratto ufficiale degli ultimi anni del suo regno e della sua vita, (è stata avanzata anche l'ipotesi, che tuttavia non regge neppure per ragioni stilistiche, che non si tratti di Giustiniano, ma di Teodorico): un ritratto, dunque, quale doveva aver corso una dozzina d'anni dopo, un lustro prima della morte (14 novembre 565): verso il 560, appunto, quando l'arcivescovo Agnello "riconciliò" la chiesa.

E non par dubbio che, per eseguire questi ritratti, siano stati inviati direttamente da Costantinopoli (e, data la differenza tra il primo e il secondo, almeno a due riprese) i cartoni con le immagini attuali e ufficiali del sovrano; e che coloro che portaron seco quei cartoni o tavolette siano stati gli stessi artisti di corte che seguirono i mosaici. I pannelli dovettero essere eseguiti sul luogo - non, come altra volta pensavo, inviati da Bisanzio già composti, a modo di emblema bell'e pronti da inserire nel resto della decorazione: essi infatti a San Vitale si adattano troppo perfettamente alle proporzioni dell'insieme ed alla superficie curva della parete in quel punto - : ma è ovvio, che la corte volle avere ogni garanzia di perfetta esecuzione, e vi mandò i proprii artisti, aulici per eccellenza. E' infatti lampante che quei pannelli si distaccano nettamente, non pure per soggetto, ma anche per forma e tecnica, da tutti gli altri mosaici. Bizantina è la loro fattura, raffinatissima; e bizantino, e squisitamente aulico, e giustiniano, è il loro significato: d'una precisione cortigiana così sottile, cavillosa, quale non è probabile s'avvertisse in una lontana provincia come Ravenna, appena riconquistata all'impero dopo aver avuto, a quanto sappiamo, scissi, o almeno allentati, i legami culturali con la Nuova Roma durante tutto il periodo del dominio ostrogoto.

In questi quadri di consacrazione noi possiamo dunque riconoscere con tutta tranquillità la presenza di mosaicisti costantinopolitani a Ravenna. E la precisazione non è eccessiva, perchè ci consente di articolare un po' meno grossolanamente la storia della pittura a Ravenna - e della stessa pittura bizantina - nel VI secolo. Ciò è tanto più importante, in quanto nella stessa Costantinopoli non s'è salvato nulla dal tempo (se si esclude l'Arcangelo frammentario dell'abside di Santa Sofia: che però la quasi totalità degli studiosi non consente con me nel riferire a quell'epoca). Vi sono tuttavia, a Ravenna, cotesti pannelli imperiali; e vi sono le parti rifatte da Agnello in Sant'Apollinare Nuovo: esempi sicuri di pittura giustiniana e immediatamente postgiustiniana; e a tale determinazione non s'arriva attraverso l'ipotesi d'un "grado di stile" - che ha sempre largo margine di opinabilità - ma per la via di dati storici e per la loro legittima interpretazione. Col che si fissa un punto di riferimento, in rapporto al quale è legitti

timo escludere, non soltanto s'intende che tutta l'arte paleo-cristiana ravennate sia "bizantina"; ma che lo siano propriamente anche i grandi cicli decorativi di S. Vitale e di S. Apollinare in Classe. Questi, come vedemmo, dal lato semantico, sono nella tradizione latina, occidentale; ma tali sono anche dal punto di vista linguistico e stilistico. - La pittura di Ravenna, nel VI sec., passata la dissidenza del periodo gotico, riprende il suo corso: il quale, non c'è dubbio; va sempre più aderendo ai grandi esempi di Costantinopoli; ma conserva anche un suo carattere "occidentale", che non consente di assimilarla totalmente a quella di Bisanzio. La differenza salta all'occhio, solo che si paragonino i cicli decorativi di S. Vitale e di S. Apollinare con le aggiunte, sicuramente costantinopolitane, fattevi inserire da Massimiano e da Agnello.

E' una differenza sottile; ma non per questo trascurabile. Ed è la stessa, che si riscontra nel confronto abbozzato poco fa, tra l'architettura di S. Vitale e quella di S. Sergio e Bacco; allargabile alla grande Santa Sofia.

L'immagine spaziale realizzata da Santa Sofia, pure sorta del "continuum" della tradizione romana, viene "fermata" in una forma chiusa e contemplata, laddove l'immagine di San Vitale è quella d'uno spazio fortemente mosso, aperto, "temporalizzato", vale a dire non contemplato ma partecipato dal "soggetto" che vi sta dentro. Alla maggiore articolazione e più intensa dinamica costruttiva di San Vitale, corrispondono una maggiore fluidità degli spazi, una più intensa dialettica chiaroscurale. Il motivo fondamentale di Santa Sofia è invece l'eccezionale ampiezza del vano interno, che dà un senso di grandiosità monumentale, di potenza. Quest'effetto è dovuto precisamente all'enormità presente e ferma del "vacuo" spaziale, cui corrisponde, in piena coerenza figurativa, la bloccata chiusura delle pareti e l'uniformità delle sculture dei capitelli e dei fregi; e, in origine, dall'enorme dilatazione dell'oro della prima decorazione a mosaico.

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

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

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

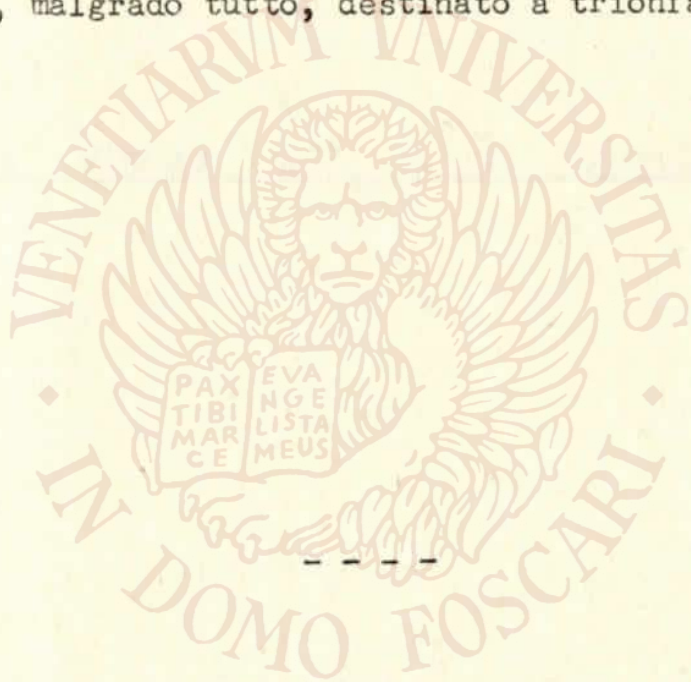
Santa Sofia non è una tomba, nè ha un nome storicamente concreto. E' il tempio della divina Saggiezza, cioè di un'idea: del principio ideale ordinatore del Cosmo. E' una forma "cri-

stiana" dell'idea, metafisica, dell'essere. Come tale, essa dev'essere, più che attualmente compartecipata, contemplata. Alla differenza dell'immagine degli spazi, corrisponde una differenza di significato, tra queste due chiese apparentemente simili. Ed è in fondo la differenza, che distingue il Cristianesimo romano da quello greco. La Chiesa romana volle sempre essere innestata nel tempo dell'esistenza e in somma storicizzarsi. La chiesa bizantina invece si "platonizzò" (come lo stesso impero, del resto, immobilmente fissato nelle sue strutture, nelle sue gerarchie, nelle sue cerimonie immutabili, fuori del tempo).

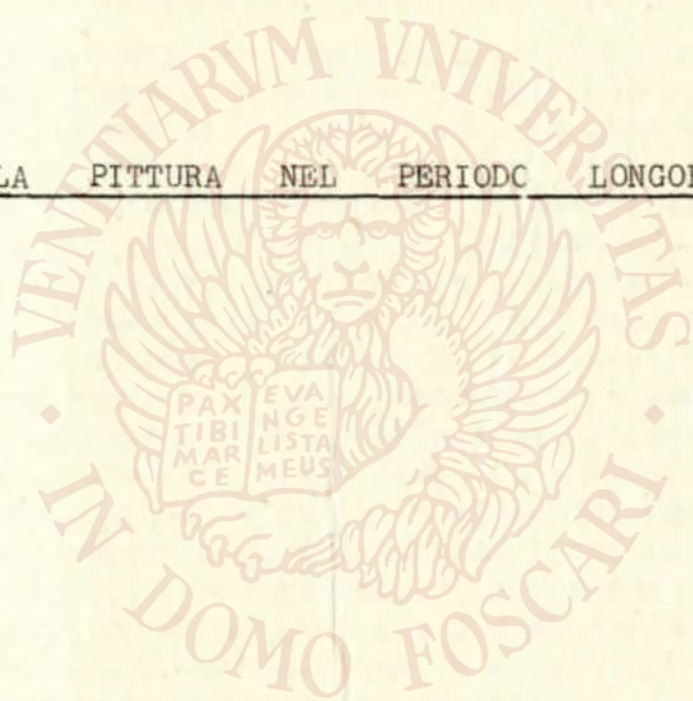
La diversa immagine degli spazi nei due massimi monumenti del VI secolo, San Vitale e Santa Sofia, rispecchia cotesta diversa intonazione del Kunstwollen, e dei suoi esiti formali, a Bisanzio e nell'Occidente - anche in quello più colto, più tradizionalista e più bizantineggiante, come appunto Ravenna -. E la pittura non fa eccezione: denota le medesime differenze, semantiche e linguistiche. I mosaici ravennati nello "stile" di Ecclesio (pareti del presbiterio di San Vitale), di Ursicino (Teofania dell'abside di S. Apollinare in Classe), di Vittore (ritratti di vescovi e arcangeli a Classe; catino dell'abside a S. Vitale), denotano il medesimo rapporto tra figure e fondo azzurro, che è tra il vano centrale, cupolato fortemente, verticalmente illuminato, e l'avvolgente, chiaroscurata penombra degli ambulacri, nella forma architettonica: un rapporto dialettico, dinamico. Nei pannelli imperiali di S. Vitale, invece; e nelle schiere di figure preziose e ritmiche di S. Apollinare - "somiglianti alle piume dei fagiani dorati in volo", come diceva lo scrittore cinese delle chiese nestoriane del centro dell'Asia - ritroviamo quel caratteristico isolamento della forma dal fondo, come già notammo nel mosaico del pavimento del Grande Palazzo di Costantinopoli. Soltanto, questo fondo non è più sordo e inerte - bianco, azzurro o nero - non è più "le fond d'ébène immuable" dove Flaubert vedeva disegnarsi i sogni dell'Antichità morente. La luce è ritornata, con l'oro dei fondi: ma non è più la luce di questo mondo: è la luce eterna della Gerusalemme celeste, dove vivono esseri incorporei, mai visti, usciti dagli ultimi limiti del sensibile. E' Bisanzio, che ha creato questo nuovo Olimpo.

E appunto: di fronte all'arte medievale dell'Occidente, sempre incalzata dall'inquietudine "esistenziale", si leverà, nei secoli almeno fino al Mille, l'impassibilità metafisica dell'Olimpo cristiano di Bisanzio. Esso non sarà più, come l'antico, rappresentato con la forma plastica; ma col colore, fisso, invariabile, degli smalti e dell'oro incorruttibile. Ma sarà ugualmente "intemporale", assoluto, nella sua "theoria": non avrà bisogno d'essere illuminato dalla luce fuggevole di questo mondo di giorni perduti nell'abisso del tempo: avrà una

eterna luce in se stesso, come gli dei d'Omero e di Fidia. Ancora una volta i greci, a Bisanzio, dovevano sottrarre la "forma" (e con essa il "sentimento") alle contaminazioni del tempo. L'arte dell'Occidente, invece (sebbene ammaliata da Bisanzio, come l'era stata Roma dalla Grecia antica), rimase immersa nel tempo, nell'esperienza della natura e della storia, e nell'esperienza del concreto esistere umano: in questo incessante inarrestabile experiri dell'Occidente, la cui civiltà non può mai decadere a lungo nell'intemporalità e nell'irresponsabilità delle metafisiche, ma sempre e malgrado tutto ritrova il proprio destino d'essere storia - cioè di realizzare quel tempo concreto degli uomini, cui non può essere dato che il nome, perpetuamente insidiato, ma alla fine, malgrado tutto, destinato a trionfare, di libertà.-



LA PITTURA NEL PERIODO LONGOBARDO



PITTURE DEI SECC. VII e VIII

La maturità linguistica ravennate-bizantina del VI secolo ebbe sicuramente un valore esemplare per l'Europa ormai quasi totalmente barbarizzata (di fronte alla quale, le sottili sfumature di significato e di forma, che s'è cercato di precisare, avevano scarso senso); ma soprattutto per l'Italia: talchè possiamo dire che qui, almeno fino a questo momento e in pittura, non s'avvertono nemmeno avvisaglie di linguaggi pittorici nuovi, che si possan dire, propriamente, protomedievali; mentre tengono il campo i riflessi - talora anche vistosi - dell'arte costantinopolitana del "primo periodo aureo".

Tuttavia, senza eccedere in specificazioni, che sarebbero fuori luogo, gioverà notare che le due correnti - quella bizantina aulica, e quella più occidentale e popolare - sono seguibili nel corso del VI secolo e nel VII, il cui monumento cruciale in pittura continuano ad essere gli affreschi di Santa Maria Antiqua a Roma - che denotano uno sviluppo dello "stile giustiniano", non attestato, se non, come credo, per un mosaico frammentario, e per qualche icona erratica, a Costantinopoli -. Ad essi si legano poche altre pitture in Italia, della stessa epoca o di poco posteriori : per es. quelle dell'oratorio sotterraneo della catacomba di Santa Lucia a Siracusa, o quelle, perdute, della demolita S. Giovanni in Conca a Milano, raro precedente della "maniera di Castelseprio", etc. A Roma, tale corrente si trascinerà, irrigidendosi, e con diverse dosature di "bizantinismo", per buona parte del secolo VIII ed oltre, come indicano altri affreschi di quel vero museo di pittura preromanica, qual è appunto la chiesa di Santa Maria, che vedremo rapidamente tra poco.

Riesce difficile puntualizzare - ma è impresa cui ci si dovrà accingere - quali, tra le pitture del secolo VII e della prima metà dell' VIII in Italia, possano dirsi opere direttamente bizantine, o quali invece accettino un "bizantinismo" mediato attraverso i grandi monumenti ravennati del VI secolo.

E' probabile che l'azione della "scuola di Ravenna" sia stata più ampia e diramata, di quanto non dicano, di regola, le nostre storie dell'arte: essa era stata pur sempre l'ultima grande fioritura "antica" : il suo valore esemplare non poteva rimaner senza seguito, specie nelle zone che si tenevano tenacemente avvinte alla tradizione. Talchè quando, con la decadenza economica dell'Esarcato, col progressivo insabbiamento del porto di Classe, Ravenna perdette la posizione e la funzione di capitale, non è avventato supporre che quelle maestranze di pittori e di mosaicisti esulassero qua e là in Italia. Soprattutto, s'intende, a Roma, dove mescolarono il loro linguaggio, che si faceva sempre più rigido e schematico, coi residui dell'idioma, ancora paleocristiano, locale, e poi con

nuovi sopravvenuti accenti bizantini (era il tempo, dei papi greci e siriaci). Caratteri ravennati, variamente dosati, si possono infatti riconoscere nel mosaico dell'abside della rotonda di S. Teodoro (dipendenti dalla "maniera del presbitero di San Vitale"), in quello dell'abside di Sant'Agnese, (dipendente soprattutto dalle schiere di martiri e vergini dei registri inferiori di Sant'Apollinare Nuovo), in quelli del Battistero di S. Venanzio in Laterano (dove la componente ravennate par derivata dall'arte dei mosaicisti della conca absidale di S. Apollinare in Classe); di Santo Stefano rotondo; mentre il frammento (Pandocrator) della Confessione di S. Pietro punta già verso un linearismo "parabarbarico"; quello (San Sebastiano) di S. Pietro in Vincoli, di carattere popolare, sembra riallacciarsi all'antica corrente, la più genuinamente romana occidentale, della pittura "a macchia", i numerosi frammenti del mosaico dell'Oratorio di Giovanni VII (705 - 707), Grotte Vaticane, Santa Maria in Cosmedin, San Marco a Firenze etc. sono opera più a così dire europea: per la loro piatezza e gracilità lineare, per l'angolosità dei contorni sembrano piuttosto apparentarsi alla maniera "grafica" che caratterizza tutto un gruppo di mosaici pavimentali del tempo, e s'affermò ancora più decisamente nel corso del secolo VIII e nel successivo, non solo in Italia, specie del nord, ma anche altrove in Europa (es. pavimento della cappella di St. Firmin a Saint-Denis).

L'insabbiamento del porto di Classe e la miseria del mal governo esarcale convinsero i pittori ravennati a seguire la nuova rotta adriatica dei navigli ponentini, che ormai scansavano Ravenna, e puntavano verso le isole della Laguna veneta, che s'andavano popolando di genti ardimentose, e promettevano empori e negozi, da surrogare quelli dell'Esarcato, di cui apparivano propaggini. Sicchè, quando l'esarca Isaccio, l'anno 639, fondò la prima cattedrale di Torcello, non tardarono ad approdare a quest'isola anche i mosaicisti ravennati, che decorarono la volta del diaconico ripetendovi il disegno di quella di S. Vitale, ma con lo "stile VII secolo" dei rifacimenti dei quadri laterali di S. Apollinare in Classe; e probabilmente anche altre e più insigni parti della basilica, poi demolite e ricostruite. E l'afflusso continuò poi per secoli - fino agli ultimi maestri ravennati di mosaico, che decorarono l'abside della basilica Ursiana nel 1112, e, migrati anche essi tra le Lagune, contribuirono con ogni probabilità all'impostazione del grande poema pittorico della decorazione di San Marco.

Ma, per riprendere il filo, giova rifarsi a Santa Maria Antiqua in Roma: un vero museo, si diceva, della pittura del primo Millennio, e di importanza fondamentale per la nostra conoscenza di questa. Quegli affreschi, infatti, non soltanto si susseguono nell'ordine a così dire diacronico per alme

no tre secoli, dal VI al IX; ma presentano anche, nell'ordine sincronico, la convergenza di varie tendenze di cultura e di gusto pittorici: pressochè tutte, possiamo dire, quelle, che alle nostre, alquanto lacunose, conoscenze attuali, costituiscono il campo della pittura più tradizionale in quei secoli: con larghi apporti bizantini dunque, e con esclusione quasi totale delle punte più avanzate dell'arte dell'Occidente postbarbarico. Purtroppo, la cronologia di quegli strati linguistici rimane ancora in buona parte presuntiva: voglio dire che la si raggiunge attraverso una considerazione globale, secolo per secolo, del campo di cultura, di cui si ravvisano in Sta Maria Antiqua i riflessi; mentre s'avrebbe bisogno di trovare qui de' puntelli, almeno cronologici, sicuri, sui quali appoggiare una meno incerta determinazione del campo stesso. Il nostro lavoro perciò non può che tramarsi su una cauta, delicata approssimazione; su un avvicinamento reciproco di termini; ed è soggetto a continui spostamenti, di man in mano che, anche per la scoperta o il chiarimento di nuovi relitti, la nostra ipotesi sulla struttura del campo si viene assestando. E' necessario, comunque, che la prudenza non escluda ogni margine di probabilità: e che si fissino, sia pure con quella riserva, i puntelli che appaiono meno traballanti: cosa che è ovvio fare seguendo il filo degli strati del famoso "muro palinsesto" - parete terminale del presbiterio, con la sua abside - il quale regge cinque intonaci dipinti sovrapposti, databili con sufficiente approssimazione anche per dati "esterni".

I più antichi (sec. VI): la monumentale Madonna regina tra angeli inginocchiati - si legano stilisticamente al semicatino dell'abside di Parenzo e anticipano i mosaici del tempo di Agnello in S. Apollinare Nuovo di Ravenna - ma hanno precedenti anche in loco, in opere come la Madonna Turtura del Cimitero di Commodilla, databile al 527: anteriore quindi all'ondata di Bizantinismo costantinopolitano vero e proprio, che raggiunge Ravenna con l'avvento di Massimiano; o in altre pitture romane dello stesso giro di tempo ma di maniera più corsiva (Cristo tra Santi del cimitero di Sta Genesira, etc.), le quali son indici d'una corrente popolare locale (altri la chiama orientaleggiante o "siriaca"), che in Roma continua sotto sotto almeno fino al termine del secolo (es. il S. Agostino scoperto sotto il Sancta Sanctorum al Laterano, o la Santa Felicità del cimitero omonimo) e per parte del successivo.

Il primo degli strati che si sovrapposero a cotesto più antico - e ciò avvenne sullo scorcio del secolo, quando la primitiva nicchia quadrata fu trasformata in normale abside - mostra frammenti d'un'Annunciazione (teste della Vergine e dell'Angelo), di maniera nettamente diversa dalla precedente: una pittura fervida, a macchia, di tipo "pompeiano", di quel

lo stile che da alcuni studiosi è denominato, a seguito del Morey, alessandrino: anzi ha fatto pensare addirittura ad una immigrazione da Alessandria di monaci pittori, fuggiti al l'invasione persiana del 617: il che è inverificabile, giacchè nulla esiste ad Alessandria o altrove in Egitto, che vi si possa avvicinare. Meno improbabile rimane l'ipotesi d'una ulteriore ondata di influenza costantinopolitana a Roma; purchè tuttavia si presupponga che nella stessa capitale d'Oriente siano coesistiti stili pittorici diversi; oppure, che nella seconda metà del VI sec. allo ieratismo monumentale e un tantino schematico del momento propriamente giustiniano si sia sostituita o meglio sovrapposta una maniera di dipingere più sciolta ed estrosa; e insomma, per usare i termini del Morey, al neoatticismo degl'inizi del secolo abbia fatto seguito un neoalessandrinismo - che si potrebbe indicare come "stile di Giustino II" - il quale avrebbe avuto azione anche a Roma e soprattutto, come vedremo tra poco, a Castelseprio.

In Santa Maria Antiqua comunque, questo modo di dipingere per alcuni più "romano", per altri d'un neoellenismo "disciolto", quale appare nei frammenti del secondo strato (oltre ai relitti già indicati: le Annunciazioni, Salomone, la madre dei Maccabei etc., sui pilastri della navata), informa anche le pitture dell'epoca di Martino I (649-653): cioè, sul "muro palinsesto", quelle del terzo strato d'intonaco (Padri della Chiesa e scena al di sotto), con crescenti intrusioni della prima maniera corsiva: fino a giungere ad una sorta di contaminazione linguistica tra "neoatticismo" e "neoalessandrinismo" (affreschi dell'oratorio dei Quaranta Martiri, testa di S. Abbaciro, etc.). Il quarto strato è con ogni probabilità del tempo di Giovanni VII (705-707): la decorazione ordinata da questo papa copriva tutto il presbiterio e mostra oggi, sul muro palinsesto altri Padri della Chiesa e, sopra, figure di papi, tra i quali appunto Giovanni VII con nimbo quadrato (che è il segno, non già d'un sant'uomo vivente - come taluno crede -, ma di chi in qualche modo può essere considerato costruttore od ordinatore di un'opera); sopra l'abside: la Crocifissione coi tetramorfi, e la Vergine e San Giovanni, affiancati da un coro d'angeli di fattura singolarmente delicata e sensitiva, quasi d'un Rubljov avanti lettera: probabilmente il capolavoro dell'intero "museo". - Negli affreschi di questo strato, dovuti ad almeno due maestranze diverse, verificiamo con chiarezza la coesistenza delle due maniere: e nello splendido coretto di angeli notiamo il persistere, a più che mezzo secolo di distanza, della vena purissima della pittura a macchia (c.d. "neoalessandrina"); il che di per sè porta ad escludere l'ipotesi del diretto intervento di maestri "orientali" globetrotters, i quali si sarebbero dovuti susseguire ininterrottamente per più generazioni. E: questa maniera pittorica, che vedremo di spiegarsi a Castelseprio.

Nel corso del secolo VIII s' eseguirono altri affreschi (per es. i Santi "di cui solo Dio conosce il nome" nella cappella dei SS. Quirico e Giuditta, etc.) con modi più tradizionalisti: per intenderci, "esarcali".

Al decennio 741 - 752 possiamo assegnare altri frammenti, specie nella stessa cappella (Crocifissione, etc.). Il presbiterio fu decorato ancora ai tempi di Paolo I (757 - 767): a questa fase appartiene il quinto ed ultimo strato del muro palinsesto (grandiosa figura di Cristo; il papa stesso, come offerente, col nimbo quadrato, etc.) cui si legano altre zone di pittura (per es. le scene dell'Antico Testamento e, sotto, il Cristo con Santi nella navata sinistra): mostrano un prevalere della "chiusura neoattica". Sotto Adriano I (772-795) si dipinse sulla parete destra dell'atrio; e sullo scorcio del secolo l'Adorazione dei Magi ed altri affreschi già nell'atrio, ora trasportati nella navata destra. Leone IV (845 - 857) trasferì il diaconato a Santa Maria Nuova. All'Antica si dipinse ancora sotto Niccolò I (858 - 863): (i Santi nella cappella della navata destra); e si continuò ad usare l'atrio per circa un secolo; ma la chiesa, già da tempo in rovina, fu praticamente abbandonata.

Questa piuttosto arida elencazione - la quale, ovviamente, assume significato preciso soltanto per chi esperisca in persona prima la decorazione pittorica della risorta chiesa sul Palatino - è stata tuttavia necessaria; perchè in effetti fino ad oggi non si possiede in Europa, per questi secoli, un'altra serie di affreschi quanto questa ininterrotta; ed utile quindi per cercare di metter in piedi quell'impalcatura cronologico-stilistica, su cui sia possibile appoggiare l'analisi e la classificazione d'altre pitture in ogni senso meno determinabili: tenendo tuttavia in quest'operazione sempre presente che, come già dissi, in Santa Maria Antica sono rappresentate soltanto le correnti più tradizionaliste: in parte (come indicano anche talune scritte greche) derivate dalla cultura dell'impero d'Oriente; in parte possiamo credere locali, ma quasi nemmeno sfiorate dalle nuove asprezze linguistiche postbarbariche dell'Occidente; ed assai poco persino dalle crudezze "espressionistiche" dei nascenti volgari neolatini. Quanto al deposito linguistico anticheggiante tuttavia, i confronti han valore: s'è detto, per es., come la pittura di Castelseprio manifesti pressocchè in toto la maniera "neoalessandrina" presente a Santa Maria Antiqua per es. nel coro d'angeli del primo decennio del secolo VII; signaleremo tra poco altri rapporti; e si vedrà che puranco nel ciclo maggiore di pitture degli inizi del sec. IX - quello della basilica a tre navate di S. Salvatore a Brescia -, o in quelli di Malles e di Mistair, sebbene essi appartengano in proprio alla cultura artistica dell'alto medioevo europeo, ma con quegli accenti di monumentalità e di plasticità,

che appunto li qualificano come meridionali e italici - la componente tecnico-linguistica riconoscibile per es. nel modellato delle figure è apparentata coi modi pittorici dei frammenti di Santa Maria Antiqua situabili dalla metà circa fino al termine del sec. VIII (specie in S. Quirico e Giulitta, parti del 741 - 752; fino alla Discesa al Limbo nell'atrio, come s'è visto, del tempo di Adriano I).

### LE PITTURE DI CASTELSEPRIO

Il capolavoro - tra quanto c'è rimasto - della pittura in Italia di questo giro di tempo: situabile tra la fine del sec. VII e i primi decenni dell' VIII, è senza dubbio la decorazione a fresco della chiesetta di Santa Maria foris portam a Castelseprio. Essa è stilisticamente legata, come già ho sottolineato, alla corrente "neoalessandrina" attiva in Santa Maria Antiqua, ed ha, come vedremo, rapporti, seppure più tenui anche con altre pitture in Italia: non si tratta dunque di un "hapax" in senso assoluto, come s'è detto, gridando al miracolo, nell'euforia della prima scoperta. Quel che vi è d'eccezionale è la qualità: il maestro che qui dipinge, con almeno un aiuto, è un grande artista. S'intende che anche nell'ordine filologico il problema che propongono questi affreschi è ancora aperto. Il rapporto con la cultura pittorica di Costantinopoli è, comunque lo si interpreti, fondamentale: perciò è chiaro che cotesto problema non si potrà risolvere fino a che non s'avrà - se mai s'avrà - una visione meno lacunosa e più chiara dei caratteri e del cammino della pittura bizantina, almeno fino al ripristino delle immagini (843). La spiegazione del mistero di Castelseprio dipende dal modo come ciascuno studioso ricostruisce idealmente quei caratteri e quel cammino. Tenterò di farlo - s'intende, in via d'ipotesi - facendo perno sull'impresa pittorica "centrale" di Bisanzio: la decorazione di Sta Sofia.

Al tempo di Giustiniano, è quasi sicuro che la decorazione di questa grande chiesa "areopagitica" - il tempio della divina Sagghezza: del principio ordinatore del Cosmo - non comprendeva figure ed episodi terrestri sebbene cristiani: oltre all'immensa croce della cupola, simbolo del "cielo dei cieli", come spiega la "sugitha" per Sta Sofia di Edessa, vi erano i quattro tetrarcorfi dei pennacchi, discendenti da quelli dell'arca santa di Mosè, che si diceva riproducesse la forma dell'Universo (inaugurando la sua grande chiesa, Giustiniano aveva esclamato: Salomone, ti ho vinto!) - anch'essi

dunque erano un motivo di simbolismo cosmico; e v'erano intorno probabilmente decorazioni a racemi, a viticci, a fiori, su un fondo d'oro dilatato, immenso.

Ma il carattere, per usare un termine equivoco, umanistico, del Cristianesimo greco non poteva continuare a lungo a respingere la figura umana, nel suo valore di esemplarità gnomica; e la seconda decorazione di S. Sofia fu, appunto, largamente iconica. Essa si ebbe a poca distanza - di vent'anni - da quella - forse non terminata - di Giustiniano. Il terremoto del dicembre del 557 lesionò la cupola, che crollò nel maggio del '58. Un nipote di Isidoro la ricostruì più alta di sette metri, spalleggiandola coi quattro colossali contrafforti; e la chiesa potè essere riconsacrata nel Natale del '62. Ma non si rifece, in quell'occasione, soltanto la cupola.

Sappiamo da Teofane e da Corippo che Giustino II, successore di Giustiniano, rinnovò, o forse completò, la decorazione pittorica, facendo mosaicare scene ispirate alla vita e ai miracoli di Cristo, con l'intenzione di glorificare il dogma fissato dal Concilio del 553. Questa decorazione fu poi distrutta dagli iconoclasti.

La distruzione tuttavia non fu totale. Qualche figura (come avvenne in altri casi: per es. a Hossios, David di Salonico) dovette essere solo occultata: penso questo sia avvenuto del magnifico Arcangelo e della Madonna dell'abside, la quale doveva poi subire altri danni e rifacimenti. E' ad ogni modo certo che Madonna e Arcangeli (ve n'era uno, naturalmente, anche dalla parte opposta, a sud: ne son rimasti frammenti) formavano qui una rappresentazione unitaria: il gruppo realizzava in iscala monumentale il tema iconografico della Panaghja angheloktistos - tema paleocristiano prima che bizantino, anzi tardoromano, perchè è una Majestas Virginis, e, come la Majestas Domini, è la trascrizione cristiana dell'immagine dell'Imperatore tardoromano rappresentato come deus praesens sui dittici, sui missoria, etc. Ritroviamo infatti questo tema, e proprio nel VI secolo, in S. Apollinare nuovo a Ravenna, per esempio: o, al centro dell'abside come a Sta Sofia, nell'Eufrasiana di Parenzo. A S. Sofia, in maniera più coerentemente bizantina, il tema si lega più largamente al supporto architettonico, e abbraccia non soltanto il semicatino, ma l'intero sviluppo dello spazio absidale.

