



DIPARTIMENTO DI STORIA E  
CRITICA DELLE ARTI

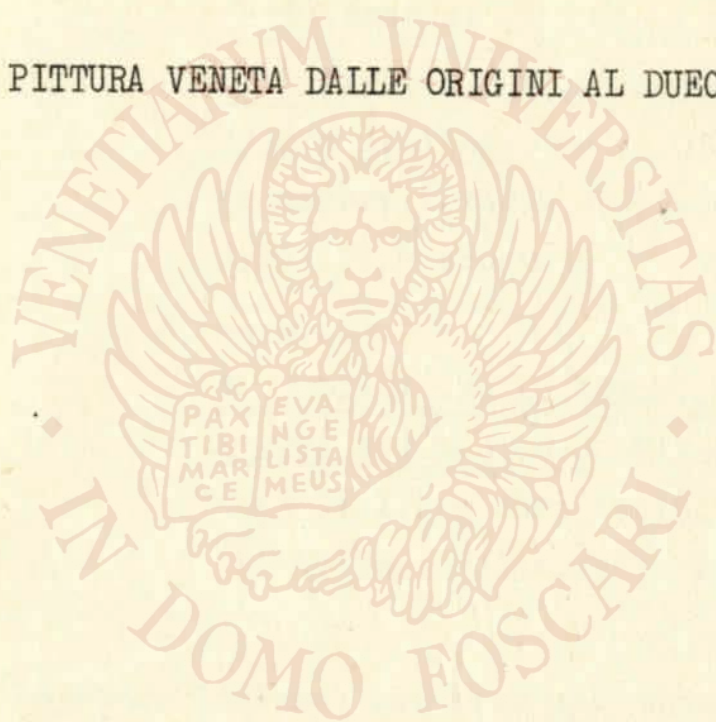
SB

DISP

M

Prof. Sergio Bettini

LA PITTURA VENETA DALLE ORIGINI AL DUECENTO



ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE

UNIVERSITA' DI PADOVA

Anno acc. 1963/64

ESAME DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE

Corso monografico: La pittura dell'alto Medioevo a Venezia e nella regione veneta.

Parte generale: Storia dell'arte italiana del Medioevo, nozioni generali.

Bibliografia:

G. MAZZAFIOL, T. PIGNATTI, Storia dell'arte italiana, voll. 1° e 2°, Milano, Mondadori (studio dei capitoli riguardanti il Medioevo).

oppure:

S. BETTINI, G. LORENZONI, E. SALVINI, l'Arte del Medioevo, Milano, Touring Club Italiano 1964 (voll. VIII e IX della Collana " Conosci l'Italia ).

Prima di sostenere l'esame, gli studenti sono tenuti a preparare un'esercitazione individuale, compilando un questionario accompagnato dalla riproduzione di un'opera d'arte, di proprietà dell'Istituto.

## I N T R O D U Z I O N E

Henri Focillon, nell'introduzione al suo ultimo libro - sull'anno Mille (1A), scriveva d'avere spesso pensato che "sarebbe utile ai nostri studi ed alla conoscenza dell'uomo di situarci in un punto determinato del tempo, non solo per esaminarlo in sè, ma per cogliere l'ampiezza delle prospettive che si sviluppano intorno ad esso: in altri termini, per fare l'analisi d'un sito, d'un terreno, e per servircene come d'un osservatorio". Il che, oggi, sembra ovvio; ma sarebbe ingiusto riconoscere, che noi possiamo recuperare, nella attuale dimensione del nostro pensiero, un punto di vista così dichiarabile come "positivistico", soltanto perchè eredi della vittoriosa polemica condotta, nei primi decenni del nostro secolo, contro il positivismo dogmatico. Questa polemica in Italia - lo vediamo più chiaro di man in mano che l'età ci allontana da quegli anni - si moveva in realtà contro il determinismo; e dunque, seppure con lentezze "provinciali" neppure oggi scontate, si inseriva finalmente nel corso di tutto il pensiero occidentale dopo la crisi delle metafisiche: nella generale rivolta contro tutti i determinismi.

I quali sembravano più che mai fuori strada, se applicati ai problemi dell'arte. Mentre questa, dagli Impressionisti in poi (ma già almeno con Baudelaire) rivendicava, con le opere e le poetiche degli artisti, la più intransigente autonomia, erano piuttosto anacronistiche posizioni critiche del tipo, per esempio, di quella di Hippolyte Taine: secondo cui l'arte è un prodotto condizionato dalla natura, dall'ambiente, o dalle tradizioni della cultura.

Tuttavia: se è vero che l'opera d'arte individua non è riducibile a nient'altro che al tempo vissuto dell'artista (il quale è un unicum: forse ogni cosa è intercambiabile, meno il nostro tempo) una così radicale singolarità ed estraneità non è verificabile nell'ordine della cultura, e del linguaggio artistici, che sono per definizione intersoggettivi, fondati sulla comunicabilità. E sono strutture che rispondono a quella che Husserl definiva "l'intenzione totale", la quale dev'essere reperita da chiunque aspiri a fare della storia e non dell'aneddotica. Come spiegava il compianto Merleau-Ponty: non si tratta della ricerca d'una "legge di tipo fisico-matematico, accessibile al pensiero obiettivo; ma (di) una formula d'un unico compimento nei riguardi degli altri, della Natura, del tempo e della morte, una certa maniera di mettere in forma il mondo, che lo storico dev'essere capace di riprendere e di riassumere. Sono queste le dimensioni della storia".(1B)

Per cercar di ricostruire i lineamenti d'una storia della pittura veneziana dei primi secoli - oscuri, e singolarmente deserti, oggi, di "monumenti" - ; per cercare soprattutto di comprenderla, non respingeremo gli inviti della cultura, e nemmeno della "natura": che è, pur essa, esperienza.

Quando i venetici approdarono a queste isole, fuggendo, sotto l'incalzare delle invasioni, dalle loro ricche sedi romane, bene costruite urbanisticamente ed architettonicamente, e profusamente decorate di sculture, di marmi e di mosaici, è facile immaginare che il loro esilio stingesse nello sgomento che danno le foci; e fosse preso nell'angoscia di chi si sente fuori del mondo. Qui non v'erano che acque inerti di canali ambigui come serpi, neghittosi, avvolgenti isolotti coperti dalla arida sterpaglia delle sabbie, con intrichi di rovi e di ginestre, e qua e là qualche pinastro: così piatti, che di lungi le barche pareano, scrive Cassiodoro, scivolare sull'erba. E questa era di brughiera, d'un verde spento; e intorno l'acqua era d'un verdazzurro fioco; e sopra incombeva un cielo immenso, di un celeste quasi sempre pallido. Il loro "occhio formativo" vedeva campiture di colore, con minimi scarti di tono; eppure qui, sulla linea quasi inafferrabile dove codeste campiture si toccavano, essi dovevano non soltanto esistere, ma costruire la forma della loro vita: una forma, in cui si potessero sentir immer si senza sgomento: che anzi potessero vedere intorno a sè ogni giorno ogni ora, e riconoscersi in essa, perchè rispondeva al loro Kunstwollen - o gusto -.

Questo gusto era, e non poteva non essere, quello tardoromano. Il quale - come fu intuito già da Alois Riegl, e poi chiarito da tutti noi che abbiamo proceduto sulla sua strada - era decisamente, anzi radicalmente, coloristico. Nelle traforate architetture, e nelle chiaroscurate sculture, almeno da Diocleziano ai Teodosii, di Roma, di Milano, di Treviri, di Ravenna; nelle pitture soprattutto, fino ai mosaici di Piazza Armerina o del pavimento teodoriano di Aquileia, il colore, non più mimetico o graduato "naturalisticamente", s'afferma anzi esplosivo con una libertà, una violenza timbrica, un arbitrio, che vien fatto di paragonare - fatte le debite differenze di cultura - con quello de' nostri tempi di Van Gogh e poi dei Fauves e di Matisse. Ma, pur in questo indirizzo comune della "linguistica generale" dal IV sec. in poi, v'erano articolazioni diverse: e per esempio a Costantinopoli mi par di vedere chiaramente, che da cotesta avanguardia pittorica tardoromana si ripiega - ad opera di colui che credo d'aver individuato come il "maestro aulico di Costantino" e del suo sèguito - verso un ultimo svaporato neoclassicismo: verso quel recupero, in dimensione neoplatonica, d'un accento figurale e formale ellenistico (si pensi al mosaico delle Stagioni della Villa costantiniana di Antiochia, o alle pitture del soffitto dell'aula del palazzo costantiniano di Treviri) che darà origine all'arte propriamente bizantina: a cominciare (poichè nulla di anteriore è rimasto) dal grande mosaico della Caccia del palazzo imperiale di Bisanzio. Mentre altrove, e in particolare in Italia e nell'Occidente, e malgrado il crescente prestigio della Nuova Roma sul Bosforo, quell'avanguardia inquieta, quel colore a macchia, avventuroso e arbitrario, persistono (basti ricordare il mosaico dei Dioscuri, fine IV sec., a Treviri; o a Milano i quadri votivi del consignatorium di Sant'Aquilino; o a Roma quelli della navata di Sta Ma-

ria Maggiore). E pur quando, nel corso del sec. V e più nel VI, il predominio culturale di Bisanzio si impone anche in Italia e specialmente a Ravenna, quella corrente occidentale persiste, e finisce col confluire con quella della sopraggiunta "magistra barbaritas" - come diceva Schlosser (con un, credo voluto, barbarismo linguistico) - perchè anch'essa era, a suo modo, anti-classica. (1C)

In questo modo, la zona comprendente tutto l'arco nord-Adriatico: da Aquileia e Grado, anzi dall'Istria, fino a Ravenna, ebbe una sua particolare intonazione, la quale non è esattamente identificabile nè col neoellenismo dell'aula costantinopolitana, da un lato; nè, dall'altro, con l'inquieto sperimentalismo e paratattismo postbarbarico, che doveva infine dar origine alle grandi e dolenti lingue dell'Occidente. E' quella che ho chiamato "maniera di Aquileia", che continua a dar il tono fondamentale alla cultura pittorica di questa zona; e sono i mosaici (pavimentali) (1D) delle chiese e delle ville, che, oggi, ne attestano il diffondersi per tutte le terre della costa, da Salona a Pola a Parenzo ad Aquileia, e poi giù fino ad Ancona (i più antichi sotto Santa Maria della Piazza) a Portocivitanova (S. Marone) etc. nel sec. IV; e ancora nel V (dai pavimenti della preeufrasiaca di Parenzo a quelli di Oderzo, del Duomo e di Piazza dei Signori a Vicenza, di Negrar in Valpolicella - Museo di Verona -, e più a sud, del secondo strato di Santa Maria della Piazza ad Ancona o sotto la cattedrale di Fermo, etc.). Tra la fine del IV e la fine del VI fiorirà la grande stagione ravennate, e in questi secoli Ravenna sarà la capitale artistica dell'intera zona veneta; ma nemmeno il suo "neoatticismo" aulico, che terminerà con la piena adesione all'arte costantinopolitana di Giustiniano, riuscirà a prosciugare l'antica vena della "maniera di Aquileia". In pieno sec. V, il pavimento della basilica della Beligna - per ricordare solo l'opera più vasta - nella stessa Aquileia riafferma la tradizione locale; e i frammenti de' mosaici della cupola del martyrium di S. Felice e Fortunato a Vicenza, o di affreschi recentemente scoperti nell'ipogeo di Sta Maria in Stelle in Valpantena (Verona) attestano che quei pittori non guardavano alle opere ravennate di Galla Placidia, eredi del "manierismo" teodosiano; ma piuttosto perpetuavano il modo di dipingere a macchia, libero, estroso, discendente dalla "crisi" del momento tetrarchico. Talchè il mosaico del sacello vicentino, coi suoi colori agri e le sue tessere sgranate, s'avvicina, più che a quelli del mausoleo di Galla o della Cappella Arcivescovile, a quelli del S. Vittore in ciel'oro in S. Ambrogio; e l'affresco di Sta Maria in Stelle ha struttura linguistica pressocchè identica a quella dei quadri votivi del consignatorium di St'Aquilino a Milano. E poi anche nel sec. VI i grandi spiegamenti aulici dei mosaici dell'Eufrasiana di Parenzo o di Sta Maria di Canedo della Pola di Massimiano appaiono piuttosto degli inserti "giustinianei" entro un ambito di cultura figurativa, nel quale risuonava ancora il "volgare" bassolatinico (pavimenti di St'Eufemia e di Sta Maria delle Grazie a Grado, etc.). La zona che esprimerà da sè Venezia appare inoltre già

fin d'ora aperta anche ai contatti con un Oriente ulteriore (come provano per es. i mosaici con la Caccia dei pavimenti di Oderzo e più di Vicenza: legatissimi per stile a quelli della Giordania: specie di S. Giorgio sul monte Nebo). Nella sua intonazione linguistica fondamentale rimane come in bilico tra i due mondi, in una sua disincantata originalità culturale, da cui sembra partire - da quell'architettura risolta in loggiati, peristilii, trafori; da quella scultura e pittura che vi si innestano e l'articolano con le trine dei capitelli e degli architravi, i marmi e i mosaici dei pavimenti e delle pareti - quasi per recuperare, dal disfacimento della plasticità antica, una sua nuova dimensione formale d'un carattere che altra volta ho definito "marino", per il suo colore limpido, traslucido e come lavato: quasi che dai pavimenti di quelle ville, e poi di quelle chiese, costruite sull'orlo dei litorali o delle isole, la marea si fosse appena ritratta, lasciandovi in secco strati di ghiaia e frammenti di conchiglie iridate, serbanti nel disegno l'impronta curva delle onde.

Non par dubbio, che tale dovesse essere il "gusto" originario dei Venetici: non dunque, propriamente, bizantino, perchè altra era già la dimensione di Costantinopoli, con la sua cavillosa impalcatura gerarchica, col suo carattere di cosmo ideale, ed anche con la sua arte, che aspirava pur essa ad una tipicità e gnomicità immutabili: non solo negli  $\kappa\alpha\theta\epsilon\sigma\tau\epsilon\sigma$  iconografici s'intende - che dovevan essere esemplari per tutto il Medioevo; ma anche nella struttura linguistica, tutta fissata in uno "spazio" impraticabile e soltanto contemplabile: sottratto alle asperità, agli azzardi del tempo vissuto: ori incorruttibili; colori brillanti ma fermi, quasi disumani, minerali, nel loro chiuso splendore di gemma.

Il gusto dei Venetici era ovviamente per il colore: ma per il colore vivo, scorrevole, aperto all'esperienza, al tempo: tempo della natura, e tempo dell'uomo. Cioè sentimento; il quale intenziona anche quel che diciamo natura, e in essa cerca e trova risposta. Qui, in queste isole, essi trovarono una natura priva di plasticità - non monti o colline o masse d'alberi - solo acqua ed aria: elementi puri, immateriali, di colore. E la forma di questa città, tutta costruita dall'uomo: a cominciare si può dire dallo stesso terreno su cui si imposta, essi la videro fiorire tra l'acqua e l'aria: innestarsi sulla linea inafferrabile, quasi indistinguibile, dove l'aria e l'acqua si toccano: le quali sono illimitate, come dimensioni: sono puri valori qualitativi, che non possono essere formati, cioè dominati e composti, che nell'ordine del tempo.

Noi non possiamo sapere oggi qual fosse la prima forma della città: della Venezia della "Nave" di D'Annunzio, per es., costruita "su le velme, su le tumbe, e su le barene col le gname delle foreste e col pietrame delle ruine", con le sue case dai tetti coperti di falasco, "logge sorrette da tronchi di pino, orti grassi di fango bituminoso, corbami sugli scali scoperti". Possiamo soltanto vedere, che quel che mancava alla sua forma nascente, era il dato di partenze d'ogni altra città co-

struita dall'uomo, cioè il limite spaziale: il punto di riferimento, che Riegl avrebbe definito tattile. In rapporto ad una morfologia artistica, tanto la distesa delle acque, quanto la distesa del cielo, non sono che superfici, quasi assolute, di colore: indeterminabili con formule geometriche, inesprimibili con una sintassi prospettica, sottratte alle leggi classiche della composizione. E perciò non faticiamo a capire (anche perchè ci vien confermato dal fondamentale carattere stilistico, mantenuto con coerenza e fedeltà imperterrite, delle opere giunte fino a noi; e della stessa città come opera d'arte) che l'arte veneziana e Venezia stessa siano state fin dalle origini orientate verso una sintassi antigeometrica, antiprospectica - o, a dir meglio, verso un linguaggio composto a grado d'una geometria provvisoria e speciosa, che moltiplica, intreccia, discioglie, ricostruisce, e lascia infine allo sguardo, su campi d'oro e di azzurro, solo macchie mobili e felici d'un ritmo di colore senza fine.