Anche accettando questa mia ipotesi, tuttavia rimane in soluto il problema, di qual fosse, dal lato iconografico, la decorazione a mosaico di Giustino II', poco dopo la metà del VI secolo, in S. Sofia. E non è problema indifferente, anche al di fuori della storia dell'arte di Costantinopoli: perchè si può estendere ad ipotesi stilistiche riguardanti, per es., alcune icone (sul Sinai, in Russia, etc.); di affreschi di Sta Maria Antiqua; e, forse anche, almeno per l'iconografia e per la cronologia, le pitture di Castelseprio.

diosa: il loro concetto non fu creato per il Chrysotriclinio; ma, all'origine, per una chiesa, perchè s'ispira all'interpretazione simbolica della chiesa come espressione insieme dell'universo cristiano e dell'universo cosmico; e s'adatta al Palazzo per la connessione che vi è nel mondo bizantino tra iconografia religiosa e iconografia imperiale.

E giustamente conclude, indicando la fonte prima nella decorazione di S. Sofia da parte di Giustino II, che fu appunto l'imperatore che costruì il Chrysotriclinio. Dopo il trionfo sull'iconoclastia si ripresero gli antichi temi. Ciò che la Nersessian tuttavia sembra non sottolineare, è che in S. Sofia, a differenza che nella Neà, vi era un ciclo di rappresentazioni evangeliche, fatte eseguire, precisano Teofane e Corippo, da Giustino II a glorificazione dei principi fissati nel concilio del 553. Non è improbabile che il pittore di Castelseprio abbia avuto nozione di questo ciclo; anzi, se si rammenta che esso intendeva ribadire la condanna dei Tre Capitoli proclamata dal concilio del 553, che s'era tenuto precisamente in S. Sofia, e aveva posto fine all'annosa controversia della natura divina o umana di Gesù, opponendosi all'eresia monofisita e quindi accentuando il carattere umano del Cristo, si può comprendere come in quei mosaici si dovesse dare particolare importanza alla nascita del Salvatore e alle scene dell'infanzia: e, se s'accoglie l'ipotesi, che esse si riflettessero a Castelseprio, ci si dà ragione di molte particolarità iconografiche di questi affreschi, e forse anche del loro accoglimento in terra longobarda: per una certa residua intenzione dissidente. Dico longobarda: giacchè, se gli affreschi di Castelseprio si rafferano ai mosaici di Santa Sofia eseguiti tra il 558 e il 562, non è necessario spostare l'epoca del loro "punto di partenza bizantino" al sec. X. Le somiglianze avvertite da più d'uno studioso con pitture costantinopolitane di questo tempo, sono infatti quasi soltanto iconografiche. Quanto allo stile, anche coloro che tendono a portar innanzi la datazione degli affreschi lombardi, non han potuto evitare di notarne il carattere "arcaico", rispetto alle opere, presunte contemporanee, di Bisanzio. Esso ha, al suo fondo, quell'arcaicità neoellenistica, che a Costantinopoli s'impone, a mio parere, già con l'opera del "maestro di Costantino" e della sua scuola; riprende col neoclassicismo "teodosiano" nel pavimento della Caccia del Palazzo; riemerge in epoca giustiniana nei mosaici aulici di S. Vitale a Ravenna; continua, dopo la metà del sec. VI, nelle aggiunte di Agnello in S. Apollinare Nuovo. Tuttavia, le pitture di intonazione "neoalessandrina" in Sta Maria Antiqua, ci han fatto considerare l'ipotesi che nella seconda metà del secolo s'imponesse a Bisanzio appunto una maniera di cotesta intonazione, che perciò abbiamo proposto di indicare, provvisoriamente, col nome di "stile di Giustino II": essa avrebbe informato i mosaici fatti eseguire da questo imperatore

in Sta Sofia, e si rifletterebbe in tratti dei mosaici di S. Demetrio a Salonico, per es.: in un gruppo di icone portatili; nell'Annunciazione dell'abside etc. di Santa Maria Antiqua; infine, negli affreschi di Castelseprio. Il "naturalismo" di cotesto stile sarebbe stato particolarmente invisibile ai puritani, futuri iconoclasti.

Ciò proposto, non è tuttavia necessario correre semplicisticamente a postulare, che il pittore di Castelseprio sia un "orientale"; e forse neppure - sebbene meno improbabile - un costantinopolitano. Quanto all'Oriente, ogni confronto utile con pitture sicuramente del luogo risulta impossibile (e infatti non si è nemmeno tentato). E' ammessa l'ipotesi: ma questa dovrebbe essere sostenuta almeno dalla verificabilità d'una particolare intonazione del linguaggio figurativo, in Oriente, la quale presentasse affinità con la maniera di Castelseprio. Il che non è affatto: anzi, a giudicare dal pochissimo che è rimasto, la pittura di quella zona rivela dapprima una ferma ieraticità (a cominciare dal famoso affresco di Conone a Dura Europos), e in seguito (mosaici pavimentali più tardi di Antiochia, di chiese della Giordania, etc., fino agli affreschi del Kuseyr 'Amra) mostra una sua caratteristica gracilità lineare, ed una crescente tendenza verso gli schematismi araldici o del "rapporto infinito", insomma verso il "delirio aritmetico" dell'arabesco, manifestamente preislamitico. Non meraviglia che sia un movimento promosso da autentici "orientali", quello che porterà al ripudio delle immagini tanto nell'ambito musulmano che nel bizantino; mentre le pitture di Castelseprio, col loro persistente "naturalismo" ed insieme con la loro scioltezza compositiva e pittorica, sono davvero quanto di più lontano si possa immaginare da qualsiasi "dimensione figurativa" dell'Oriente.

Riassumendo: le pitture di Castelseprio sono senza dubbio di ispirazione aliena: della quale il luogo d'origine non può essere che Costantinopoli (anche per la raffinatezza culturale, impensabile, in questo tempo, in provincia). Tuttavia, rispetto a quanto conosciamo dell'arte bizantina di poco precedente (mosaici di Ravenna, di Salonico, del Sinai etc.) presentano chiare differenze di stile: onde è stato necessario supporre la compresenza d'una "maniera neoalessandrina", della quale le parti indicate della decorazione di Sta Maria Antiqua sarebbero riflessi. Ma anche rispetto a questi affreschi romani, vi sono a Castelseprio sottili, ma ben avvertibili diversità.

Onde si può comprendere anche il rilievo di A. Grabar, il quale (1) vi ravvisava contatti con la pittura carolingia.

---

(1) In "Gazette des Beaux-Arts", 37, 1950, pp. 107-114.

Certi stilemi (per tutti, ad es. la particolare mazzatura di taluni profili - ali di angeli, bordi di vesti -; o la frecciatura di contorni e pieghe, etc.) compaiono infatti nell'arte carolingia; mentre mancano alla pittura bizantina quale ci è nota per monumenti sicuri, e mancano anche a Sta Maria Antiqua, sicchè è da supporre non fossero presenti nemmeno nella pittura "neoalessandrina" di Costantinopoli. Sicchè anche K. Weitzmann (1) sentiva il bisogno di precisare, correggendo la sua prima ipotesi, che gli affreschi lombardi sono "esempio d'una corrente dell'arte bizantina in Italia, che fu l'immediato punto di partenza della pittura carolingia, durante gli ultimi anni del secolo ottavo". Sappiamo infatti quanto l'arte di Carlomagno abbia assorbito - per ciò che riguarda il patrimonio figurale della tradizione "antica" - dalla cultura del periodo longobardo in Italia. (2)

Pittura precarolingia dunque, si dovrà dire semmai per quella di Castelseprio: non v'è ragione per scendere oltre il termine del dominio longobardo: mentre ve ne sono parecchie per mantenersi nei limiti cronologici prudenziali tra gli ultimi decenni del sec. VII e la prima metà dell'VIII. Non è improbabile che si fosse salvato qualche relitto dei cicli d'affreschi tardolongobardi (come quello, per es., che Paolo Diacono ricorda nel palazzo della regina Teodolinda a Monza, illustrante le gesta dei Longobardi; od altri che non dovevano mancare nelle chiese numerose, fatte costruire e decorare nella prima metà del sec. VIII appunto o qualche anno dopo, oltre che a Monza e a Pavia, a Bobbio, Brescia, Farfa, Montecassino, Benevento, etc. dalla stessa Teodolinda, o da Gundiperga, da Grimoaldo, da Rodelinda, da Ariperto, e soprattutto dal "gloriosissimus rex" Liutprando) vi sentiremmo risuonare accenti del timbro di quelli di Castelseprio.

Giacchè, sebbene questi rimangano, oggi, un unicum, non sono in realtà estranei (come avverrebbe se si trattasse d'un diretto inserto) alla generale intonazione della cultura artistica propriamente milanese dei secoli precedenti. Il gruppo degli avorii, per es., eseguiti con ogni probabilità a Milano (Marie al Sepolcro Trivulzio; quattro pannelli della Passione al British Museum; Ascensione di Monaco, Lipsanoteca di Brescia, dittici di Stilicone e di Boezio etc.); i rilievi dei sarcofagi "a mura di città", d'origine ambrosiana, o di oggetti metallici come la capsella argentea di san Nazaro,

---

(1) In "Art Bulletin", 34, 1952, pp. 147-163.

(2) V., per es. solo una segnalazione recente, J. Porcher, Les debuts de l'art carolingien et l'art longobard, in "Atti" cit. I, 1962, pp. 55 segg. L'A. ravvisa un'importante "componente longobarda" puranco nelle miniature del celebre e vangeliario di Godescalco (761-783), capo di fila del gruppo miniaturistico detto di Ada, o meglio della scuola palatina di Carlomagno.

etc., tradiscono un Kusntwollen, che sottilmente ma sensibilmente anticipa quello, così specifico, delle pitture di Stribium. La differenza è in ciò che, mentre i testi che vengono "tradotti in milanese" da quei rilievi appartengono, in senso lato, al manierismo teodosiano, quelli cui attinge il pittore di Castelseprio son tratti dalla cultura pittorica costantinopolitana dell'avanzato secolo VI. Il che pure del resto non è senza paralleli nella scultura del tempo: basti ricordare tra l'altro i marmi, legati al vescovo Lopicensino il cui nome è iscritto in uno di essi, e quindi databili con sicurezza alla prima metà del sec. VIII, del Duomo di Modena: il ciborio della chiesa di S. Prospero, oggi al Museo archeologico di Perugia; e soprattutto i rilievi frammentari di S. Salvatore, di Brescia (specie i fianchi di ambone con le magnifiche e così "classiche" figure di pavoni, etc.). Come a Castelseprio, vi s'avverte un'intonazione di stile analoga a quella già notata dal Morey nei precedenti rilievi di "scuola italo-gallica": un neoclassicismo, che non mantiene tutta via la sua integrità plastica, o, poi, la sua "chiusura" cromatica; ma si diluisce, si s'alida, si sfrangia in un cromatismo "aperto": il quale tradisce la presenza e l'azione, accanto, della corrente occidentale di pittura a macchia, risalente in ultima analisi, come s'è visto, alla crisi della Te

Non manca del resto del tutto qualche precedente di Castelseprio anche in pittura (ho ricordato l'affresco dell'arcosolio d'una tomba in S. Giovanni in Conca a Milano), nè qualche parallelo (ricordo le miniature, sicuramente lombarde, eseguite tra il 604 ed il 799 sul verso del dittico di Boezio al Museo di Brescia: non della stessa maniera pittorica dei maestri di Castelseprio; ma di analogo "classicismo").

E' solo prudente supporre che fino all'VIII secolo esistessero ancora, e fossero attive, in Lombardia, maestranze anche di pittori, eredi alla lontana della "maniera grande", del neoclassicismo immessovi già ai tempi di Teodosio, e rimaste fedeli a cotesta aulicità; e dunque aggiornantisi via via sull'arte costantinopolitana del "primo periodo aureo": attraverso Ravenna, donde attinsero i modi del bizantinismo "neoattico" (evidenti, a Castelseprio, nel tondo col busto di Cristo, esemplato su opere come il Cristo in trono, tra i mosaici fatti eseguire dall'arcivescovo Agnello nei registri inferiori di Sant'Apollinare Nuovo); oppure, nelle scene dell'Infanzia - opera d'altro e maggiore maestro - forse direttamente su pitture in "stile neoalessandrino" di Costantinopoli. Non mancano i residui di plasticità, o meglio di "chiusura" bizantina; e la stessa disseminazione delle figure, lontanissima dall'horror vacui barbarico e postbarbarico (la quale, per es. nella Natività e nell'Annunzio ai pastori può richiamare persino la Caccia del pavimento del Palazzo Imperiale) attesta una conoscenza profonda della pittura costan-

tinopolitana della seconda metà del VI e del VII secolo. Ma certo cromatismo agro e certo sfrangiato nel disegno, fortemente precarolingi, additano l'Occidente

Quel tanto di "aperto", di inquieto, di tardoromano, di europeo che v'è in questa mirabile "traduzione in latino" del testo greco, spiega il valore d'esempio che tali pitture dovettero avere (come anche i rilievi della medesima "scuola lombarda") sulle correnti, o sugli strati, più tradizionalisti della prima cultura artistica propriamente europea del medioevo: la carolingia, appunto. E in primo luogo, s'intende, sulle manifestazioni italiane, anzi lombarde, di codesta cultura. Più d'uno studioso ha notato, insieme alle, più ovvie, divergenze, anche le numerose corrispondenze tra il ciclo di Castelseprio e pitture del momento carolingio nell'Italia del nord: e non solo con quelle più anticheggianti (come per es. gli affreschi di Sta Maria in Valle a Cividale). Il Panazza, nel suo pregevole studio sul San Salvatore di Brescia (1) trova qui un'analogia autonoma dell'architettura e della decorazione pittorica (carattere evidentemente antibizantino); somiglianze iconografiche (la Vergine a sinistra nell'Annunciazione: il particolare dell'Empireo con stelle, etc.); di lessico pittorico (pari varietà nella colorazione delle aureole; analogia nella gamma ristretta ai colori primari etc.); persino nell'aspetto fisico di alcune figure (per es. nella Presentazione al Tempio); soprattutto un'evidente e stretta parentela nell'iconografia, nella composizione, nel disegno, tra la sinopia della Fuga in Egitto a S. Salvatore, per es., ed il Viaggio a Betlemme a Castelseprio. In realtà, ad osservare le sinopie ritrovate a Brescia, vien fatto di pensare che se anche a Castelseprio la pittura fosse rimasta, o fosse giunta fino a noi, a questo grado di esecuzione, noi oggi saremmo indotti a riconoscere, tra i due cicli lombardi, affinità sorprendenti. Altri studiosi han trovato a Castelseprio "precedenti", soprattutto iconografici, dell'arte che si dispiega a Mistair, a Disentis, etc. (sempre nell'area "lombarda"(2). Ed altri ancora non sarebbe difficile reperire.

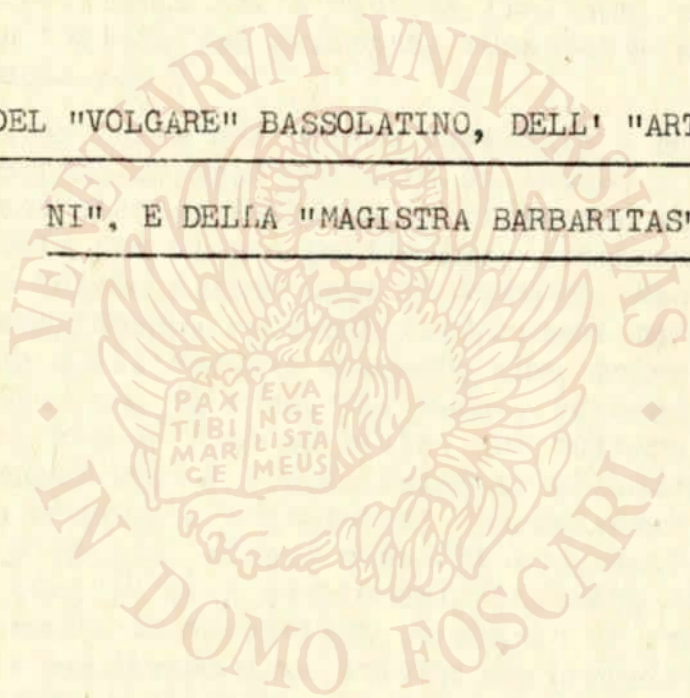
Quello di Castelseprio è però un linguaggio pittorico schiettamente, totalmente "antico", miracolosamente immune da volgarismi e da barbarismi. Ma il Medioevo europeo, propria-

---

(1) G. Panazza, La chiesa di San Salvatore in Brescia, "Atti dell'VIII Congr. di studi sull'arte dell'alto Medioevo", H, Milano 1962, passim.

(2) I. Müller, Zum Stucco von Disentis, Ibid. I, 1962, p. 111.

LA PARTE DEL "VOLGARE" BASSOLATINO, DELL' "ARTE DELLE LEGIO-  
NI", E DELLA "MAGISTRA BARBARITAS"



Giulio von Schlosser, nel suo bel saggio su "L'arte del Medioevo" (1), scriveva che "l'Italia costituì sempre un'unità per sé stante di fronte alla Francia ed alla Germania, e il Medioevo vi ebbe un carattere così particolare, che spesso si è dubitato se essa abbia avuto un Medioevo, nel senso che si dà generalmente al termine". - Ciò è vero soprattutto per i primi secoli, e per alcune regioni d'Italia: giacché - riprende più innanzi Schlosser (2) - "anche l'Italia, come la Germania, ...presentava una fisionomia molteplice e frammentaria; ma essa almeno, a differenza dalla Germania, aveva in Roma un centro spirituale, che era anche il simbolo vivente di quell'antica civiltà cui gli altri paesi dell'Occidente avevano dato un contributo molto secondario. D'altra parte, le differenze tra le regioni italiane, dovute alla particolare forma provinciale della civiltà italiana, e ancora avvertibili nella varietà dei dialetti, sono forse più notevoli che in Germania..."

Ma certo, pur nelle differenze regionali - che, come nei dialetti, comportano diverse dosature di latino e di barbarico - la cultura artistica italiana si distingue da ogni altra dell'Occidente per il suo particolare attaccamento alla tradizione, che talora assume aspetti vistosi. Non si riscontrano altrove nell'Europa occidentale fenomeni paragonabili per es. a quello della "scuola romana", che, passata l'ondata di bizantinismo del VI e del VII secc., riprende, e tenacemente perpetua almeno fino al Mille, una cultura pittorica, il cui fondo linguistico è sostanzialmente paleocristiano, appena mosso da marginali inflessioni "barbariche" (e tale in buona parte è in quei secoli anche la cosiddetta "arte benedettina" del luogo): nè a quello dell'Esarcato di Ravenna, non del tutto immune da barbarismi, o meglio da volgarismi, ma sempre fedele anch'esso alla tradizione bassolatina, di cui l'erede diretta sarà, dal sec. VII (mosaico del diaconico della cattedrale di Torcello) in poi, Venezia; nè a quello di Venezia appunto rimasta in pittura legata alla tradizione paleocristiana-bizantina almeno fino a mezzo il sec. XIV; nè a quello della Sicilia, coi suoi mosaici da verso la metà del sec. XII (Martorana, etc.), al quart'ultimo decennio del XIII (i più tardi della basilica di Monreale): i quali sono dapprima diretto innesto del più maturo linguaggio pittorico della Bisanzio dei Comneni; infine, ma nello stesso generico "gusto", opera di Veneziani, probabilmente inviati dai papi, che già avevano avuto occasione di servirsi per le decorazioni delle absidi di San Pietro Vaticano e di San Paolo fuo

---

(1) Ediz. ital. Einaudi Torino, 1961, pag. 31.

(2) Ibid., pag. 34

ri le mura. Nelle terre venete, cotesto attaccamento alla tradizione paleocristiana-bizantina si manifesta anche al di fuori di Venezia: come provano la particolare intonazione della pittura benedettina locale almeno fino a tutto il sec. XII (affreschi della cripta di Aquileia, di Concordia, di Summaga etc.), ed il carattere, in parte a questa legato, dei mosaici di San Giusto a Trieste. In Sicilia, la persistenza di un tale gusto è attestata (sebbene si tratti certo d'un monumento eccezionale) dai mosaici della Cattedrale di Messina, degli anni tra il 1321 ed il 1355. Essi sono un capolavoro della pittura propriamente bizantina dell'epoca paleologa, e seguiti con ogni probabilità da artisti venuti da Arta, capitale del vicino Despotato dell'Epiro: uno degli "imperi bizantini in esilio". Ed è davvero strano che un'opera di tale eccellenza stilistica, e di tale importanza storica, sia rimasta fin qui così trascurata.

Ma, al di fuori di cotesti esempi, in qualche modo eccezionali seppure numerosi, di pittura sottratta ad ogni influsso "barbarico", la tradizione, innanzi tutto linguistica, che si perpetuava in Italia, era quella bassolatina: iniziata col tardoantico e divenuta cristiana - un linguaggio pittorico portato sulla superficie cromatica, di struttura sempre meno organica, e sempre più paratattica.

Un analogo ridimensionamento del resto era avvenuto anche nella letteratura latina cristiana: già in San Gerolamo, per es., più chiaramente in Sant'Agostino, dove al tono pressante, drammatico, cinetico che s'è notato per es. in Seneca o in Adimiano 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'ipotesi causale del latino classico (che legava sintatticamente per mezzo di "cum" o "postquam", o con l'ablativo assoluto, o con la subordinazione di costruzioni secondarie alla principale ecc.) subentra la paratassi con et. Un membro del periodo viene posto accanto all'altro: tutto viene in superficie, si allinea sullo stesso piano, e viene ritmicamente scandito. Il risultato più vistoso di questa ritmizzazione paratattica è l'avvento della metrica fondata sull'accento e non sulla quantità: all'organico, ipotattico esametro; e agli altri metri quantitativi della tradizione classica, si sostituisce il martellamento sillabico del verso, che chiude con la rima o con l'assonanza: simile anch'esso al procedere parallelo e rimato dei colonnati della navata della basilica, o all'allineamento monodico e salmodiante delle schiere di Santi e di Beati nei mosaici lungo le pareti delle navate.

E scendendo più a fondo nelle strutture linguistiche abbiamo osservato la struttura formale delle pitture, dei mosaici paleocristiani. Essi presentano ancora, certo, figure riconoscibili. Le quali non rinunciano del tutto, come fa l'ar

te dei nostri giorni, alla "prospettiva" antica; ma la degra-  
dano, la deformano: perchè la rappresentazione si salvi -  
giacchè deve affermare la realtà dell'essere - ; ma, nel mo-  
mento stesso in cui l'affirma, dichiara insieme l'insufficienza  
dello spazio antico, dello spazio del saeculum.

Le figure vengono a galla, s'appiattiscono sulla super-  
ficie; e l'ambiente, il mondo di quaggiù esistenzialmente e-  
sperito, è respinto, bloccato dalla chiusura invalicabile dei  
fondi d'oro. Ciò non avviene soltanto nella pittura: la stes-  
sa architettura si chiude sull'esterno. Persino la luce ri-  
nuncia alla variabilità del "tempus": diviene una luminosità  
astratta e ferma, senza variazioni, senza direttive, nella  
pittura; e, coerentemente, anche nell'architettura roglie il  
contatto con la "natura". La grande luce, che penetra dalle  
finestre schermate da vetri o da alabastri, e realizza la  
chiaroscurata immagine della basilica paleocristiana, è cer-  
to la luce "naturale" del sole: ma è resa uniforme: è priva-  
ta di direzione e di contingenza: il suo antico valore di si-  
tuazione accidentale è frustrato, perchè nella forma della  
chiesa si affermi il "riscatto" cristiano del tempo.

"Così si discioglie il legame casualmente temporale dei  
fatti, l'hic et nunc non è più elemento di un corso terreno,  
è invece nello stesso tempo cosa sempre stata e che si com-  
pie nell'avvenire: ed è propriamente davanti all'occhio divi-  
no cosa eterna d'ogni tempo, già compiuta in avvenimenti ter-  
reni frammentari.

Questa concezione (cristiana) nella storia è d'una uni-  
tà grandiosa: ma è estranea al carattere dell'antichità clas-  
sica, e di ogni classicismo: anzi li distrugge fin nella  
struttura della lingua - lingua letteraria e lingua figurati-  
va - quella lingua, che con le sue caute congiunzioni sottil-  
mente graduate, con i suoi articolatissimi strumenti di ordi-  
ne sintattico, con il suo elaborato sistema di determinazio-  
ni causali diviene superflua, quando per essa non ha più im-  
portanza ogni relazione terrena di luogo, di tempo e di cau-  
sa; e quando ciò che unicamente importa è la connessione, non  
delle cose e dei fatti tra loro ma con Dio." E simbolo di  
questo scioglimento dei convulsi nodi chiaroscurali tardoroma-  
ni in una calma e uniforme unità, propriamente, di ecclesia,  
è la luce: la grande luce uniforme e unificatrice della basi-  
lica, la luce smaterializzata e astratta dei fondi d'oro dei mo-  
saici. Essa ricostituisce certo, una unità di piano, dopo la  
frantumazione tardoantica: ma è un'unità sottratta alla con-

(1) Cfr. E. Auerbach, Mimesis, ediz. ital. Einaudi Torino,  
1956, pag. 79.

(2) Id., ibid.

creta storia. Essa, in Occidente, doveva esaurirsi di fronte non solo alla molteplicità dei fatti, ma anche, per lo stesso Cristianesimo, di fronte all'inconoscibilità del decreto divino: nel Rinascimento, Leonardo, cercherà di indagare, con un'incessante ricerca insieme scientifica e figurale, coteste ragioni che non sono in esperienza. Ma nei primi secoli e nel l'alto medioevo "ampie zone dell'accadere rimasero prive d'ogni principio secondo il quale si potessero ordinare e comprendere, specialmente quando fu crollato l'impero romano, che, come idea politica, aveva dato una direttiva almeno alla concezione politica dell'accadere".(1)

Quell'unità di dimensione poté infatti sopravvivere nel mondo bizantino - dove la struttura dell'impero romano si conservò ancora per un millennio -: ma vi sopravvisse in qualche modo fuor' dalla storicità concreta: divenne astratta, metafisicizzata e gerarchizzata nell'assetto 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 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 e del nunc - invece di impegnarsi a rispondere all'appello dell'uomo che, se è vivo, è vivo sempre qui, ora. - Il che non vuol dire, beninteso, che anche Bisanzio non abbia avuto i suoi artisti - i quali sfuggirono a quei rigidi schemi, e recuperarono soprattutto nel colore l'immediatezza e l'intensità della poesia.

In Occidente, cotesta dimensione, se mai v'era stata, venne meno con l'invasioni barbariche: dopo le quali alle genti restava forse all'orizzonte d'un passato mitico l'ombra della tradizione antica; ma in atto, nel concreto, non v'era 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 d'Occidente.

L'Italia - ho citato poco fa le parole di Schlosser - sembra faccia eccezione in questa vicenda: ma soltanto fino a un certo punto. Sebbene più tradizionalista del resto dell'Europa, anche l'Italia appartiene all'Occidente; anch'essa, non soltanto imposta i suoi nuovi linguaggi sul "volgare" la

---

(1) Id., ibid.

tino; ma vi convoglia accenti d'una cultura e d'un gusto sorti e maturati al di fuori delle civiltà e delle lingue artistiche del nostro mondo "antico", greco-romano: nel mondo che usa dire, globalmente, barbarico, il quale a sua volta si con-  
notte con culture antichissime, preistoriche, non solo dell'Occidente, ma dell'Asia settentrionale e dell'estremo Oriente.

I relitti di coteste culture, portati in Europa dai popoli germanici che invasero le sedi dell'antica civiltà romana si aggrapparono ai residui di questa, ormai frantumati, atomizzati. Onde le invasioni barbariche dall'esterno dell'Impero romano si sommarono ad una sorta di invasione barbarica interna dell'Impero stesso, che aveva trasformato l'antica civiltà romana in una cultura di massa disgregandone le strutture - anche le strutture artistiche, s'intende - : la dimensione linguistica di base per l'alto Medioevo non fu, come si dice talora semplicisticamente, prodotta solo dall'imbarbarimento della civiltà classica, provocato dalle invasioni germaniche; ma dal sommarsi dei materiali divenuti frammentari e grezzi di cotesta civiltà ormai massificata, con quelli che i barbari portarono seco: di ciò posso indicare fin d'ora due esempi tra i più caratteristici e significativi: uno, l'assunzione del castrum militare romano del limes a modello per le prime costruzioni barbariche - i castelli fortificati, che ne diverranno poi i castelli feudali: i nuclei fondamentali non solo dell'edilizia ma addirittura dell'elementare urbanistica propriamente medievale - : l'altro, la ripresa, elaborazione e diffusione in Europa dei piccoli oggetti dell'artigianato, soprattutto militare, romano: di quella che il Riegl denominò "Spaetromische Kunstindustrie" (che in qualche modo è il parallelo figurativo e "limitaneo" dell'architettura del castrum). E' in questi oggetti che, ben prima della caduta dell'Impero e delle invasioni, possiamo riconoscere forse il primo contributo della barbarie all'arte dell'Europa. E esso si manifesta sopra tutto nel senso d'una accentuazione della policromia liberamente ornamentale. Per es., gli oggetti, prodotti specialmente dalle officine, che avevano interessato anche i Greci del Bosforo Cimmerio (Panticapaeum) vengono di moda nel tardo Impero: in sculture romane del periodo tetrarchico (per es. nel gruppo di porfido dei quattro Tetrarchi all'angolo di San Marco sulla Piazzetta a Venezia) appaiono cinturoni e diademi e gioielli costellati di grosse pietre colorate e di gemme, dove trionfa il gusto per il colore in sé, e per la materia non elaborata degli enormi cabochons, delle pesanti legature di oro grezzo e affocato. Alois Riegl sosteneva che la nascita e lo sviluppo anche di questo tipo di decorazione e delle tecniche più adatte ad esprimerlo non è un apporto barbarico: esso non avviene fuori, ma dentro l'arte romana; e non saremo certo noi a mettere in dubbio il carattere sempre più accentuatamente cromatico dell'arte romana.

imperiale: tanto più che Riegl aveva sorretto la sua affermazione con una casistica imponente, la quale gli aveva consentito di concludere:

"L'ipotesi che oggi regna sovrana, per cui l'incastonatura delle granate nell'oro non avrebbe preso l'avvio dall'arte dei popoli mediterranei un tempo classici, suole mettere innanzi certi monumenti in parte persiani, in parte trovati in Siberia, quali testimonianze d'una origine orientale o barbarica di questa tecnica. Fra i primi è anzitutto la tazza di Cosroe al Louvre, ma, collegata com'è sicuramente a quel re persiano, non le si può di certo attribuire la priorità di fronte ai monumenti europei. Per quel che riguarda l'origine persiana del secondo pezzo addotto come prova - la guarnizione di Wolfsheim, datata al periodo dei primi Sassanidi (intorno al 220 d. C.) - tutta la sua forza di dimostrazione dipende dall'esattezza della determinazione cronologico-paleografica: lo stile infatti che regge l'incastonatura delle granate non è per nulla coloristico in maniera precisa. Importanza molto maggiore hanno gli oggetti d'oro con pietre incastonate, trovati in Siberia ed ora all'Eremitaggio di Pietroburgo..... La gran maggioranza di quei relitti siberiani non è ancora liberamente coloristica, ma piuttosto obbedisce ad un gusto semitattile, che si tradisce nella maggiore dispersione delle pietre sul fondo aureo e persino, all'occasione, nella leggera incisione dei castoni. Il Kunstwollen che queste incastonature siberiane attuano appare in genere parallelo a quello dei trafori della prima età imperiale; così una determinata specie di smalti... Non si può esser sicuri che quei ritrovamenti siberiani siano dei veri precedenti dell'incastonatura a granate tardoromana: in ogni caso anche lo fossero, sarebbero precedenti tali, da doversi inserire senza difficoltà nel generale sviluppo dell'arte figurativa antica..." (1)

In ogni caso l'uso delle incastonature non soltanto risponde coerentemente al gusto cromatico tardoromano, ma è documentabile nell'Impero almeno dalla prima metà del III secolo, e poi agli inizi del IV e tutto il V, e segue tre fasi di uno sviluppo continuo e legato anche a perfezionamenti tecnici, il quale denota un assorbimento graduale e continuo, che avviene all'interno della cultura imperiale.