Abbiamo anzi più d'una ragione per credere, che almeno la intensità e la varietà del colore della faccia di Venezia, si siano, non accresciute, ma attenuate col passare dei secoli: quella che noi vediamo è ricca, ma un poco spenta; e ciò avvenne a cominciare, penso, dal momento in cui strutture per tre quarti di legno e di mattoni intonacati furono sostituite quasi integralmente dal marmo. Ma alle origini, appunto perchè di materiali poveri, le strutture chiamavano la pittura: la prima Venezia era una "urbs picta", come disse Fiocco, e come del resto aveva notato Filippo de Comynes, il quale nel 1495 ne rilevava con accento di stupore (il quale ne attesta la singolarità, di fronte alle altre città d'Italia e d'Europa) "les anciennes maisons tout peintes". Les anciennes, cioè quelle medievali, perchè le moderne, quelle del suo tempo, erano ormai quasi tutte intessute o incrostate di marmi. Il punto cruciale del trapasso - non già per qualche edificio singolo, s'intende, ma per l'insieme urbanistico - credo si possa precisare nell'avvento del tardo, irrazionale gotico, col suo "principio" della controcurva - come lo chiamò il Focillon - ; con la sua ricchezza non solo, ma con le sue intrecciate polifore, i suoi rosoni etc., che finirono col divorare quasi per intero le facciate, portandone l'immagine ancor più in superficie: motivo evidentemente importato dalla "fabbrica del Dom" di Milano, introdotto da Matteo Raverti e dagli altri lombardi; ma divenuto in breve uno dei lineamenti più caratteristici della faccia di Venezia quale noi la vediamo; mentre per l'innanzi, fino a tutto il Trecento, le facciate delle case, anche quelle con "torreselle", anche quelle di gusto gotico - ma con le finestre almeno ai lati rade e isclate - lasciavano ampie cortine di muro chiuso, che senza dubbio in origine era coperto da intonaci dipinti.

E' debito riconoscere, che in ogni tentativo di ricostruzione ideale dello zoccolo urbanistico su cui si innestò la fase più antica della pittura veneziana, molto rimane affidato

all'ipotesi; la quale poi deve guardarsi dall'essere, romanticamente, troppo radicale. Tra l'altro, i profughi si insediavano a Rialto dopo aver fatto ripetute prove di sistemazioni "urbanistiche" d'altri territori insulari: per es. nell'allora (in torno alla metà del sec. VII) laguna di Eraclea e di Jesolo: a Torcello, etc. Nella Venezia realtina, comunque, non v'è oggi edificio che si possa datare più in su del sec. XII (l'incendio della città del 1105 dovette essere veramente disastroso) e d'altronde, se per l'architettura ecclesiastica gli esempi del ravennate, oltre che del retroterra veneto e del litorale, possono offrire indicazioni utili, ciò non avviene per l'architettura civile. Della cosiddetta casa di Drogdone a Ravenna - che con ogni probabilità non era affatto una casa: penso fosse soltanto un muro di collegamento tra le strutture della "civitas barbarica" di Teodorico - non rimangono che relitti malamente ricomposti, in ogni caso indecifrabili. Nulla è rimasto della prima casa veneziana di cui s'abbia notizia: quella casa Theophilato de Torcello che è nominata nel testamento di Giustiniano Paterciaco (il testamento è in copie dei secc. XIV e XVI, però su esemplare autentico del IX) (2). Il passo dice: "quidquid exinde remanserit de lapidibus et quidquid circa hanc (p)etram jacet de casa Theophilato de Torcello hedificentur basilica beati Marci evangeliste, sicut supra imperavimus". Nulla è detto della forma architettonica dell'edificio: si sa solo che questa casa, certo anteriore al sec. IX, era di pietra e rivestita da "lapidibus": materiale che quel testamento dispone sia usato per costruire la basilica di S. Marco: il che ci fa capire almeno questo: che si perpetuava il sistema delle "crustae", corrente già nell'edilizia imperiale romana, ma particolarmente adatto per rivestire una città come Venezia.

Il documento tuttavia è importante, anche perchè attesta il modo di fare caratteristico dei costruttori veneziani del Medioevo: quello di riadoprare, di inserire negli edifici nuovi quanto valeva la pena di salvare dei vecchi, demoliti o che si demolivano. Il materiale di recupero consisteva sopra tutto di relitti marmorei, specie se scolpiti: colonne, capitelli, architravi, cornici, etc.; ma anche forse non elaborato, come par di capire da un altro passo del testamento che ho citato dianzi: "de petra que habemus in Equilo compleatur hedificia monasterii Sancti Hillarii" anche le pietre erano allora preziose a Venezia, tanto che chi ne possedeva ne faceva oggetto di particolare menzione nel proprio testamento.

Il che non obbediva soltanto al generico criterio medievale del risparmio del materiale, come sembrava a Pietro Selvatico, che nel suo "Architettura e scultura in Venezia" scriveva: "ogni volta che una fabbrica nel Medioevo si ristorava, tentavasi di riporre in uso gli ornamenti scolpiti a fine di non aumentare inutilmente la spesa". Sano criterio, e non soltanto medievale; ma che in nessun luogo come a Venezia aveva ragione d'essere applicato - se solo si rifletta sulle condizioni iniziali di vita di questa città - : qui infatti si fu costretti a giovarsi di tutto quel che si poté raccattare e trasportare

tare: prima dagli edifici diruti delle antiche sedi di terraferma; poi da quelli delle isole dei più antichi insediamenti; poi di man in mano che le navi approdavano a terre sempre più lontane, dalle rive del Levante, infine, da Costantinopoli. E dapprima possiamo pensare non s'andasse troppo per il sottile nella raccolta. Ma poi si potè scegliere: ed è qui appunto che interviene l'intenzione artistica; ed il problema non è più solo pratico o funzionale: diventa anche problema estetico. Quell'intenzione agisce in due sensi. Spinge i navigatori e i mercanti veneziani a raccogliere e portare in patria ciò di cui riescono a impadronirsi nei loro viaggi, purchè risponda al loro gusto per il colore: il loro comportamento, è stato detto efficacemente, è quello della gazza ladra, che arraffa dove può quel che è colorato e brillante, e lo porta, l'incasta nel proprio nido. Ma poi, e più vale, quella intenzione li guida a metter in opera, a disporre quel materiale in senso tutto e soltanto coloristico: ad incrostare le superfici di case e chiese con formelle, pàtere, rocchi di colonnine, capitelli, cornici, pezzi di mosaici pavimentali, ed anche frammenti di amboni e d'altre suppellettili ecclesiastiche; tutto ciò si ricompone in modo irrazionale, ma rispondente ad un'intenzione coloristica infallibile: cotesti "montages", placcature, matières collées, come nelle opere dei cubisti in poi, valgono come altrettante pennellate di colore che mettono in forma quei quadri, che sono ancor oggi, ma più dovevan esserlo nel Medioevo, le superfici delle fabbriche veneziane.