Altra via (o forse la medesima) di infiltrazione barba-

---

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

rica, accentuò l' "involverimento" (già in atto da tempo nell'arte "popolare" di Roma) anche della scultura in pietra. I provinciali più periferici, e i barbari situati oltre i confini vennero forse per la prima volta a contatto con la civiltà artistica romana attraverso i castra militari e i prodotti di Kunstindustrie in dotazione all'esercito: i provinciali che militavano nell'armata portavano seco nelle terre d'origine quegli oggetti, che continuavano a servire anche oltre lo specifico impiego militare, e venivano imitati: i barbari del limes si può dire che della civiltà romana non abbiano conosciuto, per secoli, che le opere di fortificazione e, quanto all'arte figurativa, quella che trapelava dalla decorazione delle divise e degli oggetti dei soldati.

#### AZIONE DELL'"ARTE DEI SOLDATI"

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

zioni, o perpetuare il ricordo di commilitoni defunti scolpendo il ritratto sulle stele funerarie. Più tardi, la trasformazione dei soldati in coloni porterà a modificazioni, ma di carattere più iconografico che stilistico: per es. le stele militari con la rappresentazione del soldato a cavallo che calpesta il nemico (es. quella notissima di Magonza) spariranno, e spariranno anche i cenotafi, del tipo di quello recante l'immagine del corpulento centurione bolognese Marco Celio caduto nella selva di Teutoburgo, per dar luogo alle sculture funerarie con le rappresentazioni del borghese arricchito o del latifondista delle "hinterland" liminale.

Poichè la lingua che s'esprime in queste sculture ha già in sè, elementarmente, le componenti fondamentali: romano-volgare e barbarica, che saranno alla base dell'arte dell'alto Medioevo, è possibile riscontrarvi forme, che presentano somiglianze talora sbalorditive con parecchio di quanto si produrrà in questo ordine in Europa nei secoli fino al Mille. Il repertorio decorativo vi è tratto soprattutto dalla Kunstindustrie, i cui motivi (compreso, ritengo, quello famoso e in seguito diffusissimo dell'"intreccio", derivato dagli oggetti che Riegl denominò "con intaglio a cuneo") vengono tradotti in pietra: ma le figure, e soprattutto la figura umana, sono caratteristiche di quest'arte marginale, cui per primo il Furtwängler (1896) diede il nome di Soldatenkunst, ed altri poi di arte delle legioni o dei legionarii.

Furtwängler aveva preso le mosse dal Tropaeum di Adamclissi (che attribuiva erroneamente ad epoca augustea): era poi passato a considerare - con tutta la serietà e la diligenza del grande archeologo, ma anche con la puntualità di confronto consentitagli dal metodo morelliano ch'egli aveva fatto proprio - le opere, soprattutto sculture, disseminate sui confini dell'Impero lungo il Reno, il Danubio: poi in Francia e nell'Italia settentrionale specie nella valle padana - : dovunque aveva trovato una notevole uniformità di linguaggio artistico, caratterizzato dagli stessi elementi per lui piuttosto negativi: secchezza di modellato: realismo gretto, poco dominato, dei motivi: lignea povertà di strutture. Era così venuto fissando uno "stile delle legioni", quale capitolo di contenuto bene individuabile, e in effetti rimasto valido malgrado successive negazioni o limitazioni, specialmente ad opera dello Studnitzka (1923) e del Köpf (1921).

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

Sull'argomento furono particolarmente importanti i saggi del Rodenwald, largamente accolti anche da Schlosser. Se-

condo questa interpretazione (riassumo brevemente) tutta l'arte romana si potrebbe considerare, rispetto alla greca, la prima delle arti barbariche: come poi quella celto-germanica rispetto alla romana. Sempre, al di sotto della vernice ellenica, nell'arte romana avrebbe agito il fondo vecchio-italico, popolare: contro e dentro la lingua aulica sarebbe sempre stato il linguaggio latino volgare, lontanissimo in ispirito dall'espressione greca. L'originalità dell'arte romana sarebbe dovuta in buona parte a questa azione sotterranea. Questa idea del resto era già di Franz Wickhoff, il quale aveva affermato che "anche durante il predominio, nell'arte aulica di Roma, dello "stile Empire", in tutto il resto d'Italia, di fronte all'arte grecizzante di Roma stava un'arte genericamente latina su fondo etrusco. Non appena i plasticatori italici divennero numerosi a Roma, la loro antichissima pratica d'arte, così bene rispondente al gusto romano, sopraffecce lo stile augusteo accattato dall'ellenismo...".

Queste vedute del Wickhoff apparvero anche in seguito valide; anzi, il lavoro compiuto dopo di lui in questo campo, le ha sostanzialmente confermate. Il passaggio dal neoclassicismo augusteo all'illusionismo flavio s'è venuto infatti chiarendo come un processo di compenetrazione delle forme greche da parte del gusto indigeno. Di più, questa azione del vecchio sostrato italico al disotto e contro imprestiti aulici, è apparsa di importanza fondamentale per tutta la storia dell'arte romana; perchè fu appunto essa che, accettando marginalmente l'aiuto di influssi provinciali, "barbarici", avrebbe finito col risolvere il linguaggio antico e col trasformarlo in tardoantico e in medievale. Notava lo Schlosser, che qualcosa di analogo avviene nella poesia romana, la quale accetta l'"organico" esametro ellenico, che prende il posto dell'antico saturnio italico: verso costruito non sulla quantità, ma sull'accento spiratorio.

Tuttavia, non soltanto avviene che l'esametro a Roma si adatti ad un epos nazionale totalmente diverso dai miti greci, ma avviene anche che, al disotto di esso, l'originario spirito continui a lavorare finchè il suo vecchio principio, non mai estinto nel "latino volgare" rompe la sottile crosta ellenistica, e riaffiorano, e sempre più s'affermano nella metrica latina, l'accentuare, il contar le sillabe, l'allitterare, il rimare; fino a che s'impone nuovamente il "primitivo", il "cubista", il "paratattico" - da cui nasce la caratteristica poesia romana del trovare in rima, che è la madre della poesia moderna. Ciò accade già a partire dal III secolo d. C. - agli albori del tardo antico - e s'impone nella poesia degli inni divenuta cristiana. Come la poesia verso l'accento, così l'arte figurativa romana ha al suo fondo una tendenza verso la superficie e le linee, la quale si può sempre riconoscere anche mentre l'arte aulica attraversa la sua esperienza ellenistica, in opere di carattere popolare, "vol-

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

Importa comunque sottolineare il fatto che accanto ai rilievi italici se ne possono porre altri innumerevoli, con

le stesse scene di genere, diffusi in tutte le province: nelle Gallie, in Ispagna, in Germania, in Britannia, nella regione danubiana e in quella balcanica, in Asia minore, in Siria, in Africa; e tutti s'esprimono con lo stesso linguaggio latino volgare sostanzialmente unitario, malgrado qualche differenza di intonazione.

Col procedere dei secoli, in queste province, tale "volgare" - la cui evoluzione, per così dire, è ininterrotta al di sotto dei "ritorni" aulici; ma la cui "storia" è in realtà ancora da scrivere - continua a risuonare specialmente in quelle scenette "di genere", di cui dissi poco fa, che erano già da tempo comparse in Italia; e va, come ovvio, sempre più intridendosi di infiltrazioni barbariche. Si comprende quindi quanto questo studio sarebbe necessario, per una considerazione almeno filologica dell'arte del Medioevo. L'evoltersi, o meglio, il modularsi in variazioni lessicali e sintattiche del volgare latino nell'ambito dell'ars una dell'Impero, ci presenta infatti già prefigurati molti dei caratteri che rintracceremo poi nell'esame dell'arte del pieno Medioevo.

Molto di ciò che, nella cultura artistica, significhiamo con questo termine, non compare dopo le invasioni barbariche, ma è già presente in pieno periodo romano imperiale: sebbene, s'intende, non tanto nell'arte aulica, quanto in quella appunto "volgare".

Nelle province occidentali le prime infiltrazioni barbariche entro cotesto latino popolare, sono, ovviamente, celtiche (es. i due rilievi di arenaria al Museo di Stoccarda, gli ornamenti di Mercurio di Beauvais al Museo di Saint-Germain, ecc.).

Più decisa accentuazione barbarica si nota là dove la romanità si trova a diretto contatto con la più pura barbaricità: vale a dire lungo il Danubio. In questa zona il linguaggio ancora tradizionalmente "organico" - per quanto colà molto disarticolato nei suoi nessi - della latinità, viene ad incontrarsi con l'idioma nettamente cromatico e aspiatale dei Germani ivi stanziati, portatori, seppure caratteri definiti siano riconoscibili, d'una struttura-base linguistica di tipo Hallstatt (prima fusione dello zoomorfismo scitico col fondo celtico), nella quale filtravano elementi "orientali" raccattati nelle migrazioni. Tale è la componente barbarica della Soldatenkunst di quella zona: si vedano per esempio la stele da Travnik in Bosnia oggi a Vienna, quelle di Victorinus da Zeniza, altre da Sopron, a Budapest; quella di Julia Priscilla a Mursa Osiek con pavoni intagliati, il sarcofago da Mitrovitza a Vienna, i frammenti di Aquincum, ecc., ed altri che sono stati raccolti soprattutto dal Ferri, in uno studio che conserva ancor oggi valore (1). In siffatte frange

(1) Arte romana sul Danubio, Milano 1933.

marginali, comunque, si compie la prima saldatura tra il gusto barbarico e quell'elemento che per secoli e secoli era stato estraneo alla produzione dei barbari: la rappresentazione della figura umana. Soprattutto per questo motivo, secondo me, la Soldatenkunst ha importanza fondamentale per lo studio del Medioevo artistico: perchè attesta il primo grado, per così dire, dell'assunzione, da parte di un Kunstwollen rimasto sempre nemico dell'antropomorfismo della figura umana: elemento fondamentale, invece dell'arte antica. S'intende, che questa assunzione non avviene senza una traduzione in barbarico di tale figura: senza ch'essa sia deformata, disarticolata, portata sullo stesso piano figurativo sul quale si muovevano, da millenni, le ornamentazioni non antropomorfe dei barbari. Ma il passo è ugualmente decisivo, sulla via della conversione di questi all' "umanesimo".

#### ARTE LONGOBARDA IN ITALIA

L'arte longobarda in Italia (non l'arte latina al servizio dei longobardi, come gli affreschi di Castelseprio, per es. o i citati rilievi di Brescia, etc.) rivela precisamente, almeno nella sua prima fase, questo grado di cultura: è una Kunstindustrie, ed una Soldatenkunst, ulteriormente tradotte in barbarico. Come gli altri Germani, i longobardi dovettero cominciare ad usare quegli oggetti quali guarnizioni o monili: a ciò servivano soprattutto le monete: infatti monete romane usate come monili sono state rinvenute in gran numero nelle loro sedi (es. il tesoro trovato in Pannonia, conservato presso il Museo di Stato di Vienna, dove, tra altri, vi è un monile formato con una moneta di Graziano; altro monile barbarico che usufruisce d'una moneta di Onorio è all'Antiquarium di Berlino, altri a Cividale, etc.: gli esempi sono moltissimi). Dalle stesse monete poi - più di rado da altri rilievi romani - trassero i cosiddetti bratteati, che pure sono stati rinvenuti numerosi in tombe barbariche: essi, almeno all'origine, non sono che calchi, ottenuti premendo una sottile lamina sul rilievo, di solito d'una moneta - tecnica elementare, nota anche ai nostri bambini che si fanno le monetine con la stagnola: (esempi al Museo di Stoccolma, di Cividale, etc.).

Eccezionalmente anche altri oggetti, più preziosi, vennero in loro possesso, e poi furon decorati con aggiunte e contaminazioni "barbariche". Tale fu il caso della Corona ferrea di Monza, che mostra smalti di almeno due epoche diverse. I grandi castoni centrali con smalti rosso-bruni sono più antichi e appartengono all'oggetto originale (che do-

veva perciò apparire press'a poco come certe corone sul capo di imperatori romani dall'età tetrarchica in poi) probabilmente degli inizi del IV secolo, "ciò che corrisponderebbe alla nota tradizione che ricollega la fabbricazione della Corona con l'imperatore Costantino il Grande e sua madre" (Riegl) e comunque con i caratteri degli smalti romani del tempo (es. fiasca di Pinguente). Gli altri smalti furono aggiunti posteriormente; mentre altre addizioni analoghe si riconoscono in opere barbariche ugualmente famose, quali la corona di Svintila a Madrid - granate incastonate - quella di Re-ciscinto al Museo di Cluny: come la ferrea di Monza anche questa, nella sua parte centrale non è che una corona imperiale tardoromana, quale possiamo vedere, per es., tra i mosaici di Piazza Armerina o in capo a tetrarchi (es. quelli di Venezia). L'uso dello smalto alveolare è attestato qui anche da altri particolari del costume: il cinturone che regge gli pterigi, per es.; la guaina del gladio e la sua stessa impugnatura a becco d'uccello, - che richiama il gallo di Worms trovato a Colonia - etc. (alla stessa "classe" appartengono anche altri oggetti (come i cavalieri - in origine guarnizioni di scudi - dei Musei di Firenze, di Berna, etc.).

Il contributo germanico alla forma ed alla decorazione di tali oggetti deriva dal "patrimonio" che i longobardi ereditarono dal grande deposito dello zoomorfismo scitico, ancora quando, prima di mettersi in movimento, risiedevano nel nord della Germania centrale, e che elaborarono soprattutto in Pannonia (esempi al Museo di Budapest) dove stanziarono per quarantasei anni prima di passare, nel 568, in Italia.

Gli specialisti, specie il Fuchs (1), han credito di poter precisare, in cotesto zoomorfismo, almeno tre "stili" successivi! Semplificando: il primo, più aggrovigliato e più barbarico, maturerebbe nel periodo pannonico, tra il V ed il VI secolo; il secondo mostrerebbe soprattutto una tendenza verso le soluzioni nastriformi e ad intreccio. Tale intreccio, poi - che per alcuni studiosi denota già un'influenza tardoromana o celtica - si sviluppa in Italia alla fine del VI e durante il VII secolo. Il terzo stile infine si elabora nel pieno contatto ormai con la cultura dell'Italia; il quale ha per effetto d'insinuare la figura umana e quindi di determinare quella dicotomia, che è caratteristica delle culture "classiche" tra motivi zoomorfici o ad intreccio, che diventano cornice e ornamentazione, e figura, che tende sempre più a costituirsi in "quadro". Ma (anche

---

(1) Die Langobardischen Goldenbattenvrense, Berlin, 1938.

perchè i vecchi stampi e punzoni continuavano ad essere in uso) ricorreranno pur in Italia motivi degli "stili" precedenti.

Caratteristiche della produzione longobarda in Italia sono le crocette d'oro (i pochi esempi, di fronte alla gran massa rinvenuta in Italia - dove forse si posson distinguere diverse "scuole": in ogni caso, globalmente, i prodotti del nord da quelli del sud della Penisola - trovati altrove, per es. in Germania, sono di provenienza italiana), che si eseguono a punzone (ritrovati esempi in tombe) fino al termine del sec. VIII: cucite sulle vesti, par certo fossero il distintivo dell'arimanno ariano e dei suoi familiari. Alcune sono databili (es. croce di Lavis con iscritto il nome di Clefi: 572 - 574; croce di Brinasco, con iscritto il nome di Agilulfo, 590 - 615) altre si datano per approssimazione in base a dati di scavo, monete, etc. (per es. la croce famosa di Gisulfo, ante 610?; quella di Rodeano, verso la metà del secolo VII, quella di Santa Maria in Valle, inizi dell'VIII, tutte a Cividale, etc.), talchè è possibile una sufficiente classificazione.

Le più ricche o mature recano, il più delle volte al centro, una figura: volto di Cristo, o ritratto del proprietario, o effigie di imperatore (questa calcata su una moneta: esemplare probabilmente più antico quello con l'effigie di Giustino II, trovata nel Novarese); o anche gruppi di teste, figure di animali, iscrizioni, etc. - In cotesti oggetti - che, prodotti dalla fine del secolo VI in poi, costituiscono le più antiche opere propriamente longobarde su suolo italiano - non c'è molto di nuovo, quanto a cultura figurativa: infine si riduce a quella sorta di verminaio che, col tipico horror vacui barbarico, colma la superficie di tali croci soprattutto nei bracci. E', come ovvio, un motivo zoomorfico (forse groppo di serpi) di lontana origine scitica, ma privato dell'immediatezza e dell'inventività dello "stile del simplegma" dell'arte delle steppe, ripetuto meccanicamente, e sempre più forzato ad una sorta di composizione, indicativa dell'avviarsi di cotesti orafi (che probabilmente erano gli stessi arimanni) verso una struttura formale mensurata, geometrizzata (la stessa forma della croce va via via suggerendo un punto compositivo centrale, dal quale irraggia ortogonalmente il disegno dei bracci) che è segno almeno della "presenza" della cultura bassolatina.

Le figure umane mostrano, nell'acconciatura caratteristica a bande, nella forma dei visi "a pera rovesciata", nel tipico trattamento dei lineamenti, un modulo peculiare e ripetuto: il quale si ritrova nelle poche, ma estremamente significative sculture in pietra dei Longobardi in Italia: produzione che segue a circa un secolo di distanza quella

delle crocette e degli altri oggetti metallici. Opere fondamentali e notissime son quelle di Cividale: l'altare di Ratchis (737 - 744) ed il pluteo di Sigualdo dal Battistero di Callisto (intorno alla metà del secolo) cui si possono aggiungere, come opera sicuramente longobardica, poche altre sculture: qualche frammento in Cividale stessa, la lastra del pulpito di Santa Maria di Gussago (Brescia, il pluteo di magister Ursus della badia di S. Pietro in Valle a Ferentillo, la fronte di sarcofago inserita sulla porta della cattedrale di Calvi (Capua, etc.. In alcune (Ferentillo), se s'avverte una più impegnata misura geometrica, si decade, nel modellato, ad una linearità quasi inespressiva, di tipo "merovingico"; in altre (Gussago) si riscontra un maggior interesse per quanto scolpivano i latini al servizio dei Longobardi ("scuole" di Pavia, o qui, più probabilmente, di Brescia): ma i conseguimenti più puri e di maggior integrità stilistica rimangono senza dubbio quelli di Cividale, soprattutto nell'altare di Ratchis - che tra l'altro ha il vantaggio di essere sicuramente datato - e che è debito considerare il capolavoro della scultura longobarda.

Le ipotesi avanzate da studiosi innumerevoli per storizzare soprattutto le origini di questo "stile", (s'intende, in relazione soprattutto alla figura), d'un espressionismo così caratteristico, sono state altrettanto innumerevoli: da quella dell'autoctonia germanica nordica, a quella celtica, a quella "orientale" (Siria ed Egitto copto), a quella bizantina, a quella romano-provinciale: non è il caso io le riferisca - con le loro articolazioni, contaminazioni reciproche o soluzioni intermedie - in questo scritto dedicato alla pittura. Mi par ovvio concludere tuttavia che, a parte la carica "espressionistica", che è carattere genericamente barbarico, ma qui assume un'intonazione specificamente longobarda, la base culturale di coteste sculture non è, propriamente, nordica (nemmeno celtica, come pensava il Kingley Porter (1)): anche per ragioni di cronologia comparata): è, evidentemente, nella Soldatenkunst (e che in questa potessero convergere anche accenti di derivazione non strettamente romano-popolare è possibile; ma è altro discorso). Aveva notato il Ferri (2), che in un gruppo di rilievi d'origine bosniaca, macedone o trace (Museo di Sarajevo) si riscontrava "una stilizzazione

---

(1) K. PORTER, The Chronology of Carolingian Ornamant in Italy, in "Burl. Magaz.", XXX, 1917, pag. 98.

(2) S. FERRI, Arte romana sul Danubio, cit., pagg. 349 e segg.

dei panneggi che si ritroverà poi identica....per esempio a Cividale"; e il Santangelo (1) concludeva: "dall'arte classica (i. e. romano-provinciale) del II-IV sec. hanno origine la stilizzazione lineare del panneggio, le teste a pera rivoltate, così tipiche per quest'arte "barbarica", il particolare ornativo del fregio piatto a foglie e grappoli, le proporzioni raccorciate e sbilenche, e perfino alcuni particolari del costume, come gli ormai dimessi berretti frigi, richiamo certo a figurazioni mitriache. Infine il Salvini (2), riassumendo e discutendo le ipotesi precedenti, concludeva affermando che la scultura "langobardica" altro non è "nella sua sostanza stilistica, che una prosecuzione della scultura provinciale romana", allargando l'area di questa oltre la zona illirico-danubiana, praticamente all'intera Soldatenkunst. " "Un rilievo attribuito al secolo VII a Narbona... è già prossimo allo stile di Cividale....Il taglio allungatissimo e affilato, che caratterizza i volti di profilo nei rilievi laterali dell'altare di Ratchis si ritrova in un frammento cristiano di Arles con personaggi in adorazione.... Persino i rilievi di aspetto più incolto, come quelli di Ferentillo e di Capua, trovano i loro precedenti provinciali, per es., nel Pan di Brugg nell'Argovia....lo stile "tubolare" dei panneggi dell'altare di Ratchis....non è esclusivo della scultura danubiana, ma si riscontra più o meno di frequente anche altrove, per es., a Modena in una figura a cavallo sul fianco di un sarcofago, e nell'Epona del Museo di Nevers... nonchè nell'uomo tunicato di Temple de la Seine nel lionese... Certo, il panneggio a scanalature baccellate di alcune figure dell'altare di Ratchis trova esatta rispondenza soltanto nel rilievo di Livno in Bosnia....; ma è un modo che ha i suoi chiari antecedenti, in una forma meno caratterizzata, nelle tunicette e nei bracciali dei Tetrarchi di Venezia....)" .

Si potrebbe aggiungere che - specie per Cividale, dove i caratteri "illirico-danubiani" appaiono più accentuati - non è impossibile che i longobardi del ducato abbiano attinto da sculture di Soldatenkunst (stele funerarie, rilievi mitriaci e sim.) della regione stessa: per tanti lati, com'è noto, legata, specie in periodo tardoromano-paleocristiano, e specie per le opere di carattere popolare, alle provincie contigue dell'illirico e del Danubio. - Ma questo excursus non ha avuto altro scopo che quello di caratterizzare, sui soli dati certi di cui disponiamo (tra i quali mancano totalmente opere di pittura) lo stile d'un'arte che si possa dire propriamente, e con piena ragione, longobarda, in Italia. Ciò, tra l'altro, sancisce l'esclusione dell'appartenenza a

---

(1) A. SANTANGELO, Catalogo di Cividale, Roma, 1936, pag. 86

(2) R. SALVINI, Willigelmo etc., Milano 1956, pag. 19: ivi anche la bibliografia essenziale all'anno.

mano longobarda di sculture come il sarcofago di Teodota, i pavoni di Brescia, l'altare di Lopiceno a Modena, e sim.; e di pitture come quelle di Castelseprio. L'intervento di artigiani longobardi, a parte le opere figurali considerate, è tutt'al più avvertibile in sculture secondarie, di carattere decorativo (intrecci etc.: seppure non siano, come il più delle volte - quando per es. rivelano chiara la componente celtica - carolingi). Non ci consta che i longobardi abbiano esercitato la pittura, almeno "monumentale". Questa rimase in mano ai latini; e, pur nei suoi scarsi relitti, rimane oggi, come s'è visto, l'indice maggiore dell'attaccamento dell'Italia, in quei secoli, alla tradizione. La coesistenza delle due culture, del resto, è evidente in Cividale stessa, dove, accanto all'altare di Ratchis ed al pluteo di Sigualdo - senza dubbio i capolavori di tutta l'arte dei Longobardi - si trova il tempietto di Santa Maria in Valle: la cui architettura - dallo schema senza dubbio suggerito dagli ordinatori longobardi, sebbene sviluppando un modulo paleocristiano, riconosciuto dal Grabar, per es., nella necropoli di Concordia - è invece un capolavoro, secondo me, di architetti e di costruttori ravennati, diretti eredi della tradizione paleocristiana-bizantina del VI secolo. - E la stessa famosa decorazione a stucco e ad affresco (solidali tra loro), eseguita poco più tardi, ha tuttavia pur essa ben poco di "carolingio": anzi è prova insigne della continuità ininterrotta dell'opera di maestranze di stuccatori (1) (attestata, anche vistosamente, a Ravenna) e di pittori latini, i quali avevano bene appreso gli insegnamenti dell'arte costantinopolitana del primo periodo aureo (non del secondo, che, sebbene echeggi, talora pedissequamente, un'infinità di motivi, specie iconografici, del primo, ha ormai, nel suo neoclassicismo astratto perchè accademico, perduto cotesta plasticità ancora viva e forte).

Infine giova concludere, che ad opera dei Longobardi, poco o nulla di nuovo venne immesso nella cultura artistica dell'Italia: sia ch'essi si servissero, specie per le decorazioni pittoriche, delle maestranze latine ancora colte ed aggiornate sulle preziosità di Bisanzio; sia che, scolpendo essi stessi i loro rilievi, adottassero (certo con inflessioni proprie) l'idioma semplificato, disarticolato nella sua parataassi espressionistica, contaminato da locazioni provinciali, che

---

(1) una buona sintesi della continuità dell'opera in stucco, dalla cultura romana alla carolingia, attraverso (per l'Italia) l'assunzione longobarda ("magistri cementarii" nominati dal Memoratorium de mercede cumacinorum, sec.VIII) si troverà nel I vol. dei citati "Atti dell'VIII Congresso, 1962. Nel II - Saggio di A. PERONI sugli stucchi del S. Salvatore di Brescia - è messa in rilievo la somiglianza, che per qualche tratto è quasi identità, tra gli stucchi bresciani e quelli di Cividale, togliendo così ogni dubbio sulla datazione di questi ultimi.

era il "volgare" tutt'altro che "inlustre" della Soldatenkunst.

Le "novità", rispetto alla tradizione, della cultura, e soprattutto dei linguaggi, artistici europei dell'Alto Medioevo, si impongono, si chiariscono, e dilagano in tutto il Nord dell'Europa con la civiltà carolingia, che fece di esse, e dei lasciti della tradizione tardoromana, un solo immenso crogiuolo. L'Italia, come s'è detto, rimase in qualche modo in margine a questo primo e grande movimento propriamente "europeo"; ma non ne restò affatto immune. - Ma tali novità ebbero un'altra origine, che è necessario indagare e riconoscere, volgendo l'attenzione ai popoli del nord dell'Europa e dell'Eurasia, (i quali eran rimasti per millenni praticamente senza contatti con la civiltà greco-romana: senza, voglio dire, persino quei rapporti marginali e limitatissimi, che pur avevano avuto i barbari posti al di là del limes dell'Impero: quei popoli, che soltanto agli albori del Medioevo s'affacciano alla storia come noi l'intendiamo), ed alla loro arte.



ARTE NORDICA

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

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

Il compianto collega della Sorbona Henri Focillon non credeva affatto alla feconda vitalità della "fresca barbarie", esaltata anche tra noi a seguito degli storici romantici; anzi negava ad essa un valore essenziale. Il che non vuol dire qualsiasi valore. Focillon sosteneva con energia, che le forme della civiltà nell'Europa dominata dai barbari restavano latine; ma la vita, nel suo tono anche morale, subiva una modificazione profonda, motivata dal fatto - ch' egli per primo mise in forte rilievo - che i barbari germani appartenevano alla preistoria. Le loro leggi, che, quando furono scritte, furono scritte in latino, erano in realtà quelle di una società anteriore alla civiltà storica. Ugualmente, la loro concezione del potere del principe, senza limiti morali, senza le leggi nè le tradizioni giuridiche che fanno del principe latino, anche se è tiranno, un magistrato del popolo, non un capo di tribù. (Per es., il potere non è più cosa pubblica, è un privilegio di una famiglia potente, ecc.-). E l'arte dei barbari germanici, fu, per Focillon essenzialmente una degenerazione della grande arte preistorica, di cui gli Sciti e i Sarmati erano stati rappresentanti ben più dotati. I Goti ne indurirono e schematizzarono i procedimenti, i Franchi la portarono ad un accademismo industriale, e così via.

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

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

Giova dunque, non soltanto, ovviamente, resistere alle facili tentazioni di mitizzare; ma cercar di scendere, anche qui, nel concreto storico, prendendo frattanto le mosse dai saggi, non recentissimi, ma ancora stimolanti perchè più impegnati sul piano critico, di Adama van Scheltema (1), di Roger Hinks (2) e di Henri Focillon (3).

Focillon - alle cui idee sul problema generale ho già accennato - divide questa cultura estremamente complessa in due grandi periodi: Medioevo germanico e Medioevo occidentale: il primo sarebbe il regno della barbarie amorfa, poi organizzata in impero carolingico; il secondo sarebbe "una crisi di coscienza dell'Occidente come nuovo focolaio di civiltà, e insieme una reazione contro il germanismo barbaro".

Ho anche rammentato come egli interpreti il primo di questi periodi come effetto d'una violenta irruzione della preistoria: in questa ricerca egli si interessa soprattutto dello stile animalistico, a causa della funzione che ad esso attribuisce nella scultura romanica. Ne fa risalire le origini fino al periodo paleolitico: poi l'arte scito-sarmatica ne avrebbe rappresentato una grande fioritura; l'arte barbarica non ne sarebbe stata che un prolungamento, una specie di degenerazione accademica; la scultura romanica ne avrebbe conservato certi principi stilistici, pur adattandoli alla scala ed alla funzione della decorazione architettonica.

I bronzi cino-siberiani dell'epoca degli Han, l'intreccio animalistico scandinavo e irlandese, le fibule più schematiche degli orefici delle invasioni, sono tappe di una "poetica", di cui i mostri dei capitelli romanici sono gli eredi più robusti e più nobili.

Così nel fondo tenebroso degli evi si stabilisce un principio di stile fondamentale che una "vita delle forme" trasmette durante i secoli, interpretandolo con tecniche molteplici.

Così si giustificano le analogie che si sono presentate senza posa dall'Oriente e dall'Occidente: da una parte l'arte visigotica, l'Irlanda e la Scandinavia; dall'altra, l'ar-

---

(1) A. VAN SCHELTEMA, Die altnordische Kunst.

(2) R. HINKS, Carolingian Art, London 1935.

(3) H. FOCILLON, Art d'Occident, Paris 1938.

te iranica e la Russia meridionale.

Ma Focillon, com'è nel suo metodo, cerca di andare più a fondo, e di reperire le "costanti formali" di questa arte del nord: specie s'intende in confronto con l'arte che diciamo antica, cioè quella greco-romana, o con termine improprio ma comprensivo, mediterranea.

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

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

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

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

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

Quest'aggiustamento semantico era necessario. Premesso lo, possiamo ora seguire con profitto l'analisi che il van Scheltema e lo Hinks fanno delle antiche arti "nordiche". Per il van Scheltema in ogni opera d'arte nordica antica è ravvisabile un'interna tensione tra due opposte concezioni della forma: una delle quali è stata chiamata tettonica l'altra organica. Le parole stesse dicono chiaramente di che si tratta. Nella concezione tettonica i singoli elementi figurativi sono semplicemente posti l'uno vicino all'altro fino a formare un unico complesso: data, per es., una certa superficie vuota, l'artista di tendenza tettonica comincerà a riempirla, partendo dall'esterno e andando verso il centro, di singoli elementi: linee, punti, crocette, ecc., fino a che avrà coperto tutta la superficie a sua disposizione. Nella concezione organica, invece, gli elementi tendono ad evolversi come una struttura cellulare: partendo da un nucleo centrale, si sviluppano verso l'esterno fino a raggiungere i limiti della superficie.

E' raro trovare opere dove l'una o l'altra tendenza siano rappresentate con assoluta purezza, con totale esclusione della tendenza opposta: di regola esse si riscontrano insieme, e allora, mentre gli orli della superficie sono "tettonici", la parte interna è "organica"; in generale, poi, v'è una tendenza da parte delle forme organiche, di sopraffare quelle tettoniche, sia col sostituirsi semplicemente ad esse, sia col renderle, per così dire, esse stesse "organiche". Per es., la raffigurazione di un animale stilizzato, continuamente, idiotipicamente ripetuta sopra un tappeto, è "tettonica", ma se quest'animale viene fatto, per così dire, fermentare, le sue membra sono variamente sviluppate, sono allacciate con

membra di altro animale o con altre forme, ecco che l'elemento tettonico diventa organico. Può accadere anche il contrario, cioè che una forma in origine organica si irrigidisca, si ripeta, si traduca in tettonica.

Van Scheltema studia la "storia" dell'arte nordica in ragione del conflitto tra coteste due tendenze: il quale non è uniformemente continuo, ma ricompare in tre successivi stadi: nell'età della pietra, nell'età del bronzo e nell'età del ferro: è importante avvertire, che gli elementi non si perdono nel passaggio dall'uno all'altro stadio, ma si sommano trasformandosi.

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

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

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

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

Circa all'epoca in cui l'arte greca prendeva forma nell'area mediterranea (VII, VI, sec. a. C.) altre due culture erano all'opera per formare due altri stili distinti: quella degli Sciti del nord-est, e quella dei Celti del nord-ovest. Lo stile dei Celti era prevalentemente geometrico; quello degli Sciti prevalentemente zoomorfico. Successivamente, i due stili si fusero, originando un'arte centro-europea, che si svolse durante gli ultimi quattro secoli dell'era precristiana: quella che è detta l'arte di La Tène: nella quale elementi geometrici celtici e zoomorfici scitici si compenetrarono

mutualmente. E restarono così fusi, anche nell'alto Medioevo, sebbene informati ai nuovi contenuti cristiani; e sebbene per ragioni storiche, nel Nord-ovest d'Europa (Irlanda, Inghilterra, Francia) sia poi ricomparsa l'antica prevalenza celtica; nel Nord-est invece (terre propriamente germaniche) la prevalenza scitica. In ogni opera di arte Medievale in Occidente, fino al gotico compreso, sarebbe comunque possibile riconoscere l'azione del principio geometrico o del principio zoomorfico, o d'ambidue insieme commisti.

Questo quadro, anch'esso schematico, è tuttavia più accettabile: soprattutto perchè, con la sua semplificazione aiuta a muoversi con più chiarezza in mezzo ad una materia che senza dubbio è tra le più aggrovigliate e confuse di tutta la storia dell'arte. Ma s'intende che non ce ne possiamo accontentare, se non come d'un punto di partenza per condurre una analisi più approfondita delle due grandi culture artistiche del nord cui da questo momento daremo il nome di celtica e di scitica. Sarà necessario studiarle insieme, perchè sono in stretta connessione: e, pure mantenendo ciascuna il proprio fondamentale Kunstwollen, si scambieranno continuamente atteggiamenti e motivi formali. Lo stato attuale delle ricerche e degli studi ci consente di procedere alla "storicizzazione" anche di questa materia con sufficiente tranquillità.





Si tende talvolta a sottovalutare, specie dagli archeologi di educazione tedesca, la funzione della componente celtica, nella formazione dei linguaggi artistici dell'alto Medioevo, a favore della componente germanica. Ma in realtà sono i Celti, e particolarmente i Celti di Irlanda, a porre alcuni dei dati fondamentali dell'arte europea del primo millennio: in periodo cristiano noi li troviamo impostati con tutta chiarezza e precisione, per es., nelle miniature e nelle sculture in metallo di quei monaci. Alcuni degli atteggiamenti formali più nuovi, e più fecondi per l'intera cultura artistica del Medioevo europeo sono più che proposti, realizzati, da coteste opere: figurazioni misteriose, quasi inquietanti nella loro stravaganza, che esprimono, con incondizionata energia e purezza, uno spirito decisamente anticlassico. Sul continente, l'arte d'Irlanda inonda all'epoca merovingia tutta l'Europa occidentale. San Gallo è l'avamposto più lontano, e a un tempo il centro di quest'arte, che suscita tutto un mondo figurativo originale, da una singolare concezione, insieme geometrica ed espressionistica, dei motivi decorativi e della stessa figura umana.

Questa arte celtica diventerà una delle componenti fondamentali dell'arte carolingia: e per il suo tramite allargherà ancor più la sua area di diffusione: talchè potremo riconoscere quest'impronta manifestamente irlandese per secoli, anche oltre il Mille: per es., nelle straordinarie pitture altomedievali della Spagna, (Talhull) o, più vicino a noi, in alcune pitture rimaste stilisticamente inesplicate - ma spiegabilissime invece, appunto col riferimento ad antichi esemplari irlandesi - : per es. quelle della chiesetta di San Procolo a Naturno in val Venosta.

Ma anche l'arte propriamente tedesca occidentale del Medioevo, subì fortemente l'influsso dell'arte dell'Irlanda, prima ancora che la cultura dell'Impero di Carlomagno assorbisse e diffondesse coteste esperienze, civilizzandole in una nuova struttura, che inglobava anche il retaggio imperiale romano e gli impegni culturali del mondo antico. Il documento più antico di pittura tedesca occidentale, infatti, ci è offerto probabilmente dalle miniature, del sec. VII dell'Evangelario del Tesoro della Cattedrale di Essen: e si tratta di un'opera di stile quasi totalmente irlandese. E poco più tardi, nel sec. VIII, ma ancora in periodo precarolingio, le miniature dell'evangelario del Duomo di Treviri sono pure schiettamente irlandesi, quasi senza ombra di quell'influenza "mediterranea", tardoromana - bizantina, che si affermerà invece, di lì a poco, nell'arte dell'Impero di Carlomagno.

Ma cotesta arte irlandese, cristiana - la quale ebbe una così singolare fioritura nei secoli VII e VIII della nostra era, quando rappresentò senza dubbio la massima delle culture artistiche dell'intero Occidente: ed un'altrettanta

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

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

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

Qui, in un momento che immediatamente precede il periodo La-Tène, s'ebbe una splendida fioritura di arte "astratta", a motivi curvilinei. Foderi di spade, collari d'oro, trombe e dischi di bronzo appaiono decorati prima con incisioni e più tardi a sbalzo con disegni curvi a serpentine, cartigli, spirali strettamente avvolte, intrecci: questo gusto per la linea curva e soprattutto continua, in lunghissimi viluppi e avvolgimenti, tracciati per così dire "senza mai staccare la penna", sembra essere l'accento più caratteristico dell'arte celtica della Britannia e dell'Irlanda; esso infatti non si smentisce mai, anche quando negli "spazi vuoti" si inseriscono smalti; quando i romani propongono anche lassù gli esempi della loro Kunstindustrie; quando gli invasori germanici adducono - o meglio, riconducono-quanto dello stile animalistico di origine scitica recavano nel proprio bagaglio culturale. Tutti cotesti apporti sono investi-

ti, inglobati, avvolti, travolti da cotesta singolare, inarrestabile continuità di linee, che riesce a trasformare tutto: infine, anche la figura umana, che diventa un'immagine stravagante: innervata e percorsa da quella linea senza fine - che diverrà in seguito un dato di stile fondamentale per tutta l'arte del Medioevo: la riconosceremo non solo nei "secoli bui": nelle pitture e sculture "portatili" (miniature, avori, metalli) fino al Mille; ma anche più tardi, nelle sculture dei capitelli romanici, e nella "grande" pittura, possiamo dire fino a Cimabue.

Tra l'arte La-Tène e la fioritura che esplode nei conventi cristiani dei Celti specie d'Irlanda, e produce capolavori come il Libro di Durrow, il Libro di Kells, o l'Evangelario di Lindisfarne, vi è un lasso di 6 o 7 secoli. In questo periodo, l'arte celtica assorbe una quantità di motivi, e adotta tecniche tratte dalla cultura importata dai romani in quelle isole, ed anche dall'Europa continentale. Ma se tali apporti hanno arricchito l'iconografia, non hanno trasformato lo "stile": è questo, anzi, che immediatamente li "traduce in celtico", con una fedeltà inflessibile al gusto già affermatosi nell'età del ferro. E' probabile che il centro di questa fase di assorbimento e di trasformazione, e infine di preparazione della grande fioritura del secolo VII non sia l'Irlanda, ma l'Inghilterra o meglio la Northumbria: dove la popolazione celtica era stata romanizzata e aveva potuto accogliere direttamente nuovi accenti dall'arte dei Germani, ad opera dei Sassoni invasori. S'è infatti trovato che molti motivi delle ornamentazioni della prima importante opera di questa "reviviscenza" celtica, il Libro di Durrow (Bibliot. del Trinity College a Dublino), si possono rinvenire in Inghilterra circa un paio di secoli prima ch'essi compaiano sicuramente in Irlanda.

Ma la questione della precedenza, che tanto interessa gli studiosi anglosassoni e irlandesi - non ha per noi molta importanza: visto che la fioritura avviene sicuramente nei conventi fondati da San Columba, i quali, sebbene geograficamente sparsi, erano strettamente uniti non solo nella regola, ma anche nella cultura: onde nel secolo VII, per es., Durrow nel centro dell'Irlanda, era culturalmente molto più affine a Lindisfarne in una lontana regione della Northumbria, che non a vicinissime località irlandesi. Lo stesso Libro di Durrow, del resto, è assodato che fu scritto in Northumbria; ma la maggior parte degli studiosi ritiene che chi lo decorò di miniature fosse un irlandese: il che è tutt'altro che improbabile. E' noto infatti quanto, da San Patrizio in poi, i monaci irlandesi siano stati attivi, anzitutto nell'opera di evangelizzazione, che condussero con un'energia esplosiva, spingendosi senza timore fino alle terre più lontane (quando i Vichingi approdarono in Islanda, vi trovarono già colonie mo-

nastiche irlandesi): sono note le fondazioni di San Columba a Jona, e la conversione, ad opera sua, appunto della Scozia e della Northumbria; e quelle di San Colombano, specie a Luxenil, che divenne a sua volta il centro d'un'espansione anche più vasta nel continente.

Sono innumerevoli i conventi che ne derivarono, per es., Jumièges, Saint-Waudrille, Solignac, Corbie in Francia; Stavelot e Malmédy in Belgio; San Gallo e Dissentis in Svizzera; senza numero in Germania; in Italia, Bobbio, l'ultima fondazione di San Colombano. L'opera di quei missionari si incontrava e si fondeva con quella, proveniente dal sud, dei monaci di San Benedetto (che nel 520 aveva fondato Montecassino): l'incontro tra i due monachesimi avviene nel VII secolo, appunto in ambito anglosassone, dove confluiscono i missionari irlandesi che passano da Jona a Lindisfarne e quelli dell'ordine benedettino introdotto in Inghilterra da San Vilpido e da Benedetto Biscop. Sicchè non meraviglia, che già da questi anni si prefigurino la cultura, commista di elementi di tradizione paleocristiana e bizantina, e di elementi invece d'origine settentrionale, soprattutto celtica, di quell'arte che si dice benedettina, e che avrà tanta importanza, se non altro come veicolo, nel Medioevo.

Nel libro di Durrrow - come già dissi, la prima grande opera di questa rifioritura celtica - mentre da un lato si assiste ad una sorta di ritorno al più ricco stile La-Tène (una intera pagina è coperta da un groviglio di sottilissime spirali incluse in una cornice fittamente intrecciata, elaboratissima - come appare anche in decorazioni su oggetti di metallo: fibbie, spille, coppe da appendere del VII secolo, dalle quali anzi probabilmente deriva) vi sono già delle innovazioni: gli intrecci continui formati da nastri a doppio filo che si svolgono creando motivi di cornice, che si ritrovano in altre opere contemporanee, e non solo in libri - come il Vangelo di Durham - ma anche su custodie d'argento, e su taluna di quelle caratteristiche croci di pietra - quali quella di Carndonagh o altre dell'Irlanda nord-occidentale; e i motivi animalistici, legati tuttavia a formare anch'essi coi loro corpi delle specie di nastri legati in uno sviluppo continuo e ritmico. Il primo tema è di origine tardoantica meridionale, probabilmente copta (trasmesso dai monaci): il secondo invece d'origine germanica (vedremo tra poco che sono i Germani a diffondere l'animalismo di lontana ascendenza scitica), più precisamente, sassoni; ma ambedue sono tradotti in celtico, alla maniera che s'è detto.

Malgrado le vaste distruzioni avvenute ad opera dei Vichinghi nell'VIII ed agli inizi del IX sec. rimangono ancora parecchi oggetti di metallo sia in Irlanda, che in Norvegia, nelle tombe vichinghe che contengono il bottino dei saccheggi in Irlanda. Sarebbe eccessivo passarli in rivista e discu

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

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

Questa tuttavia, com'è ovvio, s'esprime con fantasia e dovizia maggiori nei codici miniati. Il Libro di Kells, ornatissimo, è l'esemplare più famoso; ma, scritto e illustrato probabilmente a Jona sui primi del IX sec., mostra la ricchezza del calice di Ardagh accentuata, e già un tantino so-

fisticata. Si ha l'impressione di un'esuberanza manieristica: l'ornamento non risparmia nulla nella sua fantastica complessità: soprattutto vi domina una sorta d'ossessione per le spirali, a migliaia; e spirali entro spirali, senza fine.

L'irlandese James Joyce soleva dire, del Libro di Kells del quale portava sempre seco una riproduzione, che era "la cosa più squisitamente irlandese che possediamo; e molte delle grandi lettere iniziali... hanno le qualità essenziali di un capitolo di Ulysses". Vi è infatti lo stesso gusto per la contaminazione linguistica, la scomposizione e ricomposizione delle figure - fiori e animali ed uomini stranamente disarticolati e ricomposti per innesti e scambi reciproci, e tutti invasi e travolti dall'onda inarrestabile delle spirali e degli intrecci: "tutto si confonde con tutto e tuttavia emergono dal fondo figure o accenni di figure, e la pagina racconta purtuttavia una storia, ma è una storia inconcepibile, irreali, astratta e peraltro fiabesca, fatta di personaggi proteici di cui si perde continuamente l'identità"(1)). Cotesta contaminazione ed invenzione continue e sfrenate non sono del resto caratteristiche soltanto delle arti figurative dell'Irlanda: si ritrovano anche nella letteratura (esempio tipico, l'"incomprensibile" Hisperica Famina, zeppo di parole costruite, di onomatopoeie, di allitterazioni, investite da un ductus torrenziale, da una "sonorità" ondulante e senza fine come gli entrelacs delle miniature; già san Gerolamo inveiva contro il linguaggio involuto dei poeti celtici: "praegravatus scotorum pultibus"). Il poetare per enigmi semantiche e incredibili contaminazioni verbali era diffuso nella cultura bassolatina; ma nella primissima poesia anglosassone in volgare "si trasferisce nello stesso costrutto delle parole, nella concezione delle espressioni metaforiche... Nell'antica poesia irlandese appaiono i kennigar, metafore e soteriche, circonlocuzioni che sgomentano il lettore e velano il discorso sotto una serie di figure emblematiche: è tipico del kennigar non esprimere il pensiero se non in una combinazione di parole che associa all'idea centrale una serie di idee avventizie (v. F. WAGNER, Etude sur l'ancienne poésie nordique, Paris, Hermes, 1937: cfr. pure LEGOUIS-CAZAMIAN, History of English Literature, London, Dent et Sons, 1926, I, pgg. 3-54). Legouis nota come la metafora sovente si condensa in una parola composta, e De Bruyne ricorda che sia nell'inglese antico che nel gaelico antico i composti, le perifrasi equivalenti e gli epiteti anteposti, frequentemente si accumulano, facendo l'effetto di una rutilante gioielleria

---

(1) U. ECO, Opera aperta, Milano 1962, pg. 343.

barbara... (1). Giova infine fissare anche un particolare, che conferma l'unità e la coerenza della cultura celtica, e di quel gusto per lo sviluppo continuo, senza interruzioni delle linee curve. Nel Cathach di san Colomba, il più antico manoscritto irlandese rimasto, risalente forse al sec. VII, troviamo già sviluppata la scrittura celtica semionciale, che comincia ad arrotondare le lettere e a legarle una all'altra in quel ductus appunto lineare e continuo, che sarà determinante per il costituirsi della calligrafia corsiva "inglese" - che è poi quella che tutto l'Occidente ha adottato e noi stessi ancor oggi usiamo nella scrittura a mano. Il procedimento di trasformazione è quello stesso che avviene nelle arti: le singole lettere chiuse in sé, staccate, di disegno ancora in parte angoloso, dei caratteri romani, vengono arrotondate e soprattutto legate da una linea continua, così che ancor oggi noi possiamo scrivere in corsivo, le parole intere senza staccare la penna dal foglio.

Per ciò che riguarda la figura umana - elemento sempre critico per ogni assunzione "barbarica" - forse più dei codici sopra nominati sono significativi, per la "deformazione" senza limiti e la stilizzazione sfrenata che vi subiscono gli esemplari paleocristiani, paragonabili soltanto nella loro decisione ai più tardi affreschi romanici della Catalogna, gli evangelari di San Gallo dell'VIII sec. (ms. 1395 e 51 della Bibl. della Cattedrale), nelle cui miniature sono già presenti o prefigurati tanti degli schemi che rimarranno nell'arte del Medioevo europeo. Sotto questo rapporto, le figure di Evangelisti di un altro famoso evangelario degli inizi del IX sec., il Libro di Lindisfarne, sembrano indicare una "rettificazione", dovuta ad un maggior influsso culturale mediterraneo, sia esso dovuto alla conoscenza di manoscritti miniati paleocristiani del V sec., (Virgilio Vaticano) e del VI (con tutta probabilità il Codex Amiantinus), sia - soprattutto per quanto riguarda certa disposizione geometrica delle inquadrature - alla visione in loco di pavimenti a mosaico dell'epoca romana, ritrovati ancor oggi numerosi in Britannia.

Il Libro di Lindisfarne (che, secondo un'attestazione del sec. X, fu scritto da Eadfrith, vescovo di Lindisfarne dal 698 al 721) non è opera puramente irlandese, ma inglese: ciò spiega il suo carattere più "latineggiante", e la stessa presenza "libera" della figura umana (appunto, gli Evangelisti a piena pagina). Giova ricordare infatti non solo l'intensificarsi dei contatti della Northumbria e dell'Inghilterra col mondo latino specialmente dopo il Sinodo di Whitby (664)

---

(1) ID., ibid., pg. 345, n. 147.

che vide la sconfitta e il ritiro del "partito" irlandese; ma anche i viaggi in Europa, e gli oggetti, e l'intera biblioteca di codici raccolti da Benedict Biscop (674-682): e il viaggio a Roma dell'abate di Wearmouth, suo successore, Ceolfrid; e i manoscritti miniati che costui portava con sé. S'intende che, se il San Giovanni Evangelista di Lindisfarne appare esemplato sulla figura di Virgilio del codice Vaticano; il San Matteo su quella dello scriba Esdra del codice di Monte Amiata, etc.; la forma artistica è profondamente diversa: è "tradotta in celtico": nelle miniature latine conservava ancora la solidità di corpi entro un vano di spazio misurabile; qui è ridotta totalmente alla superficie: le figure sono trasformate in lineari calligrammi di ductus tipicamente celtico, includenti colori pur essi piatti, brillanti, di smalto, senza modulazioni di chiaroscuro.

Ma le qualità più alte e più pure dell'arte celtica si ritrovano, logicamente, nelle pagine ornamentali del Libro di Lindisfarne: in esse sono riconoscibili elementi tratti da varie fonti, ma armonizzati e fusi in un'unità stilistica, di originalità e coerenza inflessibili. Nella pagina che di solito viene scelta ad esempio (1), il tondo centrale contiene un disegno a zig zag, evidentemente tratto dalla oreficeria a intarsio, il quale più dello smalto ricorda la tecnica "cloisonné" (ad alveoli), guarnita di granate, che i Goti e i Longobardi diffusero per l'Europa. È interessante notare che l'intreccio dei vari disegni non si risolve, eccetto che nella parte centrale, nella circonferenza; ma è una combinazione di motivi geometrici. I grovigli serpentini, che sembrano intarsiati, nei quattro spicchi a lato del tondo centrale, hanno quell'accento teutonico, che ricorda il tipo zoomorfico del Tesoro dell'Oscus e le sue derivazioni nordiche. Attorno ai detti raccordi corrono delle fasce di fitti intrecci, che avviluppano quattro quadrati, riempiti dai più tipici motivi celtici. Agli angoli poi e nel centro dei margini, orecchini e ciuffi di animali stilizzatissimi ed elegantemente affrontati e contesti.

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

---

(1) Fol. 94b. - Cfr. R. HINKS, op.cit., pagg. 90-91.

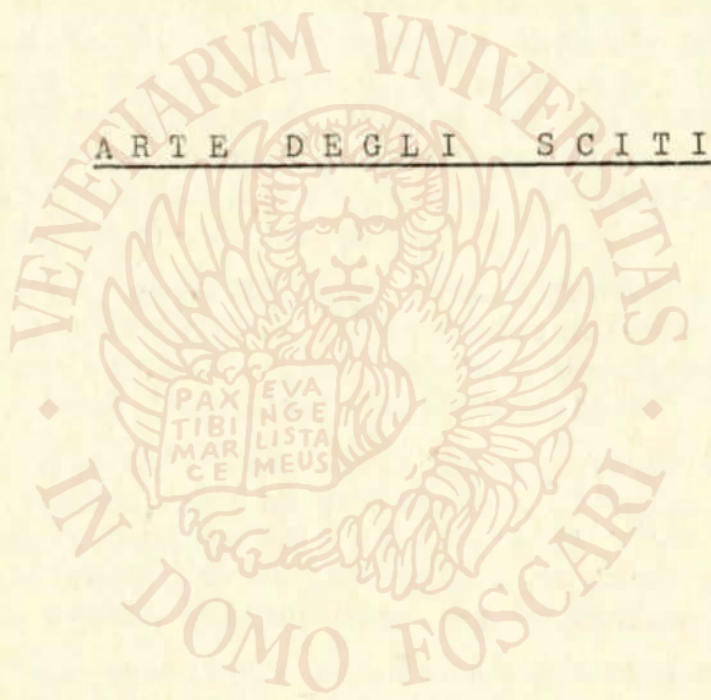
regola mediterranea: forse, come già supposi, suggerita per la via degli antichi pavimenti musivi romani, molto diffusi anche nella Britannia.

Allo straordinario contesto di linee, i cui viluppi ed intrecci senza fine colmano tutta la superficie senza lasciare vuoto un millimetro quadrato, ma senza provocare effetto di caotica confusione, anzi, per la nitidezza del segno, dando impressione di equilibrata sebbene complessa chiarezza, s'aggiungono la purezza non naturalistica e la ricchezza dei colori. Non ne appare a primo sguardo la varietà, ma chi s'è preso la briga di contarli, ha potuto registrare 45 timbri diversi: variazioni su dominanti purpurei, verdi, gialli, azzurri, mazzati, d'una squisita sensibilità cromatica, che, unita, non solo alla fantasia dei motivi, ma alla raffinata delicatezza del disegno, dà la misura della maturità linguistica e della forza espressiva raggiunte ormai dall'arte cristiana del nordovest europeo.

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

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

Ma, frattanto, le invasioni diedero un nuovo impulso all'emigrazione di monaci e di eruditi, in tutta l'Europa carolingia e in Italia: talchè nel IX secolo Heirich di Auxerre poteva scrivere: "perchè dovrei menzionare l'Irlanda, il cui popolo, incurante dei pericoli del mare, emigra quasi interamente con turbe di filosofi, verso i nostri lidi?" Questo esodo veniva a sommarsi a quello del grande movimento missionario del VII secolo, cui già accennai. Allora v'erano stati gli appassionati e fervidi evangelizzatori e fondatori di conventi e d'altri centri religiosi. Ora, di missionari non v'era più bisogno nel continente, che non solo era totalmente cristianizzato, ma organizzato in diocesi dalla Chiesa; gli stessi monaci venivano accolti, specialmente perchè portavano seco una "scienza" ed un'arte di cui soprattutto Carlomagno e i suoi successori riconoscevano e ricercavano la funzione civilizzatrice.



una qualche possibile relazione tra coteste civiltà artisti che, lontanissime nel tempo e nello spazio: l'una fiorita nell'Occidente d'Europa, l'altra in Cina, nell'estremo oriente dell'Asia: separate dunque dall'immensa estensione del continente eur-asiatico quasi per intero. E non è mancato chi ha creduto di "spiegare" l'analogia, avanzando l'ipotesi d'una diretta, attuale influenza cinese sull'arte europea del Medioevo (soprattutto gotica): appoggiandola, al solito, coi contatti tra Oriente ed Occidente lungo la via della seta, con le Crociate, con l'espansione delle repubbliche marinare (ma la più espansiva di tutte, Venezia, non possiede nulla di simile nella sua arte medievale); coi viaggi di Marco Polo nel Cataio ecc. - L'ipotesi, s'intende, si è subito rivelata insostenibile: se non altro, per la ragione che cotesti bestiarri (e innervati con tali energia ed intensità di linea) sono presenti nell'arte europea già ben prima del Mille, prima delle Crociate, molto addentro nel più alto Medioevo, anzi allo stesso apparire dell'arte barbarica sul suolo dell'Europa: in un'epoca dunque, nella quale ogni contatto tra Occidente ed Oriente, specie estremo, era interrotto. Il passaggio - se passaggio vi fu - di cotesti motivi all'Europa medievale fu dunque anteriore alla civiltà romanica e gotica, anteriore al Mille, e risale addirittura al tramonto del mondo antico: al periodo della Völkerwanderung,

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

Tali furono infatti le antiche civiltà del Medio Oriente, e quella dell'antica Cina; e tale s'avviò a ritornare ad essere la civiltà europea, da quando Carlomagno frenò il nomadismo dei popoli germanici acquietandolo nella struttura di uno stato, esemplato, almeno nell'intenzione, su quello dell'antica civitas romana. Ma, durante il loro lungo cammino intermedio, nel corso del loro lungo migrare verso l'Europa, codeste forme appartennero ad un'altra e diversa dimensione artistica, a un altro e diverso "spazio" figurativo -: che non era affatto lo spazio ancorato, formato, monumentale, delle civiltà urbane. Era lo spazio senza confini dei nomadi: non quello fermo e dunque misurabile e rappresentabile di sedi permanenti, ma soltanto il campo di un indefinito er-

rare: che non era sentito quindi come una meta raggiungibile: una misura del vivere o del mettere in forma il mondo; ma come l'impulso all'andare errando, in migrazioni trasognate, senza fine. Cotesto senza nomadico dello spazio, necessariamente escludeva dall'arte ogni forma monumentale (in primo luogo s'intende quella più monumentale e urbana di tutte, l'architettura): e dunque anche le immagini di quelle arti figurative non potevano concretarsi nella "grande" scultura o pittura; ma solo in piccoli oggetti portatili, privi, per così dire, di uno "spazio" proprio.

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

Tra cotesti popoli senza dubbio preminevano, per grado e originalità di cultura, gli Sciti.

Non ne conosciamo ovviamente la storia: un lungo e paziente lavoro archeologico è riuscito tuttavia a ravvisare le tracce dei loro spostamenti, grazie alle tombe (nemmeno i nomadi evidentemente possono portare con sé i loro morti) che costellano tutto quel territorio, e contengono gli oggetti della loro vita. La maggior parte di tali oggetti è decorata con motivi animalistici espressi con uno stile fortemente originale: quale non si ritrova in nessun'altra "cultura" di nomadi. E' importante rilevare che quanto è venuto e viene tuttavia, alla luce, a seguito delle campagne di scavi archeologici, rivela sempre più chiaramente che, non soltanto la cultura di quei nomadi aveva raggiunto un livello prima insospettato; ma che la narrazione degli antichi storici, e soprattutto quella di Erodoto -, che, come tutti sanno, dedicò agli Sciti un intero libro, il IV, della sua Storia, dopo essersi accuratamente documentato con un difficile viaggio ad Olbia, colonia greca a contatto con gli Sciti, sulle foci del Bug del Danubio - che finora erano ritenute in buona parte leggendarie - risultano invece esatte, non solo globalmente, ma spesso anche in molti particolari ritenuti fin qui i meno credibili.-

Le loro vicende appaiono abbastanza chiare a partire dal VII a. C. quando un clan di Sciti risulta stanziato stabilmente (il che vuol dire, trattandosi di nomadi, che i suoi spostamenti sono circoscritti alla zona) nella Russia meridionale e nel Kuban; altri clan s'addensano nell'Altai. Nella cultura dei gruppi più orientali (gli "storici" da Erodoto) influenze greche; al centro, vi sono tribù che hanno assorbito qualcosa della civiltà persiana.

Ma il "punto iniziale" delle vicende degli Sciti è ben più antico: fissabile, almeno finora, con maggiori probabilità, intorno a 2000 anni a. C.; circa il 1700 essi raggiungono lo Yenissei; ma è da credere che almeno tre secoli innanzi fossero presenti ai confini della Grecia e dell'Asia minore. Quanto alla razza, sembra ormai fuori dubbio che non fossero gialli o mongolidi, ma bianchi, appartenenti al gruppo indoeuropeo, forse di ceppo iranico. Su di ciò non può più sussistere dubbio, dopo la scoperta delle cosiddette "tombe gelate" nella zona degli Urali, ad opera della spedizione archeologica russa guidata dal Rudienko.

L'arte scitica è essenzialmente zoomorfica, ma ciò non la caratterizza: lo zoomorfismo è antichissimo. E la tentazione di risalire alla più remota preistoria è quasi irresistibile, considerate le opere, note a tutti, risalenti al paleolitico superiore (da c. 30.000 e 15.000 a. C.) con motivi animalistici, e soprattutto i grandiosi bestiari dipinti nelle grotte franco-cantabriche; considerato pure che, scendendo nel tempo (s'intende, computabile a millenni) lo straordinario "realismo" paleolitico piega verso uno zoomorfismo più stilizzato e "astratto"; e infine, che i bestiari in epoca preistorica non sono affatto una specialità delle caverne franco-cantabriche; ma occupano, si può dire, tutta l'area libera dai ghiacci.

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

Il procedimento che porta dal "realismo" all' "astrazione" - contraddicendo, in qualche modo, l'assunto di Woringer e seguaci, secondo il quale l' Abstraktion precederebbe la Einführung - può essere da noi seguito meglio nelle civiltà protostoriche del Medio oriente; e particolarmente

nel "Giardino dell'Eden" della Mesopotamia, dove sembra davvero - in base specialmente agli straordinari risultati delle ricerche archeologiche di questi ultimi trent'anni - che quasi tutte le forme fondamentali dell'arte degli uomini fossero state in qualche modo raggiunte o prefigurate, a partire da verso il 5000 avanti la nostra era.