E non s'accontentarono di frammenti: talvolta è da credere arrivassero a smontare interi piccoli edifici ed a rimontarli in patria: come pare sia il caso di quel sacello, che fu regalato intorno al 1055 al crociato Giovanni da Vidor, il quale lo smontò ancora, ne trasportò i pezzi a Feltre, e costì accanto, sul Miesna, lo ricompose: ancor oggi esiste nelle sue strutture fondamentali, dedicato ai SS. Vittore e Corona. L'impresa del da Vidor fu però l'ultima di tutta una serie di demolizioni, trasporti e ricomposizioni: iniziata - com'è attestato senza possibilità di dubbi dallo stile delle sculture, se pur non vogliamo prendere come oro colato le notizie dell'Inlustre Certamen, o dell'iscrizione sulla tavoletta di piombo rinvenuta nel 1943 entro la cassa dei martiri - sulla fine del V sec. a Cerinia nell'isola di Cipro: allora l'edificio - un martyrium del tipo "a pozzo" (di cui, come vedremo, non dovevan mancare altri esempi a Venezia) - fu fatto costruire dal vescovo cipriota Solino per accogliere le reliquie trasportate da Alessandria, insieme con quello che altra volta chiamai un Abrasax monumentale: il trofeo di Antinoo, opera alessandrina probabilmente d'epoca adrianea, di cui esistono ancora a Feltre le lastre laterali ornate di figure apotropaiche legate al culto di Antinoo - mentre la statua, nota come Antinoo Grimani (perchè nel 1574 entrò a far parte della raccolta di Giovanni Grimani), dal 1854 è conservata nel Museo di Berlino. Ora, questo sacello, con tutte le sue suppellettili, compreso il trofeo, fu per due secoli e mezzo a Venezia: dall'805 circa, quando i veneziani lo demolirono a Cipro, ne portarono i pezzi in patria, e lo ricostruirono

precisamente a S. Moisè, fino a verso il 1055, quando Giovanni da Vidor gli fece fare l'ultimo viaggio. E' un caso abbastanza curioso questo, del trasporto d'un edificio intero, e non certo frequente; ma forse non unico, sebbene, ch'io sappia, non ne conosciamo altri esempi. S'intende, che la grande maggioranza delle spoglie consisteva in opere isolate di scultura e di pittura, e soprattutto di frammenti.

Non vi sono gravi difficoltà archeologiche per reperire e classificare nell'ordine cronologico, topografico e stilistico tali inserti: sui quali pure dobbiamo fondarci per lo studio dell'arte veneziana dei primi secoli - se non vogliamo, come si fa abbastanza spesso, farla iniziare, se non proprio col Duecento, col Mille -; ma è chiaro, che il problema non è soltanto archeologico; anzi ch'esso diventa critico solo se indaghiamo il valore, che coteste citazioni sono portate ad assumere nel tessuto linguistico e poetico di Venezia, secolo per secolo. La raccolta e la classificazione sono a buon punto; e possiamo stabilire, se un capitello rimesso in opera, un frammento d'architrave o di pluteo, una formella scolpita (oltre s'intende a interi gruppi come quello dei Tetrarchi in Piazzetta) sono opera del IV o del VI o del IX secolo; se sono stati asportati da Aquileia o da Grado, o dalla Siria, dall'Egitto, dall'Asia minore o da Costantinopoli; o da Ravenna, dall'Istria, dalla Dalmazia, dalle coste dell'Italia meridionale; o anche da Pisa o da Genova, dove a loro volta spesso provenivano dall'Oriente, come preda bellica (caso tipico quello dei pilastri acritani), etc. Ma non conviene raccogliere tali schede, in questo breve scritto dedicato alla pittura; sarà sufficiente qui il rimando alle illustrazioni relative, che raccolgono alcuni esempi, fissati cronologicamente non all'epoca della loro messa in opera a Venezia, ma al tempo della loro probabile esecuzione. L'esercizio critico consiste nell'interpretare tali relitti come indici di gusto - e possibilmente non del generico gusto veneziano, ma di come esso si sia venuto articolando secolo per secolo, nel Medioevo.

Qual fosse "genericamente" quel gusto s'è già detto ed è ovvio; e fu favorito anche dalla stabilità singolare del governo e dalla pacifica convivenza dei cittadini, dopo le crisi di crescita delle origini. Ciò consentì non soltanto a tutta la vita veneziana quel suo carattere aperto, colorito, festoso, che le rimase poi fondamentale; ma impedì anche che nella città sorgessero, almeno dopo gli esordii, palazzi con aspetto di fortificati e torri, e insomma tutto ciò che dà quel volto severo e ferreo, ancor oggi, ad altre città italiane che han conservato strutture medievali.

Venezia non ebbe bisogno di mura urbane; nè, all'interno, di palazzi gentilizi chiusi in sè come prigioni: le sue case si riversavano all'infuori, sui canali e sulle vie, dove non aprivano rade feritoie, ma spalancavano larghi loggiati e balconate; e da quelle facciate variate di marmi, di dorature, di affreschi, nelle festività pendevano stoffe, tappeti e arazzi.

l'esterno delle case cui davano accesso; o non fossero invece le facciate allineate a formare l'interno delle vie d'acqua o di terra: le loro pareti intensamente colorate. Questa è una qualità della forma di Venezia, che penso si debba aver presente per comprendere davvero anche le singole opere d'arte, classificabili come sculture o pitture, che il criterio classicistico ci presenta isolate, allineate in una sorta di museo immaginario. Compito dello storico è innanzi tutto di toglierle dalla gratuita e astratta "dimensione del museo", per riportarle idealmente entro quella forma totale (la città intera), della quale esse eran parte integrante, quando erano veramente vive.

Per qualificare l'arte veneziana dei primi secoli, oggi penso non sia sufficiente, anzi sia piuttosto semplicistico, non soltanto s'intende il riferimento indiscriminato a Bisanzio, ormai scontato da tempo; ma anche il ben più legittimo ricorso alla cultura tardoravennate o "esarcale". Non che i saggi del Fiocco (4) sulla diffusione dell'architettura dell'Esarcato specie lungo l'Adriatico e in particolare nel litorale e nelle isole del golfo abbiano perduto valore: essi chiariscono, a mio parere, una delle correnti di formazione della cultura artistica veneziana al suo nascere, dove anzi l'"esarcalismo" può essere esteso dall'architettura alle arti figurative. Sembra ancor oggi probabile che, per es., la basilica di Torcello nasca, nel VII secolo, ravennate per struttura e per decorazione, e venga ricostruita e ridecorata nel IX in foggia più matura, ma entro la stessa tradizione: talchè possiamo credere che anche le chiese di questo arcipelago (S. Teodoro, S. Zaccaria, Sta Margherita, S. Barnaba, S. Daniele, St. Eufemia, Sta Fosca, S. Giuliano, S. Cassiano, S. Paterniano etc.) tutte del sec. IX, avessero quelle forme. Non è azzardato pensare che al declinare di Ravenna, architetti, maestranze, maestri di stucco e di mosaico, siano trasmigrati altrove in Italia (per es. a Roma); ma soprattutto nelle isole venete, che s'andavano rapidamente popolando e dunque coprendo di edifici, e mostravano per molti segni la vitalità espansiva delle loro popolazioni. Ricorrono infatti, per es., le caratteristiche archeggiature "esarcali" nelle più antiche basiliche e nei campanili (ancorchè possano scendere fino al sec. XII ed oltre): persiste l'uso altrove desueto dei mosaici parietali (ve n'era a S. Nicolò di Lido, a S. Angelo, a S. Giacomo di Rialto etc.: sicchè la grande decorazione di S. Marco non costituirà infine un'eccezione se non per l'ampiezza); si ritrovano capitelli di tipo ravennate, e sarcofagi: per es. quelli di St. Eufemia alla Giudecca e di S. Giovanni Decollato; vi è l'uso dei campanili cilindrici, del quale abbiamo testimonianza in esemplari salvatisi lungo il litorale, da Comacchio per Tessera a Caorle fino ad Aquileia, o, per Venezia, li vediamo riprodotti in antiche miniature o mappe della città, o ne riconosciamo la derivazione nella frequente sezione circolare dei pinnacoli, etc. Cotesto accento dovette informare numerose chiese elevate nel sec. X, e persistere a Venezia almeno fino al

Mille, visto ch'esso risuona ancora per es. nella cattedrale di Caorle (1038) e si può credere risonasse nelle chiese veneziane ricostruite o erette in quel tempo: S. Eufemia, S. Giovanni Decollato, S. Benedetto; e in quelle di poco posteriori di S. Apollinare, S. Basso, S. Biagio, Sta Marina, S. Leonardo, S. Geremia, S. Giovanni Grisostomo, etc.

Ma, accanto a cotest'afflusso d'origine ravennate - che è ovvio pensare fosse d'accento più colto: ad esso si sommerà poi, del tutto naturalmente e col medesimo significato, quello d'origine bizantina - v'era senza dubbio, nella cultura artistica veneziana al suo nascere, uno strato più profondo e "indigeno", che la legava all'entroterra, alla X Regio - di cui infine la Venezia insulare non era che la propaggine. Pur nell'assenza quasi totale, oggi, di antiche strutture, è lecito dar il senso di persistenze di motivi più antichi a certe indicazioni iconografiche (per es.: absidi semicircolari all'interno e allo esterno e allineate: d'origine paleocristiana locale - es. necropoli di Concordia - ma assunte nel lessico costruttivo longobardo e soprattutto carolingio; absidi inglobate in muro quadrato; piante "abnormi" come quelle del S. Mauro di Jesolo, del S. Giacometto di Rialto, della stessa - probabile - prima S. Marco etc.) estranee al repertorio dell'architettura dell'Esarcato, e invece presenti in quello della terraferma. Ed è probabilmente dalla fusione di codeste due correnti che sorse - quando nemmeno qui si rimase immuni dalla febbre di costruzione che scosse tutto l'Occidente, doppiato il promontorio dell'anno Mille - un'architettura originale veneziana. Non certo di sintassi propriamente romanica: (l'arte romanica è soluzione del paratazismo postbarbarico dell'Europa: è dai blocchi spaziali giustapposti, serrati da nude muraglie, sigillati da volte concrete, che può nascere la dialettica di spazi e di strutture del S. Ambrogio di Milano). E neppure, salvo una sola eccezione, di forma bizantina. Qui, si rimase sempre fedeli alla spazialità unitaria, vacua, poco articolata, perchè non sentita come plastico volume; ma come ritmica scansione, della tradizione paleocristiana. Tuttavia, è sufficiente confrontare per es. le basiliche di Caorle, di Sta Maria e Donato di Murano, di Sta Maria di Torcello col martyrium di Sta Fosca accanto, con le pievi, anche le più mature, dell'Esarcato di Ravenna, per accorgersi di quanto vi sia in quelle di specificamente veneziano. Questo carattere, si intende, è nell'ordine dell'architettura veneziana, cioè, più che nella composizione dell'invaso spaziale, è nella raffinata coloritura del suo involucro; ma vi son anche articolazioni del tradizionale schema basilicale, che paion discendere dalla tipologia iconografica delle origini.

Per l'architettura, come si dice, civile, gli indici sono ancora più scarsi; ma possiamo almeno supporre che il tipo di facciata (poichè di questa soprattutto s'ha da parlare a Venezia) della "casa con torreselle" s'affermasse già nei primi tempi: vista la sua ovvia ascendenza tardoromana (es. più antico: Fondaco dei Turchi). Accanto a facciate a polifore continue e unitarie tuttavia; le quali sembrerebbero anzi precedere quelle, come indicherebbe la forma della Ca' Barozzi (poco dopo

1164), oggi scomparsa, ma riprodotta nella Carta di Jacopo de' Barbari; e del palazzo Giustinian, demolito nel 1840. E del resto, anche i palazzi veneziani, ancor esistenti sebbene rimaneggiati e completati, che si ritengono più antichi - Ca' Loredan e Ca' Farsetti - e così altre poche fabbriche che si posson avvicinare a codeste: per es. palazzo Donà "della Madoneta", etc. - hanno le facciate a polifore continue; mentre vi sono, tuttavia, altri edifici che possiamo ritenere press'a poco coevi (palazzi Donà, Businello, Barzizza sul Canalazzo - ovviamente per i loro tratti originali - etc.) i quali mostrano la scansione della "casa con torreselle", che avrà in seguito una così straordinaria fortuna, nell'edilizia veneziana.

Una vicenda analoga è possibile ricostruire nell'ambito della scultura. Ancorchè difficile, e sempre con larghi aloni di dubbio (in ragione anche delle abitudini "da gazza ladra" dei veneziani, di prendere son bien dovunque lo trovassero, e di portarselo nel proprio nido) un certo profilo storico della scultura veneziana fino al Duecento può risultare dall'esame dei frammenti, il più delle volte variamente riadoperati. Occorre, prima di tutto, mettere da parte la exuviae. Ma, se opere, specie numerosi capitelli riadoperati non solo in San Marco (es. quello, copto, di palazzo Lion in corte Renier, sec. V; o quello ad "acanto mosso dal vento", pure del sec. V, in S. Giacomo dell'Orio, o quello più noto all'angolo del giardino Papadopoli (con ogni probabilità, degli inizi del VI sec., e d'origine dalla Siria costiera), ecc. (Corte Anazzo, VI sec; al traghetto di Ca' Rezzonico, VI sec.); o i rilievi con Daniele tra i leoni (uno sulla facciata di S. Giovanni e Paolo, forse ancora del V secolo, con qualche rapporto con Ravenna: cfr. il fianco di sarcofago in quel Museo Nazionale; l'altro, dello stesso tempo, ma di stile e d'origine diversi, in calle del Caffettier) o i pilastri inseriti nella facciata di San Donato a Murano, o altri marmi erratici anteriori al sec. VII (parecchi furon raccolti nella collezione Dal Zotto poi dispersa: esistono le fotografie Boehm) come più tardi le inserzioni propriamente bizantine, non limitate alla sola San Marco - es. il medaglione di Leone VI, l'Annunciazione di S. Polo, etc. - sono da credere, ovviamente, di riporto, ve n'è parecchi altri, dalla fine del sec. VII in poi, che è lecito considerare veneziani - o, almeno, diciamo per prudenza, lagunari - (rimando, per non tediare con un elenco, alle riproduzioni di alcuni esemplari tipici).

Su tali relitti è possibile ravvisare nella scultura veneziana dei primi secoli un parallelismo con quanto avviene contemporaneamente nell'architettura: cioè un innestarsi sullo strato linguistico "indigeno", d'origine paleocristiana locale con barbarismi "longobardi" (Grado, Cividale etc.) di inflessioni derivanti dall'Esarcato di Ravenna. Le quali non eran poi tanto distanti da quello: giacchè anche Ravenna, nella scultura almeno, non era rimasta immune da influenze postbarbariche; così da accettare, in una traduzione che ancora aveva pietà per i lasciti antichi, anche la decorazione a intreccio, di tipo "protocarolingio", a due o tre capi (es. sarcofago dell'arcivescovo

Felice, 706-723, etc.) - riflessa di lì a poco in Venezia (es. fronte di sarcofago in S. Donato di Murano, arco già nella raccolta Dal Zotto etc.); e soprattutto quella di tipo "carolingio maturo" (cfr. per es. l'urna della chiesa ravennate di San Vitore o l'altare di S. Felicole in S. Apollinare in Classe; o la croce scolpita del Museo Nazionale - da confrontare per es. con quella infissa in Santa Fosca di Torcello - con esemplari veneziani quali le transenne al Traghetto di Ca' Rezzonico; al ponte della Frescada, i plutei numerosissimi di Torcello, di Murano, di Caorle, etc., le decorazioni di tante vere da pozzo - esempi al Museo Archeologico -; della meglio databile (prima metà del sec. IX) tomba ducale da S. Ilario, ora alla Ca' d'Oro, etc.).

Cotesto accento sarà rafforzato durante la fase culturale propriamente carolingia, che anche Venezia passerà, come il litorale e l'entroterra, nel corso del sec. IX (es. arco in calle del Spezier, pàtere nella casa dei Polo, fregio nel chiostro di San Gregorio, biforetta sulla riva del Carbon e tanti altri frammenti, tipici; in molti dei quali il modellato "carolingio" si somma alle cornici di gusto paleocristiano orientale, che già vedemmo nel secolo precedente - es. cornice in palazzo Bembo, etc.).