L'avvento dei Sumeri - giunti nella Mesopotamia meridionale da verso la metà del IV millennio - la splendida fioritura della loro civiltà e della loro arte, pongono già nella prima metà del III millennio la maggior parte dei temi fondamentali del repertorio animalistico: basti ricordare i rilievi con l'aquila che attacca un toro, di Tell Obeid; il leone che attacca un cervo, da Kis, al Museo di Bagdad; ed altri spesso tumultuosi e scatenati viluppi di animali di Tella, di Susa, ecc.: in alcanti di questi rilievi del III millennio sembrano proporsi anche motivi decorativi che saranno poi trasmessi per secoli e secoli. E' impossibile seguire qui troppo da vicino questi trapassi: dai Sumeri ai Babilonesi agli Assiri agli Hittiti: per restare nel nostro argomento basterà ritenere, che sembra probabile che cotesto antichissimo zoomorfismo sia stato accolto dagli Sciti nella stilizzazione hittita trasmessa dai Luri- . Che gli Sciti siano stati a contatto con gli Hittiti e da questi abbiano assunto vari oggetti, è indubitabile: in sepolcri di Capi Sciti scavati a Trialeti e a Kirov Han in Armenia, si sono rinvenuti molti oggetti d'oro e d'argento di indubitabile origine hittita.-

Ma giova ripetere: in tutta quest'arte del Medio Oriente antico - fino alla più recente, che fiorisce parallelamente alla nostra, voglio dire a quella della Grecia e di Roma: la periana - le figure di animali, realizzate a tutto tondo dalla statuaria, o in scultura nei bassorilievi, od anche su oggetti portatili, conservano sempre, nella struttura della forma, un carattere "monumentale", plastico; sempre d'una certa staticità, anche nelle composizioni che s'impongono in rapporti ed equilibri geometrici, araldici - lontani da quello "stile", che è caratteristico dello zoomorfismo scitico: quello stile che è stato denominato del viluppo, o del simplegma animalistico il quale è tutto animato da un'intensa eccitazione lineare.

Esso consiste in sostanza in una decisa ma non affatto geometrica scomposizione delle forme degli animali (alce, cervo, cavallo, uccelli) e soprattutto in una loro ricomposizione e moltiplicazione, per via di contorsioni, sovrapposizioni e innesti, in grovigli disposti ad adeguarsi liberamente alla forma dell'oggetto decorato (morsi, staffe, guarnizioni di redini, di cinturoni, ecc.). Ma, più precisamente, la caratteristica è nella particolare accezione della linea,

che innerva questi grovigli: linea di straordinaria energia e tensione, che assomma in sè, in una mirabile coincidenza, la funzione stilizzatrice di quei dati di natura, e la funzione creatrice di splendide fantasie ornamentali. E' per via di questa linea - forza che la "natura" vien superata, tradotta in un bizzarro arabesco, il quale tuttavia non annulla in astratta decorazione, ma realizza in stile l'intuizione originaria, al di fuori di ogni chiusura spaziale. Sicchè il contatto, che pare sufficientemente accettabile, degli Sciti con le civiltà del Medio Oriente (è da ricordare che da circa il 3000 a. C. la Siria settentrionale, la Mesopotamia del nord, la maggior parte dell'Asia minore, l'intera area armenocaucasica e gran parte della Persia, formarono una sola unità culturale) servì a quei nomadi ad assumere alquanto dei motivi zoomorfici di quella lunga e ricca tradizione figurativa; ma non trasmise ad essi lo stile. Questo, dobbiamo credere, fu loro originale creazione.

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

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

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

Qui si presenta dunque l'altro e non meno difficile problema: di quali siano stati costesti trasmettitori - autentici: dello stile, voglio dire, non già semplici veicoli materiali d'oggetti -. Tali furono probabilmente, almeno a mio avviso, i Sarmati: i quali in qualche modo presero il posto degli Sciti e quindi anche all'archeologia tradizionale sono sembrati e sembrano i trasmettitori più ovvii. E questa

opinione pare confermata dal fatto che parecchi oggetti decorati a "simpleggi" zoomorfici sono stati in realtà ritrovati nelle note sedi dei Sarmati.

Ciò ha fatto anzi credere per lungo tempo che la più matura e più tipica elaborazione di cotesto "stile" fosse stata opera non degli Sciti, ma dei Sarmati: tale era la teoria del Rostovzeff, in una sua opera fondamentale (1), nella quale si sosteneva, con grande ricchezza di erudizione e di confronti, che gli Sciti avevano avuto bensì una ricca produzione d'arte animalistica; ma che questa, troppo nutrita di influssi "mediterranei" (Greci, Persiani, ecc.) era rimasta ancora in qualche modo "statica": non possedeva insomma quello "stile del simplegma" che è di interesse specifico per le arti del Medioevo. Questo, secondo Rostovzeff, e i molti che lo seguirono, era stata creazione dei Sarmati: e la riprova sarebbe appunto in quei ritrovamenti.

Ma non è ragione sufficiente, perchè gli oggetti poterono benissimo essere risultato non di produzione originale, ma di bottino, che poi i Sarmati portarono seco migrando. Fenomeno del resto tutt'altro che unico o raro. E per es.: caldaie e bacili analoghi a quelli danubiani, (generalmente considerati di fattura unnica) furono trovati a Otoka, e si sa che gli Unni non stanziarono mai nelle foreste della Russia settentrionale. Bronzi cinesi (vasi Huai) furono scavati a Cambridge, a Roma; argenti cinesi in Crimea e a Palmira; portaspade di giada e specchi cinesi, nella Russia meridionale, senza che ciò, manifestamente, attesti che cotesti oggetti si eseguivano nelle isole britanniche, in Siria o sulle rive del mar Nero.

E poco fa abbiamo visto quante opere di produzione, e di stile, irlandesi, si ritrovino in Norvegia, nelle tombe dei Vichinghi, - quale bottino delle loro scorrerie. -

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

Il problema è stato risolto - è da credere definitiva-

---

(1) Jrarians and Greecks in South Russia, Oxford 1922.

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

Rimane ancora aperto, tra gli infiniti problemi che affaticano gli archeologi, quello della trasmissione dello "stile del simplegma", dopo che gli Sciti, come popolo anzi gruppo di popoli, scomparvero. - Le ipotesi, s'intende, sono state e sono parecchie e il più delle volte contrastanti; mentre nessuna, a mio parere, riesce del tutto soddisfacente. Non convince più, come s'è detto, la teoria del Rostovzeff, a lungo accreditata, che i maggiori trasmettitori siano stati i Sarmati; ma ancor meno altre teorie, quale quella per es. del Glik, che vorrebbe individuare i principali artefici della prodigiosa diffusione dell'arte animalistica nei Turchi, i quali pure, prima di scorrere anch'essi verso Occidente, percorsero le immense regioni dell'Asia settentrionale e della Russia. Furono, cotesti vettori, gli Unni? Lo si pensava anni fa, ed io stesso lo credevo possibile quando scrivevo il mio libro sull'"Arte alla fine del mondo antico" (1948). L'ipotesi pareva giustificare meglio quel certo sentire "cinese" dell'animalismo a viluppi; e gli avvenimenti storici parevano portarvi qualche conferma. Il ragionamento era

semplice.

Nel IV secolo si diceva, dal fondo dell'Asia si levano gli Unni "il primo popolo con cui la razza mongolica entra in quello che era stato finallora il teatro della storia universale". Il loro avviarsi verso Occidente mette in movimento tutti i popoli nomadi intermedi, in particolare i Goti. "Per questi avvenimenti si toccarono, si credeva per la prima volta, - i due mondi storici dell'Occidente e dell'Estremo Oriente". Quel che avrebbe sospinto gli Unni sarebbe stata la politica espansionistica della grande dinastia cinese degli Han "che regnò sulla Cina intorno a quattrocento anni, estese temporaneamente l'impero fino nell'interno del bacino Caspio-turanico, e proseguì la difesa contro le stirpi nomadi di ladroni mongolici dell'Asia superiore così energicamente, che questi si misero in moto verso Occidente" (Rohrbach).

Pareva ovvio pensare che fossero queste stirpi a trasmettere lo "stile del simplegma". Ma l'ipotesi è da scartare: gli Unni non ereditarono affatto e tanto meno trasmisero, la cultura artistica degli Sciti; e forse nemmeno materialmente, oggetti in stile zoomorfico.

Infatti, da quando l'Alföldi ha provato che la cosiddetta civiltà Keszthely non fu opera degli Unni ma degli Avari, i ritrovati dell'Ungheria (che pure fu occupata per circa ottant'anni dagli Unni e fu la residenza di Attila) hanno per sé, per questo lato, valore: inoltre, si sa ormai che la cultura della corte descritta da Frischo aveva accolto dai soggetti germani e sarmati la maggior parte dei suoi elementi. Alföldi aveva ridotto a quattro gruppi soltanto, gli oggetti che si possono considerare esclusivamente unnici, Manchen - Helfen ha ancor più ristretto cotesto numero, adducendo che il primo gruppo ha caratteri disseminati in tutta l'Europa centrale dalle Isole Britanniche alle steppe mongoliche; il terzo consiste in povere imitazioni di lavori metallici della Russia del Sud; il quarto (le famose caldaie), mancando proprio in quelle tombe della regione del Volga, che lo stesso Alföldi ritiene unniche, e ritrovandosi invece anche in più d'una zona sicuramente mai raggiunta dagli Unni, appare per lo meno dubbio. Rimarrebbe solo il secondo gruppo - le foglie d'oro con manico a squame, comune del resto alle tombe ungheresi ed a quelle "unniche" della regione del Volga. - Ma, anche senza ridurre praticamente a nulla il contributo originale unnico alla decorazione, e volendo, mantenendo fede a tutti e quattro i gruppi dell'Alföldi, non c'è dubbio che in nessuno di essi si ritrova sia pure un riflesso dell'autentico "stile del simplegma".

L'attribuzione agli Unni di un'arte decorativa "a simplegmi" era dovuta in buona parte alla confusione, che si fece

per lungo tempo, tra Unni e Hsiung-Nu: era, fino a poco fa, ritenuto possibile dalla maggioranza degli storici, etnologi ed archeologi, che Hsiung-Nu non fosse altro che il nome dato dagli scrittori cinesi a quelle genti, che da noi furono poi chiamate Unni.

In seguito tuttavia è stato provato, in modo convincente soprattutto dal München-Helfen, che si tratta di due popoli nettamente diversi. Gli Unni erano dei mongoloidi tipici, dai sottili occhi a mandorla, gli alti zigomi, irsuti, senza barba, quasi svestiti, crudeli; avevano l'abitudine di deformare il cranio ai neonati e di uccidere i vecchi, ecc.: erano in somma degli autentici selvaggi della peggiore specie, della razza di umani più simile alle belve: su di ciò le testimonianze sono numerose ed esplicite. Erano, anche, relativamente pochi, e il loro effimero potere risiedeva soltanto sulla loro crudeltà inaudita. Erano noti nell'Asia occidentale e nell'Europa orientale lungo tempo prima del IV secolo: vivevano in qualche luogo della regione pontica, probabilmente tra il Bug e il Danubio, certo prima della metà del II secolo: non si può dire perciò che la loro apparizione sia improvvisa. La loro cultura (anche artistica o artigiana) era, come s'è visto, pressochè inesistente, e quasi esclusivamente d'accatto. Gli Hsiung-Nu erano invece, a quanto ora sappiamo, tra i più umani e relativamente civili popoli che migrassero da Oriente a Occidente. Parlavano una lingua che non aveva nulla in comune con quella degli Unni. Non pare fossero dei mongoloidi: scrittori cinesi descrivono, con qualche meraviglia, il loro alto e grande naso, le loro barbe lunghe e piene. A differenza degli Unni, portavano i capelli lunghi e intrecciati. Rispettavano i vecchi; non deformavano il cranio ai neonati. Quel che conosciamo di questo esiguo popolo di cavalieri cacciatori, è oscuro e spesso contraddittorio: fonte pressochè unica sono le cronache cinesi. Soprattutto gli annali della dinastia Chiu ne parlano, come di una minaccia, con le loro scorrerie predatrici, dei pacifici contadini viventi presso i confini occidentali della Cina: tanto che l'imperatore Suan (827 - 781 a. C.) dovette intraprendere contro di loro una spedizione punitiva, che li avrebbe respinti verso il centro dell'Asia: il che mise in moto verso Occidente parecchi altri popoli, tra cui gli stessi Sciti, i quali appunto nell' VIII secolo a. C., si trovano per la prima volta stabiliti nella Russia meridionale - dove tra l'altro avrebbero assoggettato i favolosi Cimmerii. Senonchè, nel III secolo a. C. troviamo gli Hsiung-Nu in relazione con altre genti indoeuropee - tokharie e iraniche - e veniamo a sapere che circa il 170 a. C. avevano un'armata di 60.000 cavalieri; e per l'innanzi li troviamo acclimatati ai confini della Cina, nel K'ang chü: dominavano Chao, nello Honan settentrionale. Avevano dunque avuto tempo e modo di assumere lar-

gamente nella propria cultura (e nella propria lingua) elementi cinesi. Avevano d'altra parte, assorbito anche elementi iranici: Kaj Donner pensa che molti degli artigiani Hsiung-Nu fossero schiavi iranici.

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

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

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

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

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

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

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

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

Se ne può dedurre, che l'arte zoomorfica delle steppe fu in realtà ospitata e maturata dalla cultura cinese dell'epoca Ciang, e verso la fine di quest'epoca, fu ritrasmessa alle popolazioni altaiche dell'Ordos, dell'alta Mongolia e della regione di Minussinsk. Qui naturalmente ebbe un'ulteriore elaborazione, che toccò il suo culmine nel periodo che gli specialisti dicono di Tagar II - intorno a 101 anni a.C.

E fu questa, che trasportata in Occidente, divenne una delle componenti dell'arte del Medioevo europeo. E' necessaria, questa precisazione: perchè lo zoomorfismo, anche quello degli Sciti, aveva già avuto secoli e secoli innanzi una azione evidente sulle culture extramediterranee. Un'ondata di Sciti, per es. penetrò intorno al 500 a. C., nell'attuale Ungheria, e la sua impronta è riconoscibile nel tardo Hallstatt e nel primo La Tène. Il che vuol dire che le stesse culture celtiche furono a contatto con quelle scitiche, e tale contatto non fu a direzione unica: le ricerche archeologiche hanno accertato la presenza di oggetti di stile celtico Hallstatt o anche La Tène in Podolia (Russia occidentale), a Kiev e lungo il Dnieper - cioè in sedi scitiche-. Vi fu dunque una certa reciproca compenetrazione tra i due "grandi stili" del nord: e probabilmente furono i Celti che ne trassero maggior profitto.

Non soltanto i temi animalistici, ma soprattutto la divicolata e quasi frenetica linearità che comincia a fermentare nell'arte celtica già nel maturo periodo La Tène difficilmente potrebbe aver avuto altra origine. L'intreccio di motivi a polipo, - che appare anche nei due rilievi di arenaria rossa del Museo di Stutgard - gli ornamenti a "vesciche", ma quasi fermentanti del Mercurio di Beauvais al Museo di Saint-Germain, che si ritrovano anche in certi vasi di Saragozza, nelle pietre di Turoe (Irlanda), nelle stele di Pfalzeld (Renania) oggi al Museo di Bonn, (III sec. a. C.) attestano, non soltanto la grande diffusione del gusto celtico in Europa e la sua assunzione in sede "monumentale": ma anche quanto questo fosse sollecitato dall'agitazione lineare d'origine scitica. E tale "influsso" andrà poi accrescendosi: ne sono prova per es. le placche argentee d'un bacile del I sec. a. C. trovate a Grundestrup presso Aalborg in Danimarca - dove però pervennero dalla Moravia: - opere celtiche, ma evidentemente permeate di linearismo scitico: la via della penetrazione di questo verso Occidente è probabilmente quella indicata dal viaggio del bacile di Grundestrup.

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

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

Il problema della trasmissione, anzi delle trasmissioni, dello "stile del simplegma" è archeologicamente molto interessante: ma non altrettanto da un punto di vista propriamente critico. Giacchè infine, per questo lato, poco importa individuare con esattezza, o con sufficiente approssimazione, i "vettori": quel che importa è riconoscere l'azione di quel gusto nella struttura linguistica dell'arte del Medioevo; così, come per l'antichità, il rintracciare quali e quante siano state le culture debitrice dell'arte greca importa meno del rilevarne la "presenza" o l'azione nelle concrete strutture formali. Tanto più ciò è evidente a proposito del "simplegma" scitico: giacchè gli Sciti non crearono propriamente una cultura, ma uno stile. Alcuni studiosi, di formazione classica hanno la tendenza a sottovalutare cotesto stile: D. Sinor, per es. (1), ritiene che il contributo all'arte degli Sciti sia stato "molto modesto" a paragone dei "risultati dell'arte europea, cinese e indiana". E non c'è dubbio, ripeto, che culturalmente - vale a dire per la molteplicità e la varietà dei contenuti - il confronto risulti a netto svantaggio dell'arte delle steppe. Ma non altrettanto, direi, se lo consideriamo come stile - cioè come modo di mettere in forma coerentemente una particolare visione del mondo.

Certo, le immagini significanti dell'arte delle steppe sono quantitativamente assai poche (quasi soltanto animali); ma la loro struttura formale rivela con ineguagliata intensità un'interpretazione dell'esser-nel-mondo radicalmente diversa da quella "classica" e altrettanto legittima: non intende rappresentare e contemplare oggetti; ma esprimere si direbbe il "principio" del movimento: la sua intensissima energia lineare sembra voglia rendere emblematicamente la vitalità stessa; la stessa forza primordiale della vita.

E la rende in figura di una dimensione sconosciuta alle nostre arti "antiche", urbane: la dimensione appunto nomadica dell'errare senza fine - così lontana dalla chiusa spazialità, che è tutta misura, dell'arte greca: o dal continuum dell'arte romana che include il tempo; ma il tempo come durata. Per il nomade invece spazio e tempo sono esperienze puntuali: anche le immagini degli animali - dati dell'esperien-

---

(1) Orientalism and History, Cambridge 1954.

za di cavaliere-cacciatore, ma potrebbero essere tratte da qualunque altro aspetto della "natura" - vengono perciò scomposte in masse, e queste urgono, s'accavallano si soverchiano s'annodano; e dall'urto di codeste masse inquiete sorge un'espressione sostanzialmente grafica: d'una linea scattante, tesa, senza limiti, che traduce la dimensione del nomade - uno "spazio" indefinito, nel quale la forma si caglia per così dire in linee di intensissima, inarrestabile mobilità.

Giova riconoscere che, dal punto di vista della pregnanza dell'espressione e della coerenza delle strutture formali, l'arte degli Sciti merita d'essere posta ad un livello non tanto lontano da quello della Grecia antica. Questa diede la forma stilisticamente più significativa e perciò presto divenuta, e poi rimasta per secoli e secoli, tipica, esemplare, in una parola "classica". Alla Weltanschauung di civiltà che hanno alla propria base un intendimento dello "spazio", cioè del campo dell'esperienza come "oggetto" razionalmente riconoscibile, e quindi misurabile e rappresentabile. - Quella invece creò le forme altrettanto significanti nella loro struttura, dello spazio in accezione nomadica. Innumerevoli furono, per millenni, i popoli nomadi; ma nessuno riuscì a "mettere in forma" la propria dimensione, anzitutto spirituale, quanto gli Sciti con la loro arte; la quale quindi divenne anch'essa a suo modo "classica", possiamo dire per tutte le culture: ch'ebbero in qualche maniera una Weltanschauung di carattere nomadico. Quel grande popolo - che i greci stessi ammiravano e riconoscevano come un esempio d'umanità profondamente diversa dalla propria, ma ugualmente legittima, coerente, irriducibile, malgrado i lunghissimi contatti, alla misura della propria - crearono anche gli "oggetti" esemplari per funzione e forma alla vita nomadica (quanto l'architettura e le grandi arti figurative alla vita urbana): furono essi, per es., gli inventori d'un'altra delle strutture artistiche tra le più anticlassiche e le più tipicamente nomadiche: il tappeto, il vero tappeto intendo: che è tutt'altro che semplice suppellettile decorativa quale divenne quando fu accolto dagli europei e inserito nelle loro case: è esso la casa, nel suo significato profondo, esistenziale, del nomade: è la forma che il nomade dà allo "spazio" della propria vita: uno spazio che, come quello della casa degli europei appunto, non è soltanto rappresentato, contemplato: è immediatamente vissuto.

Altra volta ho cercato di interpretare criticamente, da questo punto di vista, il tappeto orientale - traendo conferma all'interpretazione non soltanto dall'uso, ma anche dal modo com'esso veniva costruito, e inventato dagli antichi maestri per mezzo del canto. Qui basti precisare che anche il tappeto orientale, il vero tappeto, fu creazione degli Sciti. Una delle "tombe ghiacciate" di Pazirik scoperta e scavata dalla spedizione Rudienko, conteneva oltre alle consuete suppellettili scitiche di cui già parlai, un tappeto di lana di

m. 1,85 x 1,95 molto ben conservato dal ghiaccio: esso non differisce di molto dai più antichi tappeti persiani, che ancora oggi esistono (i quali tuttavia non risalgono più in su del sec. XV). I disegni son forse più semplici, più radi (stelle in fila nella parte centrale, mentre la "cornice" è composta da cinque strisce con motivi zoomorfici: una serie di grifoni nella prima, di alci nella seconda, nelle altre di cavalieri su cavalli riccamente bardati) di quelli dei tappeti persiani a noi noti; ma non molto diversi nella stilizzazione; anche i colori teneri, soffici dominati dal rosso a varie gradazioni, con accenti d'azzurro pallido, di verde e di giallo, non sono molto lontani da quelli di certi tappeti della famiglia persiana. Inoltre, la stessa tecnica della fabbricazione è quasi identica: si tratta infatti di un tappeto fittamente annodato (Rudienko ha contato 2700 nodi ogni 2 cm. e mezzo quadrati; e poichè la media giornaliera per esecutori esperti, è di 2000 nodi, ha calcolato che si dovette impiegare almeno un anno e mezzo per fabbricarlo).

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

La ricerca, dunque, della diffusione dello "stile del simplegma" scitico e particolarmente per noi della sua azione sul Medioevo europeo, non può andare disgiunta dalla considerazione critica dell'intimo significato d'una struttura formale così diversa da quella delle nostre civiltà antiche.

Questo è infine l'elemento linguistico veramente nuovo che sopravviene in Europa con le migrazioni alla fine del mondo antico: esso si riconosce non tanto negli eventuali apporti di immagini, anche animalistiche (ci sono anche queste beninteso: anzi sono il veicolo più ovvio di quello "stile") quanto nel "principio" per così dire, propriamente linguistico, che figurativamente si esprime in una tensione lineare continua in uno "spazio" illimitato, la quale investe anche le immagini tratte dal grande deposito figurale dell'antichità, od attualmente imprestato dal mondo bizantino - che rimane immune da influenze barbariche determinanti.

Potrete sempre distinguere per es. una miniatura irlandese o anglosassone da una paleocristiana (anche se intende copiarla alla lettera, come s'è visto nel Libro di Lindisfarne), un avorio carolingio od ottoniano da uno bizantino di cui vogliono essere replica; una madonna di Cimabue dalla Pagnhia bizantina sulla quale essa è esemplata ecc. precisamente per la intensità del movimento, per l'energia, per lo scatto delle linee che innervano le forme del Medioevo occidentale: questo è appunto il principio sintattico nuovo dell'arte medievale dell'Europa: principio che è sempre presente, sempre riconoscibile, anche nelle cosiddette "rinascite" anticheggianti, e per tutto il Medioevo, fino al Romanico e al Gotico: esso viene allora inglobato nelle forme "monumentali" di una ricostituita civiltà a carattere urbano: ma non scompare, anzi vi si riafferma come "forma simbolica", per così dire, della illimitatezza della dimensione medievale: la quale diverrà infinita in potenza nella cattedrale gotica (e profondità infinita di spazio rappresentata per mezzo della prospettiva, nell'arte del Rinascimento).

Qualcosa di analogo - alla struttura medievale, beninteso - si produrrà nell'arte, pur essa urbana, della Cina, separata dall'Occidente dall'immensa estensione eurasiatica.

Anche in Cina la forma dei piccoli oggetti portatili dei nomadi si traduce in "monumento" stabile, fermo, ancorato alla terra. Ma anche i grandi, fantastici animali cinesi, ancora nel VI secolo d. C., sono tutti elasticamente racchiusi in linee-forza, d'una incisività sintetica e d'una pienezza decorativa degne delle origini.

"Questo tipo di arte ci è noto dalla scultura medievale europea" scriveva per esempio un sottile studioso dell'arte cinese, il Sirén; infatti non vi è nulla in tutta l'arte che somigli ad un capitello romanico - specie nel nord Europa - a viluppi animalistici, o ad un grifone stiloforo, o ad un doccione di cattedrale gotica quanto le chimere o i leoni alati delle tombe imperiali di Panchino. E, s'intende, non soltanto per esterne assonanze di soggetto; ma anche e soprattutto per l'elastico scatto lineare che determina le forme d'ambidue le civiltà in analogo senso: naturalisticamente arbitrario, ma artisticamente coerentissimo. Nessuna "influenza", nessun attuale rapporto può essere istituito tra due mondi così lontani nello spazio e nel tempo; tra opere europee del secolo XI o XII, e opere cinesi del V o del VI. Ma alla base della struttura linguistica delle sculture cinesi, come di quelle romaniche e gotiche vi è l'azione della medesima sintassi: quella del "simplegma", che gli Sciti cedettero da un lato alla Siberia e alla Cina; dall'altro, per lunga trafila ai Celti ed ai Germani, i quali ne improntarono il Medioevo europeo.



S'è visto nelle pagine precedenti - e si richiama qui per chiarezza - che un'indagine sulla cultura artistica europea, durante il primo millennio dell'era cristiana, presenta, globalmente, aspetti che possono essere ricondotti a tre fondamentali filoni di formazione linguistica. Il primo, è quello della tradizione tardoromana-paleocristiana, che discende dagli esempi delle strutture architettoniche e delle decorazioni, a mosaico e a fresco, delle basiliche e degli altri edifici di culto cristiani soprattutto di Roma, di Milano, e di Ravenna, dal IV al VI sec. E' una tradizione profondamente radicata in Italia e persistente fino al termine del Medioevo con una continuità ed una tenacia superiori a quanto non si riscontri altrove in Europa. E non soltanto a Roma, dove la persistenza è particolarmente vischiosa (per dare un solo esempio tra i mille possibili: l'affresco dell'abside di San Sebastiano sul Palatino, del tempo di Ottone III, riprende ancora nelle sue linee fondamentali il mosaico del catino dell'abside di San Cosma e Damiano, del VI secolo: opera che del resto era già stata echeggiata per l'innanzi; per es. nel secolo IX in Santa Prassede e in Santa Cecilia dai mosaicisti di Pasquale I; e poi da quelli di Gregorio IV in San Marco; mentre uno "strato linguistico" siffatto sarà infine alla base anche dell'arte d'uno dei "tre grandi" del tardo Duecento: il romano Pietro Cavallini); ma anche, attraverso uno almeno degli strati di quella lingua composita che fu l'arte benedettina, in altri centri d'Italia.

V'è poi, accanto a questo e talora difficilmente distribabile da questo, un altro filone, che è quello dell'influenza - o meglio delle influenze - bizantine. Dico influenze: perchè il fenomeno del "bizantinismo", che si trova nei manuali indicato globalmente, come qualcosa di omogeneo e inarticolato - come un blocco di cultura artistica immutabile, senza variazioni - presenta invece molti e diversi aspetti, che vanno indagati e precisati, se vogliamo dare ad esso un significato storicamente concreto.

Anche l'arte bizantina, seppure conservi il suo carattere esemplare, paradigmatico, è una formazione storica; mutevole quindi, tanto nell'ordine del tempo, che nell'ordine dello spazio. L'arte bizantina del VI secolo non è quella dell'XI, e questa non è quella del XIV; e l'arte della corte di Costantinopoli è ben diversa da quella delle provincie dell'impero bizantino, da quella dei monaci orientali; e ciascuna di coteste grandi zone ha poi le proprie articolazioni e variazioni interne; e così via.

In Italia, gli influssi bizantini nel Medioevo sono stati numerosi, ricorrenti, diretti o indiretti; e variamente comisti.

Cominciarono, s'è visto, già nel IV secolo, col cosiddetto "bello stile" costantiniano - che fu una ripresa, neo-

classica, di forme ellenistiche - il quale ebbe la sua azione sull'arte di Roma e dell'Occidente dell'Impero romano ancora unito; e poi vi fu la nuova ondata nel VI, nel VII, all'epoca giustiniana o del I periodo aureo; poi qualche riflesso s'ebbe in periodo carolingio, e più, ottoniano - fino all'ultima ondata seguita alla conquista latina di Costantinopoli, dalla quale prese le mosse la vasariana "maniera greca".

Dipanare la portata e il timbro di cotesti influssi non è impresa semplice. Se per es., si porrà il problema filologico-linguistico d'una pittura benedettina di periodo ottoniano, e per cominciare si vorranno individuare in essa le eventuali influenze bizantine, si dovrà sapere distinguere tra quello che può essere un residuo di bizantinismo arcaico rimasto al fondo della cultura pittorica romana; quello che può essere invece un riflesso diretto da attuali esemplari bizantini; quello che può essere un bizantinismo trasformato e mediato dalla precedente pittura benedettina; quello infine che può essere riflesso del sentire bizantineggiante che è proprio dell'arte dell'Impero ottoniano, e da questa viene ceduto ad altre zone d'Europa, ed anche a Roma, che vide allora la presenza di quel "re di Maggio" che fu Ottone III.

Il terzo filone è quello che abbiamo considerato poco fa, e discende dalle due grandi culture del Nord: la celtica, rifiorita nei conventi irlandesi e anglosassoni, e la scitica, trasmessa dagli invasori germanici. Già da tempo, come s'è visto, esse avevano mescolato i loro accenti: la loro posizione definitiva tuttavia avvenne nella cultura dell'impero carolingio, che fece di tuttata l'Europa del Nord un solo immenso crogiuolo, pure de' linguaggi figurativi: inglobando in essi anche i retaggi "antichi", attinti soprattutto da quei serbatoi della tradizione ch'erano l'Italia e l'impero bizantino.

E' attraverso la cultura carolingia appunto, che filtra no nell'arte italiana, anche nella pittura - non solo miniata, ma "monumentale" - alquanto motivi e morfemi; ma soprattutto alquanto inflessioni linguistiche d'origine nordica, specialmente celtica; quali finallora erano rimasti sporadici e marginali. Ma non si può dire che, puranco nel IX e nel X secolo, essi siano stati davvero determinanti: considerata globalmente la pittura della Penisola, si constata che nei quattro quinti di essa la "tradizione" bassolatino-bizantina continua, ancorchè degradata; a dominare imperterrita.