In seguito, mentre l'impero di Venezia s'espande, e viene in contatto con le rive orientali del Mediterraneo, su questo fondo esarcale-carolingio s'innestano sempre più accenti d'un bizantinismo provinciale, misti ad inflessioni islamiche: codesta fusione ha luogo, credibilmente, nel corso del sec. X. Sono anzi questi accenti, che, poco alla volta, soppiantano - in virtù della loro maggiore maturità linguistica, e del più ricco e raffinato effetto cromatico, accentuato, in origine, dall'oro e dalla policromia - le vecchie e scabre abitudini venetiche. Talchè, nel Mille, di queste è rimasto ben poco; mentre, a giudicare dai numerosi relitti, le case veneziane più ricche dovevano essere decorate - specie sulle porte d'ingresso, e ancor più su quelle, ampie, che immettevano dal canale nei fondaci a piano terra - di cornici arcuate, spesso a duplice o triplice ghiera, scolpite a motivi tipicamente bizantino-orientale-islamitici: i quali perpetuavano, sviluppandoli e maturandoli in obbedienza al "principio" dell'arabesco, temi tardoantichi del tipo della decorazione della cattedra di Massimiano, del fregio di Msciattà, etc. Nella ghiera interna e più ricca, di regola il motivo conduttore è il racemo di vite o d'altro rampicante, che s'avvolge in volute continue e ritmiche - secondo il "rapporto infinito" di Riegl - le quali includono foglie espanse, fioroni, frutti - più spesso il "fecondo" pomogranato - piccoli animali, uccelli -; nella ghiera esterna il più delle volte è lo stilizzatissimo acanto spinoso, che offre l'elemento di un disegno ripetuto monodicamente all'infinito. Di codeste cornici del Mille, ne son rimaste parecchie a Venezia: intere o quasi (es. Palazzo Contarini in salizzata San Giustinian; casa dei Polo in corte del Milion; Palazzo Lion in corte Renier, etc.; forse l'esempio più chiaro si trova a San Tomà: palazzo Rosso; o frammentarie (es. a San Silvestro, etc.). La componente isla-

mica porta talora (al di fuori d'ogni possibile "goticismo") ad adottare il garbo dell'arco acuto (di tipo, appunto, islamico: in "due punti": es. Palazzo Malipiero a San Samuele, etc.).

Anche nelle sculture di San Marco sono avvertibili riflessi di questa fase culturale: e non solo in quelle della prima o della seconda basilica, incorporate nella terza; ma pure in alcune della contariniana; e persino - almeno come alone persistenti di "gusto" - in quelle della grande impresa del Duecento. Si può anzi dire, che la decorazione scolpita di San Marco, sebbene eccezionalmente ricca, non costituì affatto una eccezione, quanto a struttura linguistica, e anche quanto a tematica. E' sufficiente confrontare gli arconi, dugenteschi, dei portali - fino a quello centrale, il più, vulgatamente, "antelamico", e dunque in certo senso il meno "veneziano" e il più romanico - con taluna di codeste cornici del Mille - per es. con quella testè citata a San Tomà - per accorgersi invece quanto anche gli archi marciari, anche quello dei Mesi, partecipino, se non per le figure singole, per la generale partitura e composizione, di cotesta struttura schiettamente veneziana. Certo, ripeto ed è ovvio, arricchendola di nuovi motivi iconografici e plastici; ma l'impianto è il medesimo; nè per spiegarlo giova far ricorso all'India; ma nemmeno, come si fa più solitamente, ad altre regioni d'Italia, del nord o del sud. Quanto vi è - e ve n'è indubbiamente - di "orientale" negli archi marciari era già stato da lungo tempo - da un paio di secoli - assorbito dalla cultura artistica di Venezia, sino al punto di divenire un'inflessione del proprio originale linguaggio; quanto vi è di "romanico" attesta una partecipazione attuale anche di Venezia, a suo modo, alla grande fioritura dell'Italia romanica. Ma v'è una chiara differenza di struttura formale tra la concezione decorativa dugentesca dell'Occidente europeo, della stessa Italia, padana o meridionale, e quella veneziana: ancorchè certe assonanze siano avvertibili anzi vistose, perchè frutto di vicende culturali e linguistiche comuni: anche il veneziano, dopo tutto, è una lingua neolatina.

Il presente quadro introduttivo sarebbe troppo incompleto se non si chiudesse con l'impostazione, fin d'ora, del problema di San Marco: il monumento che più d'ogni altro simboleggia, per il suo significato e la sua forma, l'intero Medioevo veneziano. E innanzitutto esso significa il particolare atteggiamento politico-religioso di Venezia: incarna, in forma visibile ed immediatamente esperibile, il costituirsi della sua "storia nazionale" nel nome di San Marco e delle sue reliquie. In un libro recente (5), Otto Demus ha riassunto in tre fasi fondamentali questa vicenda. "La prima, scendente dal V o VI sec. fino agli inizi del IX, è quella in cui la leggenda d'una fondazione apostolica e il culto del Santo si consolidano in Aquileia-Grado, a imitazione di formazioni consimili a Milano, Ravenna, Verona e Padova (ma anche, ovviamente, altrove). La seconda fase comincia col trasporto delle reliquie a Venezia

nell'828-9, ed è caratterizzata dall'interesse che i veneziani pongono nelle reliquie, in ragione della loro politica ecclesiastica e di stato. Questa arriva fino al termine del decimo secolo. La terza comincia con la presa di Costantinopoli nel 1204 e mostra l'assurgere di san Marco ad una posizione equivalente quasi a quella di capo dello Stato veneziano; ed è accompagnata da un numero crescente di leggende. Col 1300 il periodo fondamentale della mitogenesi veneziana si chiude" (p. 15).

I momenti cruciali di tale mitogenesi (e che hanno maggiori addentellati coi problemi artistici) sono, ovviamente, quello, decisivo, della Translatio (cui si legano, come episodi convergenti, quelli della Conlocatio e della Inventio): da esso si proietta, a così dire, all'indietro il miracolo della Apparitio, che giustifica la leggenda della Praedestinatio o Vaticinatio. San Marco per questa via diventa il "fondatore" (col significato che sembra assimilarsi addirittura a quello ellenistico dell'eroe Ktistor) dello Stato veneziano: il quale, nel suo nome, legittima anche l'accaparramento delle vicende preinsulari - specie della fase Aquileia-Grado -, attraverso la predestinazione del sogno: che ha poi anche lo scopo di attenuare la soggezione a Roma della chiesa di Venezia (giacchè san Marco viene direttamente: non è un emissario di San Pietro).

Anche qui è possibile ravvisare nella cultura veneziana delle origini l'azione della componente ravennate: il mito di san Marco echeggia quello che si costituisce a Ravenna nella figura del "fondatore" Apollinare, la quale venne probabilmente inventata, sicuramente formata ed esaltata dalla chiesa ravennate, in esatta corrispondenza con le fasi di "liberazione" di essa dall'autorità di Milano prima, di Roma poi (vi risponde, in arte, il tema della glorificazione della chiesa ravennate nel mosaico perduto dell'Ursiana, riflesso in quello della glorificazione della chiesa veneziana nel mosaico di Torcello e nel "senso generale" di tutta la decorazione di San Marco). A Ravenna cotesta vicenda si "fermò" con l'Esarcato. Ma i Venetici riuscirono abilmente ad assumere, col ducato, la rappresentanza di Bisanzio, assorbendone i residui locali (Ravenna, Comacchio, etc.): fino a questo punto, giovò essere imperiali, anche per difendersi dai "franchi" -, ma poi urgeva liberarsi anche dalla soggezione bizantina, e allora il culto di "misier san Marcho" fece buon gioco, e finì col soppiantare quello, primitivo, di san Teodoro; il quale era una sorta di sacro proconsole dell'autocrator: un santo militare bizantino, che affermava simbolicamente insieme l'autorità di Costantinopoli, e la condizione di avamposto militare del ducato.

Senza aver l'occhio a tali vicende, molto del significato dell'arte veneziana dei primi secoli sfuggirebbero allo storico. E, per un esempio - tra i molti indicabili - non è a caso che sul portale centrale della basilica si ponga il gruppo scultoreo rappresentante il Sogno di san Marco; o che, nel 1172 o giù di lì, si innalzino al limite della Piazzetta sul molo (oltre alla terza perduta) le due colonne appaiate di Marco e di Todaro: in questo momento Marco non ha ancora del tutto soppiantato

tato Teodoro, e i due sono messi ancora "alla pari": - sebbene ciò, ovviamente, non decida della determinazione del momento preciso dell'esecuzione del Todaro stilite (notoriamente un pastiche di varia epoca), o di quel gruppo. E' l'aggregarsi, alla leggenda marciana, del mito della praedestinatio o vaticinatio, che "spiega" tale "presenza" (e per questo lato sono molto istruttivi anche gli spostamenti successivi di questa, come di altre opere); può dar ragione dell'asportazione da Grado della cosiddetta cattedra di san Marco (che, per me, è una cathedra, simbolica, da "refrigerium" - come del resto era quella di Pietro e Paolo in Catacumbas: un voluto richiamo, anch'essa, alle "origini" divenuta poi reliquiario, con aggiunta di sculture); oltre che, si intende, la presenza di soggetti e figure numerosi tra i mosaici; l'accaparramento - non generico, ma specifico - di reliquie, etc. etc. A cotesta "classe" di oggetti significanti, appartiene a mio parere anche l'infisso liturgico del Museo marciano, recante l'iscrizione, che è stata malamente letta:  $\Upsilon\text{ΗΕΡ ΕΥΧΗΕ ΚΑΙ ΣΩΤΗΡΙΑΣ ΤΗΣ ΕΝ-ΔΟΞΟΤΑΤΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΣ}$

mentre è da leggere (l'ultima parola)  $\text{ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ}$ ; e dunque tradurre: IN BENEDIZIONE E SALUTE DELLA GLORIOSISSIMA ANASTASIS. E' infatti del tutto evidente, che l'"infisso" riproduce il ciborio del Sacro Sepolcro (Anastasis): come compare in numerose sculture, in avorii, miniature etc., che rappresentano appunto il Santo Sepolcro; onde tutti gli sforzi del Marangoni (6) per ricercare qual mai gloriosissima Anastasia bizantina fosse stata la offerente del ciborio, appaiono male indirizzati. L'opera, a giudicare dal dato stilistico, è bizantina del VI sec.; non si può accertare quando giunse a Venezia; ma suppongo che per "significato" la si possa mettere in relazione con quelle notizie - che vedremo tra poco - delle più antiche cronache, secondo le quali la cripta della prima San Marco era in qualche maniera assimilata alla tomba del Salvatore sul Golgota: appunto, all'Anastasis.

Fondamentali, come già dissi, sono due intenzioni dei veneziani: quella d'un implicito, progressivo discredito di san Pietro (rispecchiata nella crescente trascuranza della vera cattedrale veneziana, a lui dedicata in Castello), giacchè Pietro=Roma; e quella della sostituzione, anch'essa abilmente progrediente, di Marco a Teodoro (giacchè Teodoro = Costantinopoli) in funzione di "nume indigete". Che la basilica marciana sia stata impiantata, con una spregiudicata tecnica "da cuculo", proprio nel "nido" di san Teodoro: incorporandolo, dunque apparentemente valorizzandolo ma in realtà annullandolo: vanificandone non solo le strutture architettoniche significanti, ma anche il nome, mi sembra davvero rispecchiare il modus operandi non solo della mitografia, ma anche della pratica politico-religiosa, e insieme della messa in forma artistica, di Venezia.

Sul canovaccio storico (d'una storia così intenzionata) s'impone la trama delle varie fasi e delle varie opere che hanno "composto" San Marco.

Trama, insieme cronologica e semantica. E, per es.,

non è senza significato che la ricostruzione della basilica nelle sue strutture grosso modo attuali, sia avvenuta per ordine del "protosebastos" Domenico Contarini (1042-1071) e del "protoproedros" Domenico Selvo - la cui moglie Theodora era sorella del basileo Michele VII Ducas -; cioè nel momento culminante (si intende, ante conquista di Costantinopoli) dell'avvicinamento di Venezia all'Impero del Bosforo; ciò non soltanto fissa la cronologia, ma contribuisce a spiegare l'adozione, allora e non prima, dello schema della chiesa costantinopolitana dei XII Apostoli; e così via.

Ma, per quel che riguarda la prima San Marco, cappella ducale, giustamente Demus (7) la riallaccia all'istituto della Eigenkirche e dunque alla componente occidentale (carolingia), forse per il tramite di Aquileia, della cultura veneziana. La quale tuttavia, ha sempre l'occhio anche all'Oriente, e pure nei suoi momenti di maggiore occidentalismo. Cerca una saldatura tra i due mondi; e dunque la "feudale" Eigenkirche è portata ad adeguarsi addirittura al ben più autorevole Santo Sepolcro di Gerusalemme; e, insieme, alle cappelle palatine di Costantinopoli. Questa mi sembra la linea di evoluzione semantica - ma anche, fino a un certo punto, formale - della "preistoria" di San Marco. L'indicazione carolingia, a Venezia, è deviata verso la sua radice, che è quella della costituzione tardoromana - e bizantina - del palatium. Sicchè, quando nel Duecento si riassetta non soltanto la basilica, ma l'intero "nucleo glorificante" dell'organismo urbanisticamente unitario piazza-basilica-palazzo ducale-piazza, non meraviglia che riaffiori e s'imponga il concetto, e insieme la forma, tardoromani, del tribunalium. Nulla sembra a me altrettanto significante a Venezia, quanto il formarsi dell'insieme urbanistico includente San Marco quale ultima e più matura incarnazione di un tribunalium tardoromano: di quel complesso "di glorificazione" individuato da Dyggve (8) nei palatia di Tessalonica, Antiochia, Spalato, Milano teodosiana, Ravenna teodoriana, infine, Costantinopoli, superando lo scarto dei secoli. Ma conviene pensare che codesto scarto è avvertibile in Occidente; mentre nella capitale dell'impero d'Oriente esso non ha luogo, in forza della permanenza delle strutture, anche urbanistiche, costantiniano-giustiniane. E in effetti Venezia ritrova, nel Duecento, a Costantinopoli, esempi per mettere in forma le sue radicali istanze tardoromane. Non solo il martyrium di san Marco fu esemplato sull'Apostolion bizantino: lo furono anche i suoi "accessi": sia dal lato del "consistorium aulicum" (Palazzo ducale), che da quello "secolare" che scandiva il tempo dei suditi (Piazza = basilica ipetra per cerimonie auliche). (E, per es., anche nel fianco dell'Apostolion v'era una "torre dell'orologio" - come in san Marco innestata in origine nell'angolo nord ovest della chiesa; etc.) (9).

Nel corso del Duecento, tra l'altro, ebbe luogo la trasformazione della cappella - privata - del doge, in chiesa di stato, e l'assestamento delle particolarità del suo rito. E' ovvio, che non poté esservi un'adeguazione speculare con Bisanzio: Venezia fu e rimase una repubblica, ancorchè aristocratica: lo estremo vertice gerarchico dell'autocrator, riflesso in terra

del cosmocrator celeste, le rimase estraneo: così come, coerente mente, il riferimento ad ogni "idea" neoplatonico-cristiana (quella per es. della "divina saggezza": principio ordinatore del cosmo; messa in forma in Santa Sofia). Si capisce anche di qui, perchè San Marco non sia stata esemplata su codeste chiese "areopagitiche" (mentre nulla avrebbe impedito ai veneziani di costruirsi la loro piccola Santa Sofia), ma su quella che anche a Bisanzio era legata al concreto storico: l'Apostolion, ch'era un martyrium, un mausoleo racchiudente reliquie di personaggi realmente, storicamente esistiti; mentre, come gli heroa dei diadochi fondatori o i mausolei dei tetrarchi, rimaneva nel cuore della città, era incluso nelle cerimonie della aula.