Il che si spiega, non soltanto con il ricorso alla generica "fedeltà romana" dell'Italia; ma anche, e più puntualmente per ciò che riguarda le strutture formali, col fatto che, mentre la civiltà medievale dell'Europa del nord non è, mal-

grado il suo crescente civilizzarsi, di carattere urbano, quella dell'Italia continua ad essere, malgrado le invasioni barbariche, legata alla dimensione - città: una struttura, che non è soltanto d'ordine a così dire urbanistico o architettonico, ma più largamente e più a fondo; è d'ordine sociale, politico, puranco religioso: è una particolare interpretazione del convivere anzi dell'essere nel mondo, degli uomini; e dunque anche del loro pensare e agire; e anche del loro comunicare ed esprimersi, e infine del loro "mettere in forma" il mondo: una dimensione dello spirito insomma, cui si rapportano fino alle più segrete "intenzioni formative" degli Italiani, anche nei secoli più oscuri dell'alto Medioevo. Da essa non dipende solo l'architettura, s'intende. Anche le arti apparentemente meno legate alla dimensione urbana, sono in relazione necessaria con il fondamento di una cultura retta sulla città (senza parlare, beninteso, di altre istituzioni: in primo luogo quella giuridica: molte singolarità del diritto longobardo o feudale, per es., apparirebbero meno strane, se si riflettesse ch'esso non intende dar norma al convivere in una dimensione urbana; ma, in una, ancora, nomadica): soprattutto sono i singoli morfemi, nella lingua e nei linguaggi artistici, ed il loro modo di connettersi in nessi sintattici radicati nell'organicità di "corpi" figurativi, che tradiscono sempre, nell'arte italiana, la presenza, quale retrofondo, della "dimensione-città".

Ma è anche chiaro, e vi ho già accennato, che ciò che dà il tono alla cultura del Medioevo del nord europeo rispetto all'antica, cui l'Italia tentò di restar fedele, e alla moderna, che il Medioevo italiano prefigura, è precisamente che essa non è in cotesta dimensione: non si regge sulla città. Il suo connettivo è dato dai "nuovi" popoli germanici, i quali per millenni erano stati nomadi, e dunque incivili, in senso etimologico: privi di civitas. E quando occuparono l'Impero romano, e conobbero le città, si accanirono a distruggerle - più forse che per "tedesca rabbia" perchè le sentivano diverse da tutto ciò che aveva costituito per millenni la struttura, anche spirituale, del loro vivere (e qualche residuo di nomadismo psichico rimane ancor oggi nei nordici: in quel loro amore romantico per la selva, e per l'andare errando - o le abbandonarono ai latini sopravvissuti, fissando il loro congeniale Lebensraum nei castelli, isolati in mezzo alla "natura". Per l'intendimento del "medioevo occorre tener presente che la struttura della sua società è feudale, e che il nucleo residenziale di tale società non è la città, ma il castello: il quale è organismo di carattere non urbano, ma in certo senso ancora nomadico: prende il posto dell'antico accampamento germanico traducendolo in muratura sull'esempio del castrum militare romano, conosciuto dai barbari lungo il limes.

Così, nell'Europa medievale, una struttura compartimentata, paratattica, sostituisce la struttura sintattica antica non soltanto nell'ordine sociale e giuridico (il feudalesimo, composto da "blocchi" sociali sovra e giustapposti) o in quello linguistico, o dell'architettura e delle arti figurative; ma anche nella sua intera, complessiva estensione: quell'organismo mirabilmente connesso ch'era stata l'Europa romana, col suo cuore pulsante nell'Urbe, divenne un vacuum, dove anche le tracce delle arterie, delle grandi vie romane, progressivamente scomparvero, sopraffatte dalla selva o inghiottite dalla palude: e in questa vasta landa (che intenziona di nuovo lo "spazio" del nomade: quale rimarrà sempre all'orizzonte del Medioevo nordico, fino al Quattrocento: quando, seppur sognato, sarà il campo indefinito, non civilizzato, non portato a misura urbana, dove il cavaliere errante potrà incontrare le sue favolose avantures evocate dai poemi cavallereschi e dalla pittura gotica internazionale) - non sorgono città vere e proprie, ma nuclei isolati e fortificati: i castelli, o i conventi. - Tanto questa paratassi è connaturata con una società feudale, di lontana origine nomadica, che ancora nel Seicento il re di Francia imporrà la preponderanza del suo castello sulla città: lo château royal di Versailles, situato fuori di Parigi, in mezzo alla "natura", rivendicherà col suo tracotante splendore il predominio della residenza isolata del signore sulla città: residenza collettiva dei dispreziati "borghesi".

Nel Medioevo, dunque, le città - o quel poco che di esse era rimasto - sono rifugio dei latini sopravvissuti, ridotti in condizioni servile; e tuttavia alla lunga avranno il sopravvento: perché sarà la città a vincere il castello: o distruggendolo, o assorbendolo. - Questo processo, questa lotta del "principio" cittadino, cioè del convivere, su un piano di azione concorde o competitiva, entro un organismo unitario, ma articolato "funzionalmente", cioè per rispondere alle varie e libere iniziative degli uomini, contro il "principio" feudale, che impone una scala gerarchica fissa di valori e di poteri precostituiti - è particolarmente evidente, e rapido, in Italia: la cui storia per tutto il Medioevo si potrebbe infine ricondurre sotto la specie di un lento, faticoso, ma incessante e progressivo recupero appunto della dimensione e della struttura urbane.

Alla caduta dell'Impero le città decadono e quasi scompaiono, anche in Italia; ma l' "idea" della città viene assunta e nostalgicamente esaltata persino in ambito religioso: la città celeste di Agostino, di Ambrogio, di Fulgenzio. E poi l'immagine favolosa della città per eccellenza, della Roma perennis, trascorre, come un miraggio, per tutti i secoli bui: fino a che la civiltà dei Comuni non avrà ricostituiti

to, ad opera dell'attivismo dei "borghesi" - mercanti, artigiani - le prime, nuove vere città dell'Europa. Le quali allora vorranno ricollegersi a Roma, come al simbolo più pregnante della struttura urbana: e tutta quella civiltà, giustamente, sarà denominata romanica o romanza. - Non si trattò, credo, d'un'affermazione - improbabile, malgrado le interpretazioni romantiche - di un "sentimento nazionale", inesistente nel Medioevo, specie in Italia; ma della coscienza d'avere finalmente ridato concretezza alla struttura fondamentale della propria vita e del proprio destino: alla città: della quale tutti i popoli d'Italia per tutti i secoli prima del Mille avevano sentito la nostalgia; sopita non nata dalle leggende, dalle superstizioni persino, che avevano tramandato il ricordo e il prestigio favoloso dei mirabilis Urbis. Talchè, al tramonto ormai del Medioevo, un internazionalista, un imperialista (ed anche bene informato, storicamente) come Dante, non esiterà ad affermare, falsando la storia, che la città di Firenze è figlia privilegiata di Roma, costruita ad imaginem suam atque similitudinem.

Penso che si debba tener presente tale vicenda, non soltanto per ogni indagine sulla strutture sociali od urbanistiche del Medioevo italiano; ma anche sulle strutture linguistiche, e delle arti figurative, che evidentemente si innestano in questa dimensione-base.

Non è, beninteso, che anche i popoli nordici non siano attratti, almeno da Carlomagno in poi, dal miraggio della città: da Roma, centro del cattolicesimo e garanzia della renovatio del "sacro impero della nazione germanica", e da Costantinopoli, da cui giungono notizie dello splendore d'una così favolosa incarnazione della Gerusalemme celeste, dove l'oro era profuso sulle pareti e sulle volte di centinaia e centinaia di chiese, dell'immenso Palazzo, di facciate e porte delle case e delle mura; dove il Basileo passava la sua vita in una sorta di nuvola d'oro (ogni oggetto ch'egli tocca è di oro puro; anche le vesti dei suoi dignitarii sono intessute d'oro), dove tutti gli oggetti del culto - crocifissi, legature di libri sacri, coperture di icone, etc. - sono d'oro incrostato di gemme; mentre dall'ininterrotta distesa dell'oro dei mosaici escono strane figure minerali fatte di verde, d'azzurro, di vermiglio o di cupa ametista. E' uno splendore abbacinante, che fiammeggia come un faro nella notte dell'alto Medioevo del nord, fino all'estrema Tule, fin presso gli Scandinavi, ultimi tra i barbari arrivati in Europa, i quali canteranno la saga di Miklagard, del paese meraviglioso dove tutto è d'oro. Ma tali città sono per essi, appunto, miraggi: posti all'orizzonte sempre irraggiungibile del loro ansia d'andare errando: sono pur esse forme del loro nomadismo psichico. Nel concreto del vivere, il Medioevo nor

del Medioevo, l'impulso del nomadismo psichico dei popoli erranti e lo scatto elastico dello stile ad intrecci senza fine dei Celti, o dei viluppi zoomorfici degli Sciti. Esso costituisce l'innervazione sintattica dei linguaggi artistici propriamente medievali. Ma questi non divengono storici, se non investono quanto era rimasto del deposito culturale, del retaggio figurale della civiltà umana.

Il primo passo - di somma importanza per il continente nordeuropeo, non altrettanto per l'Italia - verso un assetto proprioamente civile - in senso etimologico - della barbarie, è compiuto da Carlo Magno. La civiltà carolingia, significa per il Nord un primo distacco dagli avvenimenti tumultuosi e informi della preistoria: l'acquetarsi dell'anima già nomade negli aspetti rassicuranti e stabili della forma. Al primitivo nomadismo subentra l'appagamento delle sistemazioni durature, territoriali e sociali. Il mondo, lo spazio, non è più veduto come il campo senza confini di un indefinito errare, ma si fissa in quadri "obbiettivi" e misurabili. Carlomagno dà ai barbari un proprio stato, cioè li inquadra in un'unità territoriale giuridica; dà ai barbari un'epopea nazionale: cioè crea ad essi la coscienza di un passato, sebbene trasognato e mitico: forma dunque il loro tempo, innestandolo nella durata storica.

E' naturale che, per questa sua azione, Carlo si appoggi alla tradizione imperiale romana, e insieme all'utopia agostiniana della Civitas Dei. E l'arte di Carlo risulta una sistemazione formale del nomadismo lineare barbarico. L'equilibrio, anche se puramente geometrico e di superficie, delle raffigurazioni carolingie e il loro superamento dell'horror vacui, sono fenomeni estremamente significativi. Nelle manifestazioni più importanti di quest'arte ritorna a predominare (già acclimatata, s'è visto, nell'arte celtica) la figura umana quale incarnazione dell'idea imperiale (es. Lotario, nell'Evangelario di Lotario a Parigi), e della religione di stato (es. S. Luca, Evangelario di Ada): questa sola circostanza, a chi abbia presente tutto il cammino, per secoli e secoli, dell'arte barbarica, sempre nemica di ogni antropomorfismo, appare di importanza somma. Essa rispecchia il contenuto ormai storico del nucleo culturale carolingio.

Si rileva talvolta, specie da storici tedeschi, e quasi con una punta di rimpianto, che lo "stile" carolingio, preso nel suo complesso, è già in qualche misura accademico: quell'immediatezza, che aveva fatto la grandezza e l'integrità stilistica dell'arte celtica, ed anche di quella "barbarica" dei germani, vi sarebbe stata menomata da intenzioni didattiche. E in effetti, l'impegno fondamentale della "renovatio" carolingia è per l'appunto didattico: il sogno di Carlo è unificare l'immensa e varia congerie di genti che ha sottomesso, e perciò egli attua innanzi tutto una saldatura, che ten

de persino all'identificazione, tra Impero e Chiesa - perchè essa costituisce dapprima forse il solo cemento unificatore di tanti e così diversi popoli: ma ha bisogno anche di unità amministrativa, e quindi della costituzione, possibilmente rapida, di un corpo di funzionari non solo efficienti, ma colti; e non solo nell'ordine civile, ma anche in quello ecclesiastico. L'impero di Carlo è tutto una grande "scuola", dove si rinverdiscono gli studia humanitatis e si insegnano le arti liberali: per questa via, soprattutto, Carlo spera di ricostituire l'unità, culturale prima ancora che sociale, dell'Europa. Si capisce che, per questo compito, egli si valga soprattutto di quelle istituzioni, che già avevano iniziato e vigorosamente portato innanzi tale impegno: cioè dei conventi, prima anglosassoni ed irlandesi, e poi benedettini. Il valore della cultura monastica anglosassone è fondamentale per la civiltà carolingia: già accennammo al recupero della "tradizione" antica che avviene ad opera di quei monaci - da Agostino, primo vescovo di Canterbury, per fare un nome, ad Adelmo di Malmesbury, al venerabile Beda, intenti ad apprendere, ad insegnare e a diffondere non solo le "regole" religiose, ma anche i primi principi del diritto romano, della matematica e dell'astronomia "antiche", e non da ultimo della metrica, della prosodia e della retorica. Accennammo anche alla vasta opera di diffusione di tale cultura: rudimentale ma commovente, compiuta da costoro nel continente ancora "barbarico" (basti l'esempio di Wynfrith, l'"evangelizzatore della Germania", primo vescovo di Magonza col nome di Bonifacio, poi, chiamato da Carlomagno in Neustria nel 742, autore d'una radicale riforma di quel clero; ma anche e soprattutto del primo veramente fecondo innesto della cultura dei monasteri anglosassoni in terra franca; e del venerabile Beda - morto nel 735, dopo avere scritto trattati come De schematibus et tropis, De temporibus, De ratione computi, etc. e soprattutto il poi famosissimo De rerum natura, in un latino già colto: non molto dissimile, per intensità e "purezza", da quello degli scrittori del tardo Impero). Talchè, l'opera del maggiore dei consiglieri culturali di Carlomagno, il monaco irlandese Alcuino di York (che tuttavia Carlo incontra in Italia, a Parma, e lo porta con sé al suo ritorno in Francia nel 781): opera intesa a far dell'impero franco, come scrisse egli stesso, "una nuova Atene" "superiore anche all'antica Atene, perchè dotato dei doni sovranaturali dello Spirito Santo", fu una prosecuzione di quella di costoro: Alcuino infatti s'era formato alla scuola di Egberto, discepolo a sua volta di Beda; mentre il soggiorno in Italia non potè che rafforzarlo nel suo impegno sulla renovatio culturale.

Non è qui il caso di continuare a riassumere questa storia, del resto notissima - fino al "nuovo corso" (che doveva aver importanza enorme per tutto il Medioevo, specie france-

se anzi parigino: fino alla fondazione del gotico da parte di Sigieri di Saint Denis) instaurato da un altro irlandese, dottore alla scuola palatina di Parigi sotto Carlo il Calvo: Giovanni Scoto Eriugena. Importa piuttosto aggiungere, che Carlomagno non adunò in quella sorta di officina culturale presso la sua corte soltanto dotti anglosassoni, ma anche ispano-gallici, come Agobardo, poi vescovo di Lione, e Teodulfo, vescovo di Orléans, e italiani (in senso ormai proprio, perchè si trattava nel più dei casi di longobardi latinizzati) come Paolo Diacono, e Pietro da Pisa, già dottore a Pavia, che ne continuò l'insegnamento, e Paolino d'Aquileia (tra il 772 ed il 787). E soprattutto importa notare che, appunto per le intenzioni fondamentalmente didattiche della civiltà carolingia e per il suo impegno di salvare, anzi di resuscitare la cultura antica, è il libro, che diventa lo strumento principe di tale civiltà: il suo "oggetto simbolico", circondato da una venerazione quasi feticistica. Il centro dell'attività culturale della corte, delle officine palatine, sono gli scriptoria, dove si copiano, si scrivono, si ornano di miniature i libri: misteriosi serbatoi di cultura, e strumenti insurrogabili della sua diffusione. Si comprende perciò che la grandissima maggioranza d'opere d'arte figurativa carolingia sia costituita da miniature.

Non che sia mancata l'attività costruttrice: questa in effetti non era venuta mai meno nemmeno nei secoli precedenti in Italia, in Spagna, in Francia; ed ancor oggi rimangono monumenti (duomo di Aquisgrana, S. Michele di Fulda, S. Michele di Lorsch presso Worms, cripta di Jouarre, chiesa di S. Giovanni a Poitiers, chiese di Centula e di San Gallo (studiable attraverso ricordi grafici), chiesa di Teodulfo a Germigny-des-Près, etc.; o, in Italia, la chiesa di S. Zeno a Gardolino, la "cappella dei Pagani" ad Aquileia ed altre numerose, più o meno rimaneggiate in seguito, specie nell'Italia del nord e in Sardegna, che qui non occorre elencare) i quali, più che ripetere modi tardoromani e paleocristiani (come si dice di solito in base alle analogie, più apparenti che reali, del duomo di Aquisgrana col San Vitale di Ravenna, o della Torhalle di Lorsch, della cripta di Jouarre o della chiesa di Poitiers con le decorazioni "ceramoplastiche" tardoromane quali quella del Bismerturm di Colonia) presentano già nelle muraglie vaste e nude, nei blocchi spaziali chiusi e giustapposti in una disposizione planimetrica articolata, talora anche grandiosamente, ma sempre di ordine paratattico, caratteri che preludono l'architettura romanica, specie dell'Europa del nord: in ogni caso, la tanto più matura architettura ottiniana. (In Italia, in periodo carolingio vi fu senza dubbio un vasto rimaneggiamento di chiese antecedenti - suggerito fors'anche da ragioni liturgiche - specie nella parte presbiteriale - opere massenziane ad Aquileia, etc. - sotto la quale si praticarono talora vaste cripte a concamerazioni: - es.

Sta Sofia in Padova; S. Salvatore di Sirmione - disegni Orti Manara - (probabilmente anche S. Zeno di Verona, S. Pietro di Monselice, vecchio duomo di Adria, etc.): ne rimane testimonianza anche nelle numerosissime sculture "à intreccio", non più di tipo longobardo, ma tipicamente carolingio, che si trovano ancora in sito (es. Aquileia) o furono rimesse in opera nei rifacimenti ulteriori, specie dopo il Mille, di innumerevoli chiese; o rimasero, e tuttavia rimangono, in anditi, sacrestie (es. Caorle) etc., inutilizzate.

Ne mancò una raffinata produzione d'opere sontuarie e d'oggetti di culto (avorii, metalli lavorati, etc.): e nemmeno di mosaici (abside di Germigny-des-Près c. 800), e di pitture "monumentali", le quali del resto continuavano un'attività ininterrotta dai tempi paleocristiani, anzi particolarmente intensa, come traiano dalle fonti, nell'epoca merovingia. Sappiamo che grandi decorazioni a fresco erano state fatte eseguire da Carlomagno ad Aquisgrana (Palazzo e Cappella reale), a Ingelheim presso Wagonza (palazzo). Abbiamo ricordi degli affreschi dipinti nella basilica di San Gallo (descritti da Alcuino); nell'abside della cattedrale di Colonia (847-863); sulle pareti del refettorio e delle celle delle abbazie di Luxeuil e di Saint-Germer de Flaix; nelle cattedrali di Reims, Auxerre, Zurigo; nelle chiese abbaziali di Saint-Martin a Tours, Saint-Riquier, Saint Wandrille; nel palazzo vescovile di Liegi (850 c.); nell'abside della Petersbergkir che e della Bonifatiuskirche a Fulda; a Salisburgo (descritti da Alcuino).

E non eran soltanto di carattere strettamente religioso: nei palazzi di Aquisgrana e di Ingelheim, per es., v'erano figure allegoriche (Arti liberali) e cicli "storici" (guerre di Spagna di Carlomagno; gesta dei re Franchi, etc.): talchè è da credere che molto del repertorio figurale e semantico, che sarà tipico del pieno Medioevo, fosse già presente in queste pitture del IX secolo. Le quali non mancavano anche in Inghilterra (ve n'era per es. nella chiesa di Jarrow). Oggi rimane ben poco in terra "franca"; le pitture delle cripte di Saint Germain d'Auxerre, di Ternand, di Lorsch; del coro di Saint-Pierre-les-Eglises nel Poitou; di S. Massimino a Trevisi (ante 882) e pochissimo d'altro.

Talchè anche per questo l'attività di Corvay di gran lunga più intensa, nel campo delle arti figurative caroline, appare oggi quella degli avorii scolpiti e delle miniature: conservate in maggior copia degli affreschi, ma che anche all'origine dovettero essere preponderanti, per il particolare impegno nel Libro, che, come si disse (per lascito "nomadico" - il libro è un oggetto portatile - per tradizione celtica, per intenzioni didattiche) è caratteristico della civiltà carolingia.

Nella miniatura si sono distinte diverse scuole: da quella palatina, attiva con tutta probabilità ad Aquisgrana (cui appartengono gli splendidi evangelii purpurei, a lettere d'oro e d'argento, della Schatzkammer di Vienna, del tesoro del duomo di Aquisgrana, della Biblioteca di Bruxelles), a quella di Godescalco o di Ada, da taluni identificata con la palatina (Evangelio scritto per Carlomagno da Godescalco dopo il 781, oggi alla Biblioteca Nazionale di Parigi; Evangelio commesso intorno all'803 dalla badessa Ada, ora nella Biblioteca di Treviri, Evangelio di S. Medardo di Soissons, offerto da Ludovico il Pio e dalla moglie Giuditta nell'827, alla Biblioteca Nazionale di Parigi) a quella di Tours (Bibbie delle Biblioteche di Zurigo e di Bamberg) e di Marnoutier (Evangelio di Lotario, Bibbia di Carlo il Calvo alla Biblioteca Nazionale di Parigi, Sacramentario del Seminario di Autun), a quella di Reims (Evangelio di Ebone alla Biblioteca di Epernay, Salterio di Utrecht), a quella di Metz (Sacramentario di Drogone figlio di Carlomagno alla Biblioteca Nazionale di Parigi), a quella di Corbie (Sacramentario della Biblioteca Nazionale di Parigi ms. lat. 2050, Salterio di Liutardo, ivi, Libro d'ore di Carlo il Calvo e Codice Aureo di S. Emmeran alla Biblioteca di Monaco) etc.: per enumerare soltanto le opere, e le classificazioni maggiori o più ovvie. Nè potevan mancare tra gli impegni degli scriptoria carolingi le "riproduzioni" di manoscritti, letterari o anche "scientifici", antichi: tali sono infatti quelle delle commedie di Terenzio (copie all'Ambrosiana di Milano, alla Nazionale di Parigi, e - la più insigne - alla Biblioteca Vaticana, eseguita nella prima metà del sec. IX da monaci dell'abbazia di Corvey in Westfalia da un originale del V sec.), della Psicomachia di Prudenzio (alla Biblioteca di Berna, scritta e miniata a San Gallo sulla fine del sec. IX), dei Fenomeni di Arato, etc.

Le miniature che si eseguono in tali scuole ovviamente, differiscono per intonazioni, talora sottili, di stile, che sarebbe qui fuori luogo puntualizzare: nell'ordine filologico esse in genere si qualificano per dosature diverse dell'elemento "barbarico" (soprattutto celtico, della corrente anglosassone e irlandese) e dell'elemento di reviviscenza "antica" (a sua volta distinto in latino, bizantino, ed "orientale").

Così nella scuola palatina, la più aulica e di intenzioni esemplari, s'è visto preponderare l'atteggiamento anticheggiante: mentre per es. nella scuola di Tours sembrano prevalere le influenze irlandesi e anglosassoni. Accentuato "classicismo" s'è notato nelle miniature della scuola di Metz e della scuola di Reims mentre le scuole dell'Ile de France e quelle tedesche si mantengono più fedeli alla tradizione anglo-irlandese, etc.

Per la complessità del problema filologico (ricognizione degli strati linguistici etc.) e per l'importanza sulle vicende ulteriori della pittura europea, è probabilmente la scuola di Remis che suscita il maggiore interesse. Le miniature del suo capolavoro - il famoso salterio di Utrecht - è stato detto che "probabilmente ebbero un'influenza più profonda, sulla formazione dello stile romanico tipico, di quella di qualunque altro manoscritto miniato ora esistente."<sup>(1)</sup> Esse sono state interpretate come l'esempio più significativo, e più riuscito, di "traduzione in celtico" di miniature ellenistiche, che conosciamo attraverso le loro redazioni latine (es. Rotulo di Giosuè, Salterio Parigino etc.) (Morey). La scoperta degli affreschi di Castelseprio tuttavia ci ha fatto sapere che grandi pitture di quel carattere "neoaleandrino", che vien tradotto in linearità celtica in opere come il salterio di Utrecht, erano presenti nell'Italia longobarda. Sicchè questo problema filologico sarà forse da rivedere su nuove basi.

Ma, più che perdersi in coteste, talora cavillose, divisioni e suddivisioni in scuole, gioverà cercar di tracciare una possibile linea di evoluzione storica della miniatura carolingia, e del suo passaggio all'ottoniana. Non par dubbio, che il momento iniziale sia da porsi nell'officina palatina di Carlomagno, e che questa dia il tono - aulico, anticheggiante - alla produzione degli scriptoria, fino alla morte dell'imperatore. Ma, scomparso Carlomagno, scompare il centro culturale unico costituito dalla sua corte: l'eredità viene assunta dai conventi, si disperde, si moltiplica in tanti centri, le cui "intenzioni" artistiche, e simpatie culturali, divengono sempre più, e talora vistosamente, diverse. Si assiste ad una reazione contro le sistemazioni anticheggianti della forma, imposte da Carlo: la quale porta, sulla fine del sec. IX ed al principio del X - per es. nelle miniature franco-sassoni - al recupero d'una libertà espressiva e di una decisa stilizzazione di tipo irlandese. Quest'arte prende le mosse dalla Bibbia di Carlo il Calvo della Bibliothèque Nationale e s'esprime principalmente in miniature di sacramentari (mentre per l'innanzi predominavano gli evangelari): i più importanti sono, com'è noto, a Parigi, Saint-Amand, Tournay, Noyon, Reims, Cambrai, Stoccolma e Liegi; infatti quest'arte - evidentemente la più congeniale con il substrato "barbarico" - s'estende rapidamente per quasi tutta l'Europa occidentale, e vi diffonde la sua ricca ornamentazione, che scrosta la leggera verniciatura dell'"accademismo" di Carlo, e fa riaffiorare l'antico gusto celtico: intere pagi-

---

(1) E. W. Anthony, op. cit. pg. 24.

ne incorniciano le figure con larghi rettangoli, i cui margini, profilati d'oro e d'argento, chiudono fasce ad entrelacs continui che avvolgono motivi zoomorfici in istile del simplegma.

Si tratta tuttavia d'una reazione di breve durata: il recupero culturale della renovatio di Carlo era esigenza ormai insopprimibile; e d'altra parte, tutta la struttura della società europea - ormai, a suo modo, "ancorata" - non consentiva di ritornare alla primitiva, immacolata interezza del sentimento nomadico.

Quell'incontrollato abbandono all'errare senza fine delle linee, che un tempo aveva espresso senza residui tutto il sentimento e tutto il mondo dei nomadi, ora è divenuto insufficiente, perchè il mondo s'è aperto all'impegno del pensiero cosciente, e il sentimento ha contratto la malattia incurabile della cultura. Intrecci e simplegmi permangono, ma, messi di fronte alle figure "antiche", ripiegano su intenzioni non più espressive, ma decorative: la pagina miniata già ritorna al dualismo "classico" tra la figura e decorazione, che per l'innanzi sarebbe stato impensabile. E lo stesso sistema delle figure riassume un significato illustrativo e descrittivo: esempio tipico, il Salterio di Utrecht.

L'impegno più coerente delle miniature che saldano l'arte carolingia a quella ottoniana sembra prefigurare le vicende della cultura artistica dell'intero Medioevo europeo: lo impegno, cioè, di incorporare, nelle figure "antiche", l'agitata, impulsiva linearità ed il colore tenero e vivo, che avevano innervato il mondo "senza figure" delle origini nordiche. Ciò non avviene, come sempre, senza contrasti, senza oscillazioni, atteggiamenti conservativi, ritorni. La scuola di Reims mantiene a lungo il primato, ma ha un ufficio quasi soltanto di conservazione; un atteggiamento di ritorno alla tradizione carolingia è avvisabile in scriptoria, che hanno il loro centro d'attività a Colonia: di qui s'irradiano motivi che hanno fortuna soprattutto nella Germania settentrionale, fino a Hildesheim, mentre nella parte meridionale della terra tedesca non si trovano che echi sporadici d'una siffatta "ripresa", ed ha invece azione crescente suggerimenti formali provenienti dal sud: cioè dall'Italia, in particolare dalla Lombardia. Cotesti - evidentemente, per una certa affinità di Kunstwollen - vengono ad affiancarsi, forse a sollecitare, il processo di pacificazione formale, che segna il passaggio dall'arte, in senso lato, carolingia, all'arte ottoniana. L'asse delle iniziative linguistiche infatti si sposta ora quasi insensibilmente dalla Francia alla Germania vera e propria (es. le opere della scuola di Fulda a Gottinga, a Würzburg; il codice di Gerone a Darmstadt, etc.). E, per una vicenda non certo unica nella storia della cultura tedesca, le genti germaniche "parteggiano ormai, strenuamente,

per la civiltà tardo-romana o, se si vuole, proto-romanica e, insomma, parlano in arte un primo neo-latino" (1). Quali siano il valore e la funzione del "bizantinismo" - più che altro dinastico - nella cultura ottoniana, non è qui luogo di discutere. Certo, la nuova sintesi si forma su uno spostamento delle premesse storiche, e su una nuova intonazione dello Zeitgeist, alla quale non è estranea, infine, l'aspettazione della prossima fine del mondo, della parusia apocalittica all'alba dell'anno Mille. Si suole, specie dagli storici di formazione idealistica, respingere decisamente considerazioni siffatte, come non produttive di storia. Ma non c'è dubbio che - come sostenne Focillon nel suo libro postumo: L'An Mil (2) - la credenza nel prossimo Giudizio abbia esercitato un suo cupo dominio sulla coscienza del tempo, e che abbia avuto una sua azione anche nella sfera dell'arte: a cominciare dalla scelta dei soggetti - in primo luogo, ovviamente, di quello del Giudizio Finale, che non ebbe mai tanta diffusione come in questo momento: e doveva avere la realizzazione forse più grandiosa nell'affresco all'esterno dell'abside della chiesa di S. Giorgio ad Oberzell sulla Reichenau (primi anni del Mille) o in quello, di poco posteriore, di Burgfelden nel Württemberg. In ogni caso, nell'arte del periodo degli Ottoni una nuova caratura religiosa si identifica con un più stretto attaccamento alla Chiesa (analogamente, a Bisanzio, la forma si immedesima col dogma); e, come avviene in risposta ad atteggiamenti di aspettazione mistica dei "fruitori", le stesse strutture linguistiche si conformano in modo da includere un invito ad una più abbandonata contemplazione. I colori si fanno limpidi, chiari, distesi in zone larghe; a parte l'invito alla contemplazione, coteste campiture cromatiche cominciano a suggerire qualche fioca indicazione dimensionale. I contorni, che limitano tali campiture, hanno, per lascito carolingio, un ritmo violentemente sentito ed espresso; ma il loro significato formale non è più quello "runico" dei celti e dei carolingi: quei contorni cominciano a sollecitare nei piani una prima animazione figurativa, che, pur non essendo ancora plastica, segna evidentemente un passo sulla via del romanico. Insomma, la sostanza essenzialmente cromatica dei linguaggi artistici carolingi, che pareva attingere, quanto alla resa pittorica del repertorio delle figure, al "fauvisme" tardoromano e paleocristiano occidentale della maniera di Piazza Armerina o d'Aquileia (o, se si preferiscono i termini di Morey, al "neoallessandrinismo" degli angeli di S. Maria Antiqua e del racconto di Castelse-

---

(1) R. LONGHI, in "Romanità e Germanesimo", Firenze 1941, pgg. 213-14.

(2) Paris, Colin 1952.

prio), appare quasi del tutto assorbita e superata nell'arte degli Ottoni (sopravvive soltanto sul basso Reno, nella pittura "retrospettiva" di Colonia); specie nello stile della Reichenau, nel quale la componente lombarda è, senza dubbio, fortissima. Così la vicenda dell'arte del Nord Europa si conclude, agli albori del Mille, in una sintesi, che trasforma insieme i persistenti lasciti bassolatini - e protobizantini - della corrente lombarda, e l'agitazione lineare carolingia, in uno stile monumentale, ma proiettato sul piano: in un grandioso tentativo di ridurre la figurazione dell'argomento pittorico alla dimensione di uno "spazio" ideale.

E' debito riconoscere che l'Italia, in questa vicenda, non ha una parte di primo piano. Sebbene sicuramente non manchi un'attività anche intensa di scrittura, e di miniatura di codici nei conventi benedettini (i quali via via ereditano l'importanza, e in parte la funzione "europee", che per l'innanzi avevano avuto quelli di fondazione irlandese ed anglosassone) sembra ch'essa si assumesse un compito piuttosto di conservazione culturale, che di innovazione linguistica. E in ogni caso, l'esercizio della miniatura, in periodo carolingio, fu assai meno intenso nei conventi italiani che in quelli della Francia o della Renania, e con risultati senza dubbio assai meno originali e meno insigni. Non è il caso, per l'Italia, neppure di tentare, almeno a proposito delle miniature, una classificazione per "scuole" così ricca e così articolata come quella cui accennammo poco fa nel Nord Europa. Non che in Italia non s'accogliessero codici miniati carolingi (è noto che lo stesso Carlo Magno regalò personalmente a papa Adriano lo splendido Salterio scritto da Dagulfo - oggi alla Biblioteca di Vienna -; altrettanto nota è la grande Bibbia di S. Paolo Fuori le Mura a Roma - della scuola di Corbie: a proposito della quale s'è fatto gran caso dell'iscrizione del calligrafo franco Ingoberto, che dice di voler emulare gli italiani, quasi ciò fosse una prova dell'esistenza di una famosa scuola italiana di miniatori; mentre già il Toesca (1) aveva avvertito, giustamente, ch'egli non si riferiva a miniatori stranieri, ma ai calligrafi ("graphidas ausonios"), etc.); ma non possiamo credere, almeno su quel poco che c'è rimasto di pittura del IX secolo e del X secolo, ch'essi, non soltanto dessero origine a "scuole" italiane; ma neppure che esercitassero una "influenza" apprezzabile sulle opere del tempo. -

---

(1) Il Medioevo, Torino.

Il che non significa nessuna influenza: perchè certo alquanto schemi carolingi (ma soprattutto negli ornamenti ad intrecci, o zoomorfici) penetrano nelle opere degli scriptoria, per es., di Bobbio (es. il cod. D. 84 inf. dell'Ambrosiana di Milano) o puranco di Montecassino, (es. il cod. scritto a Capua tra il 915 ed il 934 della Biblioteca di Montecassino, i rotuli della Biblioteca Casanatense di Roma); ma, oltre che si tratta ovviamente d'opere tardive, per le quali è dubbia la legittimità dell'inclusione nel capitolo propriamente carolingio, in tutto ciò che riguarda la figura e non l'ornamento, s'avverte una stanca immobilità, ed una rigidità lineare, che trovano riscontro soprattutto negli affreschi locali, il più delle volte di linguaggio popolaresc. Qualcosa di più vivo, di più "eu-ropeo", di più vicino anche stilisticamente alla grande produzione del nord, si riscontra nelle miniature di "scuola lombarda" (se questa classificazione è legittima), le quali sono anche databili al pieno periodo carolingio: per es. la Collectio canonum, del sec. IX, della Biblioteca Vallicelliana di Roma, le cui miniature riflettono soprattutto (nelle figure agitate, nelle pieghe delle vesti tormentate, frammentate, rotte, etc.) nodi della scuola di Reims (es. l'e-vangelario di Ebone alla Biblioteca di Epernay); o le Omelie di S. Gregorio, l'Isidoro etc. della Biblioteca Capitolare di Vercelli; o, i più tardi e già non più carolingi codici di Warmondo della Capitolare di Lyra.

Nell'insieme - e in accordo con l'attaccamento alla "dimensione urbana", che l'Italia conserva anche nell'alto Me-dievo, ed anche nei conventi -, non si verifica da noi quel la sorta di ossessione per il libro e per la sua funzione didattica: la pittura rimane sempre di carattere "monumentale": legata, anche nelle sue articolazioni linguistiche, al la parete architettonica; ed il mosaico e l'affresco (che eb-bero una produzione forse maggiore di quel che si creda cor-rentemente; ma ancora in parte da riconoscere e da classifi-care) prevalsero, anche quantitativamente, sulla miniatura dei codici, la quale spesso parve riflettere il carattere a così dire architettonico delle grandi decorazioni delle pa-reti. L'azione crescente dei conventi benedettini in Euro-pa, sostituendosi a quella della tradizione celtica o pro-priamente carolingia, significò senza dubbio una rivincita "meridionale" di cotesta monumentalità pittorica - i cui ef-fetti si videro chiari nel linguaggio più fermo e disteso dell'arte ottoniana: in primo luogo in quello della scuola della Reichenau.-

Nella considerazione della pittura italiana del IX e del X secolo, è opportuno anzitutto fare una parte a sè a due monumenti, i quali non si inseriscono che marginalmente, per la

loro singolarità, in quella sorta di panorama generale, che è pur possibile fare, malgrado le differenze "regionali", della rimanente produzione pittorica del tempo; o, forse meglio, è opportuno situare cotesti due monumenti ai due estremi dell'arco stilistico, che sottende tale cultura pittorica: l'uno, quasi del tutto privo di lasciti "antichi", appare come una delle più immediate e libere espressioni, nell'intera Europa al suo tempo, del gusto anticlassico, nordico, anzi celtico - si direbbe addirittura precarolingio - ; l'altro invece è ancora appieno immerso nella più "pura" tradizione paleocristiana-protobizantina, e si direbbe neppure sfiorato dalla rivoluzione profonda, che ormai da un paio di secoli almeno aveva sommosso, con la violenta agitazione del suo linearismo nomadico, libero da soggezioni verso i residui di rappresentatività, di plasticità, di normalità formale della tradizione antica, l'arte dell'Europa del nord.

Il primo, singolare monumento è dato dagli affreschi della chiesetta di San Procolo a Naturno in Val Venosta. Essi non hanno veri rapporti stilistici, non si dice con la pittura italiana "in generale" del momento in cui furono eseguiti (non lontano dagli inizi del sec. IX); ma nemmeno con quella della stessa zona: con quelli di Müstair, per es., o di San Benedetto a Malles, poco più in su nella valle, i quali invece attestano ormai una forte caratura "monumentale", un assorbimento di lasciti figurativi, ed anche linguistici, bassolatini: e insomma hanno evidenti i caratteri della "scuola lombarda" della pittura italiana in periodo carolingio. Mentre gli affreschi di Naturno (singolari anche per tutta l'area carolingia): d'una "deformazione" figurale violenta, d'una linearità assoluta, d'una coloritura a campiture piatte, del tutto cromatiche, anzi "timbriche", senza sia pur un accenno a chiaroscuro plastico, non trovano riscontro possibile, se si vuole, che in talune miniature tra le più "celtiche" del sec. VIII. Il Gerola aveva pensato ad opere pre-carolingie, come l'evangelario del Duomo di Treviri, o quello di Gundohinus; o a taluna del tempo, ma particolarmente fedele alle origini celtiche, come il codice di S. Paolo della Biblioteca di Wüzzburg: Anthony, alle miniature eseguite a San Gallo - in stile anglo-irlandese - o a Salisburgo (es. Evangelario di Cutbercht a Vienna - Bibl. Naz. cd. 1224 - scritto forse a Salisburgo, nel secolo VIII, da quello scrivano dell'Inghilterra meridionale (1)). Cecchelli additava le miniature del sacramentario di Gellone (seconda metà sec. VIII) e della Bibbia Hispalense; accennava alla possibilità d'una qualche "eredità merovingia del VI-

---

(1) Op. cit., pag. 118.

VIII sec.", e concludeva col porre "gli affreschi di Naturno (S. Procolo) in un periodo tra l'VIII e il IX sec., in piena civiltà carolingia e per opera forse di uno di quei Franchi o di quegli "Scotti" che venivan giù dai monasteri della prossima Svizzera" (1). Bisogna aggiungere tuttavia che in codesti monasteri nulla, tra quanto è rimasto di pittura, rivela nemmeno alla lontana lo "stile di Naturno" (l'elemento alquanto generico della cornice a meandro pseudo prospettico, di origine paleocristiana anzi addirittura tardoromana - litostrati, etc. - è invero assai diffuso nella pittura carolingia; e reperibile anche in Italia in numerosi altri affreschi preromanici: per es., per restare in senso lato nella "zona", in quelli del primo strato - - 996 - della grotta di S. Nazario e Celso a Verona, etc. A Naturno fu forse dipinto da un maestro più "ovvio", diverso da quello che eseguì le figure: in ogni caso, ha poco peso sulla determinazione di quello "stile"). Dovremo passare in Catalogna, a pitture tuttavia non lontane dal Mille, come quelle di S. Miguel di Tarrasa, per qualcosa che s'avvicini - per effetto, ritengo, d'un analogo lascito celtico rimasto parimenti "imbalsamato" - ad una stilizzazione siffatta, sebbene anche meno icastica. I rapporti che taluno (2) ha creduto di ravvisare con opere come l'altare di Pemone in S. Martino di Cividale (734 - 737), non mi sembrano calzanti.

#### LA SCUOLA ESARCALE

L'altro monumento in qualche modo abnorme, di carattere stilistico nettamente differente, anzi si direbbe opposto, è la decorazione pittorica di Santa Maria in Valle a Cividale: seguita, come già accennammo, a non troppa distanza di tempo dalla costruzione, (a. 762), ed eseguita senza dubbio ad un tempo con la decorazione a stucco, con la quale gli affreschi sono solidali. Questi dunque non dovreb-

---

(1) Pittura e scultura carolingie in Italia, "Settimane di Spoleto", I, Spoleto 1954, pag. 18 (con bibliografia essenziale all'anno).

(2) I. MÜLLER, loc. cit., pag. 123.

bero porsi nel tempo oltre i primi anni del secolo IX: giustamente Cecchelli (1), suggeriva come termine ante quem, l'830, data della presa di possesso del tempietto da parte del patriarca d'Aquileia Massenzio, legato anima e corpo alla corte carolingia, da cui ebbe sovvenzioni cospicue per le sue opere di rinnovamento, per le quali (come attestano fuor d'ogni dubbio per es. i plutei, da lui fatti eseguire, della basilica di Aquileia) egli dovette valersi anche di artigiani franchi. (Che non era poi pratica eccezionale in quel tempo: per restare nella zona, è ben noto per es. che nell'821 il patriarca di Grado, Fortunato, per restaurare la chiesa di S. Giovanni s'era valso, come dichiara egli stesso, di "magistros de Francia", e aveva mandato in Francia a rifare il calice della sua cattedrale, etc.). E' comunque improbabile che le pitture del tempietto di Cividale siano opera di Franchi: esse non mostrano sia pure un riflesso d'un qualsiasi stile propriamente carolingio; e, se qualche relazione s'è potuta trovare con altre pitture del sec. IX (es. S. Satiro a Milano o S. Benedetto a Malles), è del tutto generica e dovuta al fatto che anche queste sono opera di pittori italiani: di cultura in senso lato carolingia, ma con una accentuata fedeltà verso i lasciti della tradizione "antica e l'attuale magistero bizantino.

Le oscillazioni cronologiche, ovviamente legate ad interpretazioni stilistiche, degli affreschi di Santa Maria in Valle, sembrano ormai sedate. L'ottimo restauro del S. Salvatore di Brescia; le scoperte, d'importanza notevolissima per la storia dell'arte dell'intero sec. IX, che si son fatte in quell'occasione; la pubblicazione accurata di esse del Panazza (2) (architetture e affreschi) e del Peroni (3) (stucchi), hanno offerto un appoggio, si vorrebbe dire definitivo, all'opinione di quegli studiosi che per la decorazione di Cividale hanno respinto e respingono l'ipotesi ottoniana, e con seguentemente quella dell'influenza della pittura bizantina del "secondo periodo aureo" su quei dipinti. Non arriverei ad affermare, col Thorp (4), che tra Cividale e Brescia v'è identità di maniera nell'architettura, negli stucchi, negli affreschi, sì che si debba credere che le medesime maestranze

---

(1) loc. cit., pagg. 26 e segg.

(2) in "Atti dell'VIII Congresso etc.", cit., 1962.

(3) Ibidem, II, pagg. 231 e segg.

(4) Ibidem, I, 1962, pagg. 61 e segg. V. anche le osservazioni di G. P. BOGNETTI, ivi.

abbiano costruito e decorato le due chiese; a fissare la data della decorazione di Santa Maria in Valle al 753 c., in base ai rapporti non solo con Brescia, ma con Santa Maria Antiqua, per le pitture e per le iscrizioni - del carattere che Thorp chiama "reale longobardo" - del tempo di papa Zaccaria, 741 - 752 (ma, meglio, del restauro: 753 - 764). Tali scritte invero sono simili a quelle della più antica chiesa di S. Salvatore a Brescia (fondata da Desiderio nel 753); mentre stucchi ed affreschi, qui, appartengono a quella ricostruita, con tre navate e tre absidi, nell'816 c. E le somiglianze, fortissime anche se non arrivano fino all'identità, tra Cividale e Brescia, sono principalmente nell'opera a stucco, cioè appunto con questa seconda S. Salvatore. Onde la data della decorazione di Santa Maria in Valle va, ormai con sufficiente sicurezza, confermata entro il primo trentennio del sec. IX.

Non altrettanto agevole è determinarne la "posizione" entro l'ambito della pittura del sec. IX. La loro evidente singolarità è stata "spiegata" da alcuni studiosi con una dichiarazione bizantina, o addirittura orientale: il che è troppo semplicistico, è inaccettabile in sede critica e storica. Altri è andato in traccia di possibili connessioni con pitture contemporanee in Occidente. Ma, pur tralasciando i confronti di comodo e privi di senso con opere posteriori e diverse (S. Vincenzo di Galliano, e persino S. Pietro di Civate e S. Angelo in Formis), resta che anche quelli più legittimi con gli affreschi di Brescia, Malles, Münster, Sta Maria Antiqua non ci consentono di andare più in là del riconoscimento d'una generica "corrente" che li comprende tutti: come fa A. Grabar, costretto però anch'egli a rilevare che il più evidente "bizantinismo" fa degli affreschi cividalesi in qualche modo un'eccezione. Qualche maggiore punto di simiglianza è possibile riconoscere (osservazione Cecchelli) con le pitture di S. Vincenzo al Voltorno, opera sicuramente databile agli anni dell'ordinatore, che vi è ritratto ai piedi della Crocifissione: l'abate Epifanio, il quale, sappiamo dal Chronicon Vulturense, tenne il governo di quell'abbazia benedettina tra l'826 e l'843: il che vale anche a dare una conferma alla datazione (ante 830), proposta per le pitture cividalesi.

Ma non c'è dubbio che, tra il Voltorno e Cividale, che pure son le pitture meno dissimili, v'è una certa affinità di cultura pittorica, ma non di identità, neppure di "maniera". Il maestro di Cividale, il più dotato, è completamente immerso nella "tradizione": privo anche di quei sentori (movimenti "espressionistici", agitata linearità, etc.) che sono presenti in S. Vincenzo, e che sono stati attribuiti, non so con quanta ragione, ad un seppur tenue influsso della pittura carolingia di Francia (St. Germain d'Auxerre, etc.,

ma il riferimento più accettabile sarebbe semmai al mosaico di Germigny-des-prés): si tratta, secondo me; d'un'agitazione radicalmente diversa, che non investe la struttura linguistica vera e propria, ma tocca soltanto il dato semantico delle figure, che rimangono dipinte "all'antica", quasi ancora a compendiaro; tuttavia, la connotazione esiste, mentre manca agli affreschi di Cividale. Questi, a mio parere, discendono dall'assorbimento e dall'interpretazione ravennati dell'arte del "primo periodo aureo" bizantino; sono "nipoti" delle aggiunte o dei ripristini del sec. VII nelle decorazioni di S. Vitale o di S. Apollinare in Classe; hanno dietro di sé - e lo s'avverte nella loro plasticità estenuata ma ancora presente; nella particolare intonazione: netta, limpida, dei loro colori; nella stessa accezione delle linee di contorno, che agiscono quali punti di collimazione tra zone cromatiche, etc. - l'esperienza dei magistri immaginari che davano i cartoni e tracciavano le sinopie per i mosaici.

Talchè la classificazione meno improbabile di questi affreschi potrebbe farsi sotto il capitolo della pittura "esarcate". E' debito riconoscere che le sorti della pittura di Ravenna dopo il VI sec. rimangono oltremodo oscure: malgrado il Galassi si sia adoprato a fissare le tappe d'una certa sua continuità, parallela a quella, assai più sorretta da monumenti, nel campo dell'architettura (le tappe sarebbero: i mosaici del tempo di Reparato - 671-677 - in S. Apollinare in Classe: parte superiore del "quadro mistico": relitti nel "quadro storico": arcangeli e poco d'altro, fino ai mosaici dell'arco di trionfo di Classe - sec. X - ); rintracciandone anche una certa diffusione fuori dell'Esarcato, specie nella Laguna veneta (Torcello: volta del diaconico di Sta Maria, 639; parti della zona inferiore dell'absidiola, del rifacimento di Deusdedit II, 864). Poche, povere ed incerte opere: sufficienti tuttavia secondo me a sostenere la possibilità di delimitare, nel campo della pittura carolingia in Italia, una zona o maniera fedele ai lasciti di Ravenna, fortemente tradizionalista, e quasi immune da influssi nordici: essa avrebbe avuto azione, come già supposi, in un primo tempo anche a Roma; ma soprattutto avrebbe informato (analogamente a quanto avvenne in architettura ed in scultura) la cultura pittorica di tutta la fascia litoranea dell'alto Adriatico, inclusavi quella della nascente Venezia. Gli affreschi di Cividale sarebbero, tra il pochissimo salvatosi, il capolavoro di questa "scuola", che anche nei secoli successivi avrebbe costituito il polo di maggiore fedeltà all'antico, e dunque anche di maggior aderenza all'arte bizantina. Non può essere, comunque, senza significato che, tra tutte le pitture del sec. IX oggi reperibili, quella che più d'ogni altra s'avvicina per stile ad essi sia l'affresco, molto deperito ma di eccezionale importanza quale indice, del Sancta Sanctorum di

S. Vitale a Ravenna: opera contemporanea alla decorazione di Sta Maria in Valle, visto che tra le figure ancora riconoscibili vi compare quella dell'arcivescovo Martino (810-817), che ne fu l'ordinatore, dal momento che porta il contrassegno del nimbo quadrato.

### LA SCUOLA ROMANA

La scuola più nota e più ricca di monumenti della pittura italiana tra il sec. VIII e il X, è quella romana: bene distinguibile nelle sue opere maggiori e più tipiche. Tradizionalista, ma in altro modo che nell'Esarcato e a Cividale, sebbene pur essa quasi del tutto immune da determinanti influssi carolingi. Non che, ovviamente, le siano mancati i contatti, anche frequenti e intensi, col mondo franco: lo stesso Carlomagno, è noto, fu a Roma una prima volta nel 773, una seconda nel 781, una terza nel 787, e fece a papa Adriano regali d'opere d'arte (s'è ricordato il salterio miniato oggi a Vienna): ma non pare di poterne riconoscere, sulla cultura pittorica locale, un'azione in profondità. Nemmeno ci è dato sapere se le grandi opere pittoriche, intese a glorificare il legame tra la Chiesa romana ed il nuovo Impero d'Occidente, fatte eseguire da Leone III - che incoronò Carlo nel Natale dell'800 - : (il mosaico dell'abside di Sta. Susanna, scomparso (i ricordi grafici non dicono nulla dello stile) e quello del Triclinio Lateranense, malamente copiato nel Settecento) accogliessero accenti d'una qualsiasi scuola d'arte franca: sebbene non sia improbabile che qualche inflessione, almeno della scuola palatina di Carlo, vi filtrasse: a giudicare dai due frammenti originali (teste di Apostoli) del Triclinio, conservati in Vaticano: di stile, oltre che più alto, sensibilmente diverso da quello dell'altre opere della scuola romana del tempo, e con qualche rapporto col mosaico del catino dell'abside della chiesa di Teodulfo a Germigny-des-Prés. Quel che si può oggi accertare, è che dal tempo di Leone III (795-816) (S. Nereo ed Achilleo, etc.) si viene costituendo in Roma una ben definibile impresa di maestranze musive, promotrici d'un'attività pittorica intensa, e con caratteri stilistici originali, la quale ebbe la sua fioritura piena ai tempi di Pasquale I (817-824: mosaici di Sta Prassede, di Sta Maria in Domnica, di Sta Cecilia), e declinò fino all'esaurimento sotto Gregorio IV (827-843: mosaico dell'abside di S. Marco). In questi mosaici, sui quali non mi soffermo perchè sono anche troppo noti, e specie in quelli del tempo di Pasquale I, non si può escludere una qualche azione della linearità di superficie, e del cromatismo antiplastico delle miniature o forse, più concretamente, del grande esempio carolingio del Triclinio Lateranense; ma per concludere, che

il risultato fu, nell'ordine stilistico anzi linguistico, il più lontano possibile da quello. Quei mosaici romani, d'una grande uniformità di maniera, innalzano a limite dello spazio delle basiliche strane ombre colorate e fantasmi: apparizioni immobili, esili, senza corpo, sull'orlo estremo della figura: l'intensa linearità "celtica" dell'Occidente europeo si sgrana in un perduto stillicidio di tessere, anche là dove - come nei vegliardi apocalittici dell'arco di trionfo di Sta Prassede - il richiamo, semantico ed iconografico, a temi carolingi, è evidente.

Accanto ai mosaici, v'è in Roma una vasta produzione di affreschi, di minor uniformità e spesso di diversa intonazione linguistica, sicchè presentano forse maggior interesse allo storico; e più numerosi problemi al filologo. In ogni caso, una classificazione completa, ed una ricognizione non soltanto archeologica di essi è fondamento necessario d'ogni studio della pittura dei secoli dal IX al XIII; e non solo dell'area romana e italiana. A Roma, e nei conventi della zona centro-meridionale che gravita su di essa, si fissano le inflessioni linguistiche, e si elaborano i temi iconografici basilari della cosiddetta arte benedettina, la quale costituisce senza dubbio la parlata internazionale dell'Occidente prima del Duecento: il volgare pittorico neolatino, che potrà accogliere ed assorbire diversi strati linguistici nei diversi luoghi, ma avrà una sua dimensione-base, strutturale e semantica, comune, che lo renderà comprensibile a tutta la Europa. Per quel che riguarda l'Italia: sarebbe poco produttivo analizzare i relitti pittorici che in questi secoli si rintracciano per es. nell'area campana, o anche veronese etc., senza aver l'occhio a cotesti esempi romani. Talvolta si troverà che gli stessi pittori affrescano qui e là (i monaci benedettini passavano anche allora facilmente da uno ad altro convento dell'ordine); altra volta si potranno individuare differenze regionali e persino individuali, etc., ma il raffronto gioverà sempre, se non altro per cercar di rinsaldare gli, spesso traballanti, puntelli cronologici: visto che gli affreschi romani sono anche, in genere, meglio databili. Non è perciò inutile fissare un sia pur breve e schematico (e, s'intende, in parte provvisorio) catalogo, almeno dei più significativi tra essi.

Già vedemmo, nella serie di Sta Maria Antiqua, i brani del tempo di Leone III (795-816: altri resti al Cimitero di Callisto). Agli anni di Pasquale I (817-824) sono riferibili affreschi nell'ex transetto di Sta Prassede, a S. Giorgio a Velabro, a Sta Maria in Cosmedin, nella cripta di Sta Cecilia. Sotto il pontificato di Sergio II (844-847) si dovette dipingere il Cristo della cripta di S. Martino ai Monti: - ra d'un "volgare" di intonazione caratteristica, ch'ebbe -  
merosi riflessi anche fuori di Roma, in tutta l'area ber-  
tina. Al tempo di Leone IV (847-855): periodo, sembra, i

più fecondi, si dipinse nella chiesa inferiore di S. Clemente, in S. Crisogono, in S. Saba, nel Sacro Speco di Subiaco (Madonna), nelle catacombe di Albano, nella chiesa sotterranea di Sta Maria in via Lata. Del tempo di Nicola I (858-867) sono il Cristo sull'arco di trionfo e i Profeti in medaglioni di Sta Maria in Cosmedin. Giovanni VIII (872-882) curò il restauro di Sta Maria Egiziaca (tempio della Fortuna Virile) e vi fece dipingere le scene dell'infanzia della Vergine etc.: al suo tempo spettano probabilmente anche pitture nella Grotta dei Pastori del Sacro Speco di Subiaco, nella chiesa inferiore di S. Giovanni e Paolo, nella catacomba di S. Ermete, a S. Paolo fuori le mura. Entro il sec. IX sono da situare anche pitture sotto Sta Pudenziana (san Pietro tra le due Sante), e non proseguo oltre questo termine sebbene, ovviamente, la "scuola benedettina romana" non termini qui; e sia pacifico che la conoscenza delle opere dei due secoli successivi al IX è necessaria per interpretare anche le pitture anteriori: le differenze infatti, fino a S. Angelo in Formis, non sono così consistenti (si tratta in realtà d'una vicenda, e d'un orbita, linguistica singolarmente conservatrice) da render impossibili, o anche solo difficili, gli "scambi" da parte della critica. Cicli, in quest'ambito, fondamentali, come quello di S. Bastianello (o Sta Maria in Pallara) sul Palatino, della fine del sec. X: di S. Elia presso Nepi - firmati da Giovanni, Stefano e Nicola romani -; dell'abside di Foro Claudio: di S. Abbondio e Abbondanzio a Rignano Flaminio; di S. Silvestro a Tivoli, del sec. XI; od anche del successivo, quali quelli (malgrado la scritta con la data 1011) di S. Urbano alla Caffarella, ancorchè più complessi e più "maturi", s'esprimono ancora sostanzialmente col linguaggio benedettino-romano affermatosi prima del Mille. Si staccano per originalità - dovuta probabilmente all'intervento d'un maestro di "personalità" meno conformistica - gli affreschi, giustamente famosi, con le storie di S. Clemente e S. Alessio nella chiesa inferiore di S. Clemente (dopo 1084: riflessi intorbidati e "provinciali" in pitture della Grotta degli Angeli a Magliano Pecorareccio e della Grotta del Salvatore presso Valerano; ma nessuna vera scuola dell'eccezionale "maestro delle storie di san Clemente").

Non sembra giustificata la costruzione filologica di una "scuola meridionale" di pittura italiana anteriormente al Mille: le non molte opere di quei secoli rintracciate nella zona denotano unità di cultura con quelle di Roma. Già trattammo, tuttavia, degli affreschi di S. Vincenzo al Volturno (793-818), bene rilevammo i caratteri che li qualificano per una posizione non usuale, per così dire, nel campo dell'arte del periodo carolingio, specie in Italia (qualche riflesso, più tardo e corsivo, in loco: per es. nel ciclo della Grotta dei Santi a Calvi). Ma è ovvio riflettere che, in un ambito di cultura più che di stile, e così vasto, vario e commisto,

come quello dell'"arte benedettina", le intrusioni di inserti alieni alla parlata divulgata in una zona sono sempre possibili: basta per es. che un monaco pittore sia venuto tra noi dalla Francia o dalla Svizzera portando seco i modi pittorici d'origine: può essere stato il caso, come s'è visto, di Naturno - o più tardi, per rimanere nella Venosta, dei dipinti (seconda metà del XIII sec.) pure eccezionali, di Montemaria di Burgusio -, etc. Per i pochi altri resti meridionali fino all' XI sec. incluso (Grotta delle Fornelle presso Capua; cappella di S. Biagio a Castellammare; cripta di Santa Maria di Oleara presso Maiori etc.) i quali - non sarebbe nemmeno il caso di dirlo, se non vi fossero state confusioni - vanno distinti da quelli delle lavre basiliane, di ambito linguistico nettamente diverso, anche se "bizantineggianti" anzi "orientaleggianti" (Cappadocia etc.) oltre che "monastici" e "popolareschi" - valgono tuttora l'enumerazione, ancorchè, ovviamente, incompleta, e le descrizioni, del compianto Anthony (1). Il problema di S. Angelo in Formis apre un nuovo capitolo nella storia della "pittura benedettina"; e in ogni caso esorbiterebbe dalla presente trattazione (2).



Sembra invece possibile riconoscere - s'intende, con ogni opportuna cautela - l'attività d'una "scuola veneta" della pittura italiana fino al Mille: essa costituirebbe una zona a così dire intermedia tra la cultura pittorica delle coste adriatiche, da Ravenna a Trieste: nella quale han voce preponderante, sebbene non esclusiva, la tradizione "esarcale" e gli esempi bizantini, particolarmente delle province balcaniche (con le quali anzi, più tardi, questo territorio sembrerà costituire un solo ambito), e la Lombardia vera e propria, più innovatrice, più aperta all'Occidente e insomma più schiettamente romanica.

Il centro è situabile a Verona. L'importanza ch'ebbe questa città - capitale carolingia strettamente legata alla corte; anzi, nei primi anni del sec. IX, residenza frequente di Pipino (come attesta la Rytica Descriptio (3) del tem-

(1) Op. cit., pag. 86 e scgg.

(2) Vedi quanto ne scrive Coletti nel seguito di questa "storia della pittura medioevale".

(3) riportata integralmente dal Simeoni, Rer. Ital. Script., II, p. I<sup>a</sup>, vv. 94.

po di questo re) -; i doni di preziose opere d'arte che costui fece alle chiese: la fondazione d'una scuola da parte di Lotario nell' 825; le costruzioni che vi fecero eseguire i vescovi di osservanza franca, come Ratoldo, che tra l'803 e l'807 ricostruì San Zeno; l'attività dell'arcidiacono Pacifico, longa manus dei Franchi e ricostruttore, tra l'altro, di S. Procolo; le varie fondazioni della città e del contado, di cui alcune son rimaste, o quasi intatte come il S. Zeno di Bardolino, altre con strutture carolingie riconoscibili, come il S. Pietro in Valle di Gazzo Veronese, etc., o delle quali restano vaste cripte (S. Salvatore di Sirmione, dipendente da Brescia, ma indicativa anche per Verona; probabilmente qui, in parte, quella stessa di S. Zeno, etc.), le copiosissime sculture di capitelli, plutei, amboni, pergule etc., decorate da intrecci carolingi (S. Zeno, S. Lorenzo, Santi Apostoli etc., a Verona; Santa Maria di Cisano; S. Zeno e S. Severo di Bardolino, S. Pietro di Villanova; S. Giorgio e Sant'Ambrogio di Valpolicella; chiese di Gazzo, di Sommacampagna etc.), sono notizie ed attestazioni ben note. E non mancavano le pitture.

Dopo i relitti paleocristiani, cui già accennammo, le più antiche opere espresse in colore dovettero essere quelle (del 759 c.) ricamate nel "Velo di Classe", oggi al Museo di Ravenna (effigi di tutti i vescovi veronesi fino a Sigiberto, e di San Rustico): pur attraverso gli inevitabili schematismi indotti dalla tecnica, è possibile riconoscere vi una maniera pittorica che sembra aderire, da un lato alla monumentalità "neoattica" della tradizione ravennate-protobizantina, dall'altro ad opere lombarde, seppure anch'esse "classicizzanti", come le già ricordate miniature del verso del dittico di Boezio al Museo di Brescia. Dall'attività, solo qualche decennio più tardi, almeno di uno scriptorium veronese, è testimonianza il prezioso codice (di cui restano quattro grandi miniature, alla Biblioteca di Berlino, rappresentanti i santi Agostino, Leone Magno, Gregorio ed Ambrogio assistiti da diaconi, impaginate con gusto "celtico" anzi franco - scuola di Luxeuil -, ma con le figure poste entro nicchie del semicatino a conchiglia col muscolo in basso, memori di impostazioni ravennate - mosaici di Classe, sarcofagi, etc.-), donato dal vescovo di Verona Eginone a Santa Maria Matricolare poco innanzi il 799. Esso, scritto e miniato a Verona, come ha dimostrato con analisi soprattutto paleografica, il Kirchner (1); è opera d'uno scriptorium

---

(1) J. KIRCHNER, Die Heimat des Eginone-Codex, in "Archiv für Urkundenforschung", X, 1926, pp. 111, e segg.

che, sebbene possa essere dipeso da Luxeuil ( come altri co  
dici della Biblioteca Capitolare) deve ritenersi propriament  
e veronese (1). Le figure miniate infatti hanno il medesim  
o carattere "monumentale" di quelle del "Velo di Classe":  
il quale rivela, non solo l'appartenenza di queste pitture  
ad una corrente "tradizionalista" (italiana) dell' VIII se-  
colo; ma anche una particolare inflessione di questa, avvi-  
cinabile, più che a quelle della pittura contemporanea di  
Roma (con la quale ha assonanze piuttosto generiche) da un  
lato agli affreschi di S. Maria in Valle di Cividale, dal-  
l'altro a quelli del S. Salvatore di Brescia. Nulla possiam  
o dire invece, quanto a stile, della "Iconografia raterian  
a": veduta di Verona, aggiunta ad illustrazione della Ryt-  
mica descriptio della fine del sec. IX, perchè ne rimangono  
soltanto copie anche tarde: se non fosse che la città era  
raffigurata con quella particolare "prospettiva invertita"  
che è tipica del tardoromano e paleocristiano (es. le citt  
à simboliche delle Ecclesiae nei mosaici) e rimane ancora  
in quelli di S. Marco a Roma, e tra gli affreschi del S. Sal-  
vatore di Brescia (2); - nel veronese stesso la ritroveremo  
anche più tardi: per es. negli affreschi della prima metà  
del Duecento di S. Martino al Corrubio.

Tra il poco che è stato rintracciato finora (ma le  
sorprese sono prevedibili), di affreschi anteriori al Mille,  
sono di importanza basilare le pitture dello strato più an-  
tico (vòlta) della grotta di S. Nazario e Celso a Verona:  
databili con sicurezza al 996 (3). - Cioè, cronologicamente,  
ormai oltre i limiti del periodo che qui si considera; ma che  
conservano ancora un'intonazione affine a quella della pittur  
a lombarda di periodo carolingio; mista a quell'accento "e-  
sarcale" che, come dissi, sembra essere una componente lin-  
guistica di particolare efficacia nella "scuola veneta". E  
a Verona infatti lo si sentirà risuonare anche nei secoli suc-  
cessivi, fino al Duecento inoltrato, in opere come per es. la  
Cena o la Resurrezione di Lazzaro in S. Zeno; o, più tipica-  
mente forse, la Cena di Santa Maria del Gradaro (dopo il 1295)  
nel mantovano, ma della corrente veronese, come ben vide l'Ar-  
slan: nella quale, più che un autentico bizantinismo, è da ril

---

(1) tale è l'opinione, suffragata da buone osservazioni sti-  
listiche, di E. ARSLAN, La pittura e la scultura veronese,  
Milano 1943, pp.27 e segg. (con bibliografia all'anno), se-  
guita dalle quasi totalità degli studiosi.

(2) Cfr. PANAZZA, loc. cit., p. 148.

(3) C. CIPOLLA, in "Archivio Veneto", XXXVIII, 1889.

conoscere l'azione dei mosaici di S. Marco a Venezia - in particolare del gruppo "Storie di Maria" -.

Affreschi veronesi tra l'XI e il XII secolo sono già stati classificati e studiati in buon numero, ed altre aggregazioni sono imminenti. Alcuni continuano in qualche modo, a distanza, la "maniera di S. Nazaro" (es. abside di S. Stefano; S. Lorenzo a Verona; chiesa di S. Pietro a Caldiero, etc.); altri confluiscono nella generica cultura "benedettina" di dopo Desiderio, avvicinandosi a pitture romane posteriori al Mille, ma serbando anche spesso un fioco bizantinismo esarcale (S. Giorgio di Valpolicella); o mescolando desinenze romane con modi "tirolesi" scendenti per la via dell'Adige (affreschi di S. Andrea a Sommacampagna, a S. Severo di Bardolino, etc.); e iniziando un assorbimento, che durerà anch'esso fino al pieno Duecento (es. S. Caterina di S. Giovanni in Valgenà della chiesetta dell'Assenza a Brenzone etc., stilisticamente legati, da un lato ai resti dugenteschi del chiostro di Bressanone, dall'altro ai frammenti, pure del Duecento, venuti in luce nella chiesa degli Eremitani a Padova: quasi ad indicare la via d'una penetrazione "austriaca" fino a Venezia, in S. Marco).

Riconoscere in queste numerose pitture la possibile persistenza d'uno strato linguistico d'origine carolingia sarebbe impresa avventata, alla quale ci si potrà accingere soltanto quando gli affreschi recentemente scoperti nella chiesa, documentatamente carolingia, di S. Zeno a Bardolino, saranno stati oggetto di studio esauriente: essi potranno dirci, si spera, qual fosse la particolare intonazione della pittura veronese in periodo franco; e daranno risposta all'interrogativo dell'Arslan (1), a proposito del frammento d'affresco in S. Benedetto presso S. Zeno (situato provvisoriamente tra la prima metà dell'VIII e la fine del X secolo), e forse anche ai problemi proposti da non poche altre pitture di scoperta recente.

Frattanto, qualche traccia sarà possibile seguire in altre e vicine zone della "scuola veneta", la cui attività si estese dal suo polo maggiore e più occidentale, Verona (l'altro polo all'estremità orientale, più legato ai lasciti ed ai contatti di Bisanzio, avrà la sua, per ora, massima espressione pittorica, nella decorazione dell'abside della basilica di Aquileia, 1031) alle province antiche. Non sarebbe per es. da escludere che appartengano a cotesta corrente, e sian parte della decorazione d'una cripta carolingia,

---

(1) Op. cit., pag. 33 - 34.

in seguito ampliata, gli affreschi scoperti da non molti anni, e restaurati, sullo strato più antico di intonaco d'un vano articolato da nicchie sotto la chiesa di S. Paolo a Monselice; ed anche quelli, da tempo noti, della cella a pianta arcuata e pure fornita di nicchie, sotto il Duomo di Adria (Santi a mezza figura, entro cornici ovali di stucco). V'è notizia della chiesa in una bolla di papa Nicolò I, del 1'863: l'epoca delle pitture potrebbe essere non molto lontana; malgrado Toesca ed Anthony scendano al secolo XI. Ma coteste datazioni sono, in parte, di comodo; e infine non rispondono che all'ovvio criterio d'opportunità, di inserire tali problematici relitti in un ambito culturale più noto. Rimane tuttavia che gli affreschi di Adria s'accordano all'intonazione dell'arte del sec. IX in questa zona: reminiscenze ancora "longobarde" (teste "a pera rovesciata" etc.) s'uniscono a stilemi carolingi nei panneggi, su un fondo linguistico persistentemente "esarcale".

Ma l'esempio più notevole di pittura del IX secolo in terra veneta è riapparso recentemente sul muro primitivo (la fondazione è del sec. VIII) della chiesa di S. Giorgio a Velo d'astico nel vicentino (1), opera di maestranze più dotate di quelle attive ad adria; ma che mostra, con anche maggiore evidenza, il convergere di stilemi indubbiamente carolingi entro il substrato esarcale. Stupisce che il Panazza (2) di solito prudente, assegni perentoriamente quest'opera "al sec. XII molto avanzato per lo stile appiattito delle scene, etc."; mentre è chiaro che il ritmo scandito, pacato della presentazione, discende da quello dei "quadri di consacrazione" della Ravenna del VI secolo; e (risparmiando i confronti più ovvii) la caratteristica ambiguità del modellato sarà ripresa poco più tardi in loco: per es. nell'affresco di Santa Maria Etiopissa nella stessa Vicenza. Qual fosse, del resto, la cultura pittorica in questa zona nel sec. XII, è attestato da affreschi come ad es. quelli del sacello (anteriore alla ricostruzione del 1211) di Summaga, e del battistero di Concordia; mentre lo "stile XI secolo" ha un "campione" almeno, nell'affresco frammentario dell'abside di Torcello (1008), etc. -

---

(1) Cfr. A. DANI, in "Arte Veneta", XII, 1958, pagg. 7 e segg.

(2) Op. cit., pag. 157.

LA SCUOLA LOMBARDA

La scuola italiana di pittura in quest'epoca più consistente e connessa, meglio individuabile nei suoi caratteri occidentali e chiaramente preromanici, e possiamo credere anche più feconda e più espansiva, fu la lombarda, con probabile centro a Milano. Ciò non s'afferma solo per considerazioni di carattere storico generale (come l'importanza preminente ch'ebbe la Lombardia, e Milano in particolare, per l'azione politica e culturale dei Franchi nell'Italia del nord, etc.); ma anche, e più pertinentemente, per deduzioni che si traggono dall'indagine complessiva nel campo della cultura artistica. Per far solo un esempio, famoso: non v'è nulla in Italia, che per maturità e sicurezza di linguaggio, e non da ultimo per valore poetico, possa star accanto all'altare d'oro di Sant'Ambrogio a Milano, firmato da Vulvinio, e offerto dall'arcivescovo Angilberto II (826-859); così come, al termine del periodo longobardo, non v'era stato nulla in pittura di paragonabile agli affreschi di Castel seprio. Inoltre, una scuola che di lì a poco, subito dopo il Mille (1007) poteva produrre un'opera della potenza quasi esplosiva degli affreschi dell'abside di S. Vincenzo a Galliano; o, poco più di mezzo secolo più tardi, un'altra, così colta, così scaltrita, d'un tale civile dominio, quale la decorazione di S. Pietro - e dell'attiguo oratorio di S. Benedetto - a Civate, non poteva non aver avuto una sua lunga storia; nè poi guadagnarsi la fama d'ampiezza europea ch'ebbe per es. quel Johannes preciosus artifex, che Ottone III chiamò dalla Lombardia a decorare il Duomo ed il Palazzo di Aquisgrana (1), etc.

Sta il fatto però, che anche in Lombardia i monumenti pittorici d'epoca carolingia giunti fino a noi sono singolarmente scarsi. Per le miniature per es. non s'ha per Milano qualcosa di analogo ai fogli veronesi del codice di Egino; e s'è costretti ad allargare l'indagine per es. ai codici della Biblioteca capitolare di Vercelli (verso la fine del secolo VIII: Apollo Medicus e soprattutto Homiliae Scti Gregorii; o anche i Codices Conciliorum ed il Martyrolo-

---

(1) non si riesce a capire come l'HERMANIN, L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV, Bologna 1945 (vol. XXIII della Storia di Roma dell'Istit. di studi romani) abbia potuto scrivere che costui dovette dipingere a Roma ed essere "forse romano" (pagg. 220 - 221), quando il documento lo dice "gente longobardus, ordine episcopus et arte pictor egregius" (cfr. J. VON SCHLOSSER, Quellenbuch für Kunstgeschichte, Wien 1896, pag. 149).

gium Rabani Mauri, questi illustrati da disegni a penna; mentre i manoscritti di Warmondo a Ivrea, sebbene certo nella stessa tradizione, sono già d'epoca ottoniana); la cui aggregazione alla scuola lombarda è del resto giustificata, tanti sono i rapporti di quei fogli con la cultura artistica milanese "in toto". Si capisce dunque quanto sia preziosa la testimonianza anche d'una piccola opera e deperita (che meriterebbe una ricognizione, innanzitutto "archeologica" ed epigrafica, più approfondita) come le già ricordate miniature sul rovescio del dittico di Boezio a Brescia.

Eseguite, con ogni probabilità in loco, tra il 604 e il 799 - ma credibilmente più accanto alla seconda che alla prima data - esse sembrano costituire in qualche modo il legame tra la maniera "neoalessandrina" di Castelseprio, e quella prettamente europea degli affreschi del S. Salvatore di Brescia. Rarissimi sono i relitti di pittura "monumentale", a Milano. Qui, di veramente significativo non conosco che i tratti riferibili al sec. IX del mosaico dell'abside di S. Ambrogio; i quali quindi hanno per noi importanza notevole; ma aspettano ancora un completo, esauriente lavoro filologico, di "restituzione del testo", e critico, di distinzione accurata dal rimanente, sul quale ci si possa fondare. Per ora, il testo più sfruttabile rimane quello dei due frammenti originali salvatisi, specie del S. Protasio al Museo Civico del Castello - evidentemente carolingio (ha qualche assonanza coi frammenti romani dal Triclinio lateranense); ma che prelude anche la pittura lombarda del periodo ottoniano, almeno nella caratteristica tipologia dei visi (cfr. per es. col san Michele, etc. a Galliano) -. Dello stesso tempo, ancorchè di stile più "lineare", è il lacerto musivo conservato nella IV cappella meridionale della stessa chiesa di S. Ambrogio (1); mentre gli affreschi rinvenuti in S. Satiro (dopo l'876) sono troppo malridotti per poterne dare un giudizio sostenibile; e i tratti della cappella di S. Lino in S. Nazaro (2), sembrano, almeno a me, d'epoca più tarda di quella che qui si considera.

Anche da questa povertà trae valore addirittura determinante per la nostra conoscenza della scuola lombarda di pittura in quest'epoca il grandioso ciclo d'affreschi della seconda chiesa di S. Salvatore a Brescia (che il Panazza ha dimostrato in modo esauriente essere stata costruita intorno all'846). Già da tempo - quando erano visibili soltanto palli-

---

(1) Pubbl. da E. ARSLAN, in "Enciclopedia dell'arte", II, 1954, pag. 657.

(2) E. ARSLAN, loc. cit., pag. 656.

de e frammentarie figure sulle pareti della navata centrale - era stato riconosciuto il carattere genericamente carolingio di questa pittura, correntemente assegnata al sec. VIII (Toesca, Van Marle, Anthony, Grabar, Torp): ma fin da allora si veniva anche affermando l'opinione che si dovesse spostarne la data al principio del IX (Panazza, Cecchelli, Elbern) e considerarla in stretta connessione con gli affreschi di Müstair e di Malles; mentre altri studiosi (de Francovich, Arslan), pur rilevando tale connessione, propendevano per una datazione al sec. XI. La riscoperta, durante la recente campagna di restauro, di altri larghi tratti della decorazione (che era grandiosa e per così dire integrale: copriva tutte le pareti di tutt'e tre le navate, gli intradossi delle finestre, la cripta: era insomma il ciclo più vasto che si conosca in quel tempo: più di quello di Müstair): il reperimento di sinopie dove il dipinto è caduto; la ripulitura dei brani già noti: il recupero e la ricomposizione degli stucchi evidentemente eseguiti insieme con gli affreschi, consentono di ritenere ormai con tranquillità che la decorazione fu dipinta a poca distanza di tempo dalla costruzione, cioè tra il secondo ed il terzo decennio del sec. IX. La somma di confronti e di considerazioni raccolta dal Panazza per le pitture - oltre che per l'architettura - e dal Peroni per gli stucchi, credo possano lasciare pochi dubbi sull'esattezza di questa cronologia (1). E risulta ormai agevole alla critica operare, non solo l'inserimento del ciclo di Brescia genericamente entro l'ambito della pittura europea del sec. IX (da St. Germain d'Auxerre, per intenderci, a Ste Maria Antiqua - storie bibliche, 857-867 - a Roma): non solo il riconoscimento di rapporti con la cultura artistica dell'Italia settentrionale (non esclusa la più anticheggiante, come quella di Cividale, e persino, per qualche riconoscibile residuo linguistico, di Castelseprio): ma anche la messa a fuoco più puntuale della connessione con i cicli di Müstair e di Malles: così da trarre da questo complesso una cognizione chiara e articolata dei caratteri della scuola pittorica lombarda nel sec. IX.

L'opinione che la decorazione del S. Giovanni di Müstair si debba a maestranze della corrente lombarda (è da ricordare che Monastero nei Grigioni era sotto la giurisdizione ecclesiastica di Milano) risulta secondo me suffragata dall'attuale migliore conoscenza del ciclo di S. Salvatore; sebbene sia innegabile che non si tratta qui e là dell'opera dei medesimi artisti: e che quelli che dipinsero a Müstair furo-

---

(1) In "Atti dell'VIII Congresso di studi sull'alto Medioevo", cit., II, 1962.- Ivi si troverà anche praticamente tutta la bibliografia anteriore sull'argomento.

no più sensibilizzati da certi modi della pittura carolingia tedesca (vedi Lorsch, Treviri, e soprattutto gli affreschi ultimamente ritrovati nel monastero della Chiemseeinsel nell'alta Baviera - intorno all'866 (1)), o forse influenzati da miniature propriamente svizzere. Ma si tratta di inflessioni marginali dello stesso linguaggio: ed occorre, s'intende, far conto anche delle diverse "mani" - che a Mistair sembrano numerose - e dell'ovvia possibilità che, il maestro maggiore si sia valso dell'aiuto di pittori locali. Analoga osservazione può venir estesa agli affreschi della chiesa di S. Benedetto a Malles (2) in val Venosta (prima metà del sec. IX): legati, da un lato a quelli di Brescia, dall'altro a quelli di Mistair, ma dovuti a pittori distinti dagli uni e dagli altri - il che può dar ragione, credo senza necessità di spostarne molto innanzi la cronologia, del loro carattere più vivace e insieme più corsivo -. S'intende, che il problema della "scuola lombarda" può allargarsi a una cerchia più ampia (includendo per es. da un lato i resti pittorici di Disentis pure nei Grigioni: dall'altro gli scarsi relitti di Lomello, etc.).

E' possibile riassumere le connotazioni di questa scuola - rispetto a quelle dell'arte carolingia d'oltralpe - in una più decisa separazione tra contesto figurale e "cornice" decorativa: che già di per sé è indice di un diverso "senso dello spazio". Il quale è confermato, ed accentuato, da tutte le inflessioni di questo linguaggio: per es. la gravitas delle figure, le quali, se non si posson definire propriamente tridimensionali, s'accampano tuttavia in una dimensione vasta e pacata, vi si solidificano col colore che ha più d'un accenno a torniture volumetriche, e col disegno, che profila nettamente i singoli "corpi", isolandoli contro il fondo, e già consentendo una "composizione", la cui misura non è quella delle forze in tensione, espressa dalla nervosa agitazione delle linee, che si tengono in equilibrio per un mutuo, dinamico contrasto di superficie (intenzionando la "dimensione" senza limiti, ancora "nomadica", delle origini celtiche e germaniche) dell'arte carolingia del nord: ma è fondata su rapporti estensivi, talora persino geometrici, i quali presuppongono il senso d'uno spazio "obbiettivo": veduto e contemplato appunto come "oggetto", e pertanto definito da limiti esterni, e, all'interno, "composto" per mezzo d'una sintassi

---

(1) v. V. NILOJCIC, Vorbericht über die Untersuchungen auf den Inseln im Chiemsee (Oberbayern) e H. SEDLMAYR, Excursus sull'argomento in "Deutsche Kunst und Denkmalpflege Sonderdruck, H. 2, 1960, pp. 145 sgg.

(2) v. N. RASMO, Note preliminari su S. Benedetto di Malles, in "Atti VIII Congr." cit. I, pgg. 86 sgg.

dimensionale. Si comprende dunque che vi siano studiosi disposti a ravvisare nella scuola lombarda dell'arte carolingia (1) le fonti del nuovo carattere "monumentale" della pittura ottoniana anche d'oltralpe (specie della scuola della Reichenau): ed altri che abbiano pensato che "l'impostazione monumentale, il senso architettonico e la semplificazione compositiva" che caratterizzano le miniature dei codici di Vercelli, siano derivati dalle "grandi rappresentazioni della pittura murale" (2).

Il fatto è che tali caratteri stilistici globalmente intesi sono distintivi, della cultura artistica di questi secoli in Italia rispetto a quella del nord: ne costituiscono la connotazione specifica. Sarebbe certo antistorico, per questo, escludere l'arte italiana dall'VIII al X sec. dal grande ambito della cultura carolingia europea; ma senza dubbio essa vi rappresenta la parte, e vi esercita la funzione, di riaffermare la dimensione-base urbana contro la dimensione nomadica. Il fondamento, spirituale prima ancora che figurativo, della pittura carolingia in Italia, non è lo "spazio" da oggetto d'uso trasportabile, del libro con le sue pagine miniate: rimane, malgrado tutto, quello della parete solida, ancorata e permanente, dell'edificio ben fermo sulla terra. Anche qui dunque, in questi "secoli bui" vediamo prefigurarsi la intenzione fondamentale della civiltà italiana del Medioevo - che porterà infine al Rinascimento - : quella di costruire uno spazio inteso come corpo, omogeneo alle figure in esso contenute, perchè intese come corpi anch'esse. Non passerà infatti molto tempo che i costruttori, per l'appunto lombardi, del S. Ambrogio di Milano (la navata è del 1067-1093) porranno le basi del romanico italiano, il quale raccoglie in immagine, e in questa definisce linearmente ogni direzione dello spazio, e con ciò distingue la consistenza del solido corpo strutturale dal "vacuo" che lo circonda. Mentre il romanico nordico, e francese in specie, rinuncia a questa organicità e distinzione: riduce nello stesso modo e con lo stesso impegno figura e "spazio" sul piano: l'uno e l'al-

---

(1) cfr. G. DE FRANCOVICH, in "Settimane di Spoleto", II, Spoleto 1955.

(2) N. GABRIELLI, Le miniature delle Omelie di San Gregorio (Cod. n. CXLVIII) della Biblioteca Capitolare vercellese, in: "Arte del primo Millennio", Torino 1935, pg. 304.

tro costituiscono una medesima massa omogenea.

Non si vuol dire con questo, che anche l'arte romanica del nord Europa non superi, per così dire, la pura superficie figurativa dell'arte del proprio Medioevo e non raggiunga la resa di volumi a tre dimensioni: ma, come faceva notare in saggi fondamentali il Panofski (1), questo volume nell'Europa del Nord non diventa corpo, rimane massa (così come la composizione sociale, anche dopo l'avvento della borghesia, vi rimane strutturata, paratatticamente, per "masse" omologhe: non rivela la sintassi che articola in una convergenza competitiva la struttura, organica per l'appunto, dei corpi - mercanti, artigiani, etc. - della società comunale italiana; e, in risposta "funzionale", la stessa urbanistica delle città romaniche italiane). Il corpo - spiegava Panofski - si distingue dalla massa per la sua organicità: la coesione d'un corpo è garantita dal collegarsi appunto degli organi, cioè di parti distinte, di estensione individuale determinata, forma individuale determinata, funzione individuale determinata. La coesione di una massa invece è garantita dalla omogeneità della sostanza, cioè dal collegarsi di parti non distinguibili di uguale funzione.

Persino l'arte gotica - il vero gotico intendo, fondato da Sigieri con la cattedrale di S. Denis: non per nulla nel Domaine Royal, e ricollegandosi intenzionalmente alle "origini" caroline, seppure introduca in quella massa il principio della distinzione, anzi d'una distinzione minuziosa, cavillosa, fonda evidentemente tale distinzione su un criterio che, come in una Summa scolastica, non è quello dell'organicità, ma quello dell'omologia: le infinite suddivisioni (piloni, capitelli, nervature, crociere; lo stesso spazio in pianta e in alzato) d'una cattedrale gotica, sono nell'ordine, più che qualitativo, quantitativo: è sempre la stessa "forma", che si suddivide all'infinito.

Certo, l'arte gotica distingue la statua dal muro, per es., ma non per questo ne fa un corpo organico. La statua gotica assume una forma plastica e si svincola materialmente dalla parete, ma non cessa per questo di costituire un'unità parziale della massa dell'edificio: di quel tutto omogeneo, la cui unità e indivisibilità erano state fissate dal románico dell'Europa del nord.

Al contrario, la cultura artistica del Medioevo italiano, già almeno all'epoca romanica, ma poi anche nei secoli successivi, quando pure aderì in parte al gusto gotico, non rinunciò mai, anche a costo di sconessioni linguistiche,

---

(1) v. soprattutto La scultura tedesca dall'XI al XIII sec., "Pantheon" 1937.

a metter in forma dei "corpi", non delle "masse": non rinunciò insomma all'organicità della forma, che anzi andò sempre più accentuando ed articolando.

Benedetto Antelami fu senza dubbio un gotico, e ben imbevuto di cultura francese, non solo in lingua d'oc, ma anche in lingua d'oïl; ma è tutta evidenza che, sia in architettura che in scultura, rifuggì dall'accogliere quella unità di massa, che è alla base dell'arte francese: - talchè sarà avvertibile anche in lui quella certa incoerenza strutturale, che è del medesimo ordine di quella che si ravvisa già nelle "traduzioni in italiano" del linguaggio pittorico carolingio.

E infine i grandi gotici italiani della fine del Duecento e del primo Trecento - Giotto, Giovanni Pisano, etc. - nell'indifferenza per il supporto architettonico, nell'"individualismo" delle loro figure, - tradiranno ancora la presenza, sempre più determinante, di quel "principio": fino a che riusciranno a fare, di quegli organici corpi appunto, il fondamento medesimo dei propri linguaggi artistici. E infine si spiega, che i trattatisti del Rinascimento e dopo di essi in genere tutta la storiografia artistica italiana abbiamo veduto in Giotto un precursore del Quattrocento toscano (Masaccio) e già fino allo stesso Michelangelo: non certo, evidentemente, perchè l'arte di Giotto si esprima con la prospettiva albertiana; ma perchè le sue figure sono autonome, sono emancipate dall'unità e uniformità della dimensione gotica: non sono insomma masse, ma corpi.

E' chiaro, che la poetica del Rinascimento, all'origine, mette a frutto l'illimitatezza spaziale del gotico; ma di questa dimensione astratta, di questa "massa" omologa fa appunto un corpo organicamente articolato, cioè trasferisce all'intera dimensione spaziale quell'organicità che per l'innanzi era più o meno limitata alle figure singole: la stessa prospettiva ne è segno; anzi non sarebbe nemmeno possibile se non si ancorasse a "corpi" organici, ben definiti con potenza e sottigliezza plastiche estreme, anzichè ad ombre o silhouettes di prezioso colore, campite su uno "spazio" - quale il gotico - astratto: che si può dire illimitato nel senso che non conosce ancora, propriamente, il limite.

E' uno spazio questo, che potremmo dire - non rimanendo troppo alla lettera quanto al significato del termine - "nomadico": non ancora pienamente "urbanizzato", divenuto "cittadino". La trasformazione fu opera dell'Italia (che fu sostanzialmente antimedievale); ma appunto perciò si comprende, che il Medioevo non sia stato un periodo di preminenza culturale - neppure di cultura artistica - dell'Italia: dove si ebbero personalità altissime, ed opere di insuperata

coerenza linguistica e poetica; ma con prevalenza crescente nel secondo millennio, quando la "dimensione" culturale e linguistica del Medioevo vero e proprio era già da noi al suo limite: mentre fu l'intonazione generale della cultura che in Italia rimase in qualche modo marginale e sconnessa, rispetto a quella del Nord d'Europa, soprattutto della Francia.

Nè infine si fatica a comprendere che il "miracolo" del Rinascimento (in realtà maturato dal secolare processo della civiltà italiana) sia stato fenomeno radicalmente italiano: ch'esso abbia segnato la vittoria del principio della dimensione - città contro il principio nomadico (ancora presente nello spazio senza confini delle avantures degli erranti dei poemi cavallereschi, e dell'arte gotica internazionale) del nord; ch'esso sia stato così occupato, quasi ossessionato, dal sogno della città ideale. Gli architetti, gli artisti che, a cominciare dal Brunelleschi, dall'Alberti, a prono la serie dei pellegrinaggi romani, avranno l'intenzione, più che di reperire in quelle anticaglie modelli costruttivi umanisticamente intesi - che lo stesso Alberti ove occorra dichiara inattuati - di recuperare i disiecta membra, le forme, le connessioni, di strutture esemplari di carattere urbano: le quali, non esistendo più nella loro totalità di organismi, non potranno essere ricostruite che idealmente, come disegni, o progetti.

In quel momento, appunto, il Medioevo è finito.

APPUNTO BIBLIOGRAFICO

Per le pubblicazioni sulla pittura tardoromana e paleocristiana fino all'anno, si può ancora far riferimento alla Nota in fine al mio volume Pittura delle origini cristiane, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1942. Si aggiunga, essenzialm.: D. Levi, L'arte romana, schizzo della sua evoluzione e sua posizione nella storia dell'arte antica, in "Annuario della Scuola archeologica di Atene" XXIV-XXVI, Roma 1950, pgg. 229 sgg.: profilo pressochè completo ed obiettivo, non lontano dalle idee qui espresse. Ma si veda anche: R. B. Bandinelli, Archeologia e cultura, Milano-Napoli, Ricciardi 1961: di idee diverse, ma ricco di spunti stimolanti e di ulteriore aggiornamento bibliografico. Saggio vivacissimo criticamente e molto significativo è quello di G. Duthuit, Le musée inimaginable, Paris, Corti 1956 (specialm. il 2° vol.).

Su problemi particolari: mosaici di Piazza Armerina: bibliografia all'anno in G. V. Gentili, La Villa Erculeia di Piazza Armerina. I mosaici figurati, Ediz. d'arte Sidera, Milano 1959 (con 66 grandi e buone tavole a colori). - Mosaici di Antiochia, e in genere pavimenti romani, tardoantichi e paleocristiani (ivi compresi quelli di Aquileia): il densissimo D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, 2 voll. Princeton University Press, Princeton 1947. - Monumenti di Costantinopoli anche di scoperta recente: bibl. sufficiente in D. T. Rice, Arte bizantina "Universale Cappelli" 22/23, 1958. - Mosaici di S. Maria Maggiore a Roma: C. Cecchelli, I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore, Ilte, Torino 1956. - Mosaici di S. Aquilino a Milano: Calderini, Chierici, Cecchelli, La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano, Milano 1952. - Monumenti di Ravenna: G. Bovini, Principale bibliografia su Ravenna romana, paleocristiana e paleobizantina, Ravenna, Azienda auton. di soggiorno e turismo, 1961.

Sulla cultura, ivi compresa l'artistica, del periodo longobardo: Caratteri del sec. VII in Occidente, "Settimana di studio di Spoleto", V, Spoleto 1958. Su Castelseprio: G. P. Bognetti, Castelseprio, Venezia, Neri Pozza 1960. Sulla arte longobarda, bibliografia aggiornata in: M. Brozzi - A. Tagliaferri, Arte longobarda, 1°. La scultura figurativa su marmo: 2°. La scultura figurativa su metallo, Cividale 1961.

Sull'arte dei Celti, bibliografia sufficiente in M. e L. De Paor, Antica Irlanda cristiana, "Il Saggiatore" 1959. Sull'arte degli Sciti, bibliografia sufficiente in T. Talbot Rice, Gli Sciti, "Il Saggiatore" 1960.

Sulla cultura, arte compresa, del periodo carolingio: I problemi della civiltà carolingia, "Settimane di studio di

Spoletto", I, Spoleto 1954 (art. C. Cecchelli). Per altra bibliografia (anche sulle pitture del Tempietto di Cividale, di Mistair, di S. Benedetto di Malles, etc.), v. G. de Francovich, in "Settimane di studio di Spoleto" II, Spoleto 1955, e "Atti dell'VIII Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo", I, II, Milano 1962, con la bibliografia fino all'anno praticamente completa.