Sulla prima forma architettonica del monumento, per tanti versi unico in Occidente (e lasciando il problema, alla fine insolubile, della forma delle anteriori cappelle "in palazzo"; del primitivo sacello di San Teodoro - per il quale credo non si possa andar più inanzi del vecchio studio del Saccardo (10), etc.) - non si posson fare che delle ipotesi. Tra le quali la più attendibile sembra a me, come al Demus, la più recente proposta dall'arch. Forlati (11), a seguito della scoperta di massicce basi di pietra a sostegno dei piloni della cupola centrale, e del mancato reperimento di strutture che giustificassero la finora accreditata ipotesi "basilicale" del Cattaneo. La prima San Marco sarebbe stata dunque un sacello a croce: il che sarebbe tutt'altro che strano, anche al di fuori dell'interpretazione dei dati di scavo. V'è infatti una tradizione che i martyria - e soprattutto i martyria dedicati ad Apostoli; e san Marco ovviamente è assimilato ad essi - avessero pianta a croce, anche nelle nostre terre: a cominciare almeno da quello, che fu esemplare, e retto tra il 382 e il 386 da sant'Ambrogio a Milano, dedicato agli Apostoli e deliberatamente cruciforme ("Forma crucis templum est", etc.): non è il caso di riassumere qui tutta la casistica (Como, Verona, Concordia, Ravenna, Padova, Vicenza, Trieste, Pola, Rimini: probabilmente anche Brescia, Lodi, Mantova, Genova, Piacenza, etc.). Sia Forlati che Demus sottolineano la circostanza che Giustiniano Partecipazio visse a lungo a Costantinopoli (anzi vi si trovava quando fu eletto doge), che ricostruì la chiesa e fondò il convento di S. Zaccaria, sembra con l'aiuto del basileo Leone V, il quale per questo gli avrebbe inviato non solo denaro, ma anche materiali e maestri costruttori etc.: onde non sarebbe affatto improbabile che anche la sua San Marco seguisse un modello bizantino. Ma anche senza di ciò, un architetto, nella Venezia del sec. IX, non avrebbe avuto difficoltà ad erigere un martyrium-cappella palatina su pianta a croce; visto che, per un martyrium-apostolion, il modulo era accreditato fin dai tempi di Sant'Ambrogio; e quanto alla cappella, v'era almeno l'esempio di quella arcivescovile di Ravenna (di impianto, precisamente, cruciforme). (12)

Ipotesi, dunque, in sè attraente, e tutt'altro che ingiustificata; cui Demus ha aggiunto quella, che la prima e siffatta San Marco avesse, in luogo della cupola in muratura, uno xylòtroulos, come S. Donato di Murano o S.ta Fosca di Torcello (sebbene la grandiosità e la robustezza - non necessarie ad una

leggera copertura lignea - delle fondazioni rivelate dagli scavi, suggerirebbero piuttosto, ad accettare quest'interpretazione, una cupola concreta in muratura).

Rimane però qualche dubbio, quanto alla struttura di questo martyrium. Anzitutto: a differenza del presunto esemplare costantinopolitano, e dai sacelli della tradizione paleocristiana nel nord Italia, la prima San Marco aveva la cripta. Cattaneo ha dimostrato - Forlati ha confermato e Demus ha accolto - che la parte occidentale dell'attuale cripta, situata sotto la cupola, con due colonne centrali e due concamerazioni laterali, è struttura del IX secolo. E' lecito dunque supporre che fin dall'origine la cripta fosse ampia: non certo dell'ovvio tipo semianulare di quelle ravennati o romane del primo Millennio; ma con vani articolati, ed occupante presumibilmente tutto lo spazio sotto la cupola. Inoltre, v'è l'indicazione del Chronicon Altinate, secondo cui tale cripta primitiva avrebbe avuto l'assetto e la forma del Santo Sepolcro (Anastasis) di Gerusalemme: come, a stare alla medesima fonte, in Venezia stessa, quella di San Salvador; e anche, secondo la Cronaca Magno, quella di San Zaccaria. Il pavimento era costituito da una grata di ferro; e si discendeva al sepulcrum - almeno a San Zaccaria - per una scala a due rami. Ciò parrebbe configurare un altro tipo di martyrium: una varietà di quello "a due piani", studiato specialmente da Dyggve e da Grbar in Oriente e in Occidente: non necessariamente cruciforme, sebbene accentrato (onde converrebbe anche ad esso l'impianto di una cupola su piloni): sua caratteristica fondamentale era di consentire ai fedeli di affacciarsi, come su di un pozzo, sul vano sacro che conteneva la tomba. Infine, le due cronache citate inseriscono la prima San Marco, tipologicamente, in una "serie" di edifici religiosi veneziani: onde l'ipotesi d'una sua singolarità (quale avrebbe avuto, se derivata da un puntuale esempio bizantino) lascia, almeno per queste notizie, alquanto dubbiosi. Non dovevan mancare a Venezia, già vi accennammo, iconografie in consuete, e strutture più varie del corrente repertorio "esarcale" e tra quelle anche martyria cupolati, o xylotouli, di cotesto tipo: S. Giacomo di Rialto, per es., o, forse ancor meglio, il santuario già a Venezia, che fu dato in dono al crociato Giovanni da Vidor e da lui "rimontato", coi prezzi primitivi, a Feltre, come dicemmo. Insomma, non è prudente escludere del tutto che la prima San Marco possa aver avuto la forma di un martyrium "a pozzo" - o martyrium-ciborio -, del tipo press'a poco di quello di Antiochia-Kaussié; o di quello del gemello dell'Apostolion costantinopolitano: il San Giovanni di Efeso: s'intende, per la sua parte centrale includente il "pozzo" sacro, le scalette per scendere, etc. Ciò tranquillizzerebbe sulle indicazioni delle cronache Altinate e Magno; ma soprattutto sull'affermazione, in esse, che la San Marco contariniana, non altre, fu esemplata sulla basilica degli Apostoli a Costantinopoli. In questo distinguere e puntualizzare, v'è chiaramente la intenzione di segnalare una "novità" rispetto alle costruzioni precedenti: non possiamo non tenerne conto.

Infine, non tutto - anche a parte i vani interrati -

è andato distrutto delle strutture del sec. IX. Dell'affioramento a livello "secolare" della cripta penso sia rimasto - sia pure rimaneggiato e completato in seguito, com'è facile precisare - lo stilobate, che fungeva insieme da basso pontile (secondo il carattere preromantico) e da zoccolo, su cui venne a reggersi la prima pergula; e su cui, eliminata questa, venne poi, nel 1349, impostata quella dei Dalle Masegne. Codesto prospetto è decorato da arcatine, in parte originali (16 più 1, secondo Kieslinger (13), e possiamo credergli), ornate di sculture. Esse ebbero datazioni diverse: intorno al 976 (restauri dello Orseolo) secondo Cattaneo; addirittura dopo l'incendio del 1231 secondo Kieslinger: e che vi sia messo mano a codeste date, è più che probabile. Ma per il nucleo primitivo penso si debba risalire più in su anche dell'ipotesi Cattaneo, fino al sec. IX: perchè lo "stile" della decorazione tradisce il gusto orientaleggiante sufficientemente documentabile a Venezia in quel secolo, anche su residui al di fuori di San Marco (es. cornice in calle del Spezier a S. Stae, etc.). Non si può dunque escludere la possibilità, che quello zoccolo in origine facesse il giro del quadrato centrale e costituisse il bordo, per così dire, del "pozzo" delle reliquie. Questo interrogativo verrebbe allora a inserirsi nel problema di una possibile prima sistemazione di carattere "carolingio" anche di San Marco. Ho già accennato alla fase di rimaneggiamento di chiese anteriori, oltre che di fondazioni ex novo, che s'ebbe nel periodo, e con modi, carolingi in tutta la regione veneta - dalla Verona di Pipino e del Beato Pacifico fino all'Aquileia di Massenzio, e più in là all'Istria, alla Dalmazia (es. il San Donato di Zara, etc.) - Venezia, ho pure osservato, non fece eccezione: la grande quantità di sculture, non di riporto ma eseguite sul luogo (pannelli, plutei, vere da pozzo, frammenti di fregi, etc.) che ancora vi si trovano, decorate dai caratteristici entrelacs carolingi, non lascia dubbi in proposito. Mentre la cripta della prima San Marco, articolata in concamerazioni, non s'adeguava alla tradizione esarcate delle piante semianulari, ancor meno a quella bizantina; e rimanda piuttosto al "tipo" delle grandi cripte, appunto, carolinghe, che non mancavano nella nostra regione: il più grandioso esempio è quello della cripta scavata in questi ultimi anni sotto lo chevet della Santa Sofia di Padova: carolingia se non altro perchè le sue murature son solidali con quelle del registro inferiore absidale esterno, e perchè sebbene più articolate simile in pianta a quella del San Salvatore di Sirmione: chiesa eretta, come risulta da documenti, dalla regina Ansa tra il 765 e il 774; - ma la cripta, come pensava anche l'Orti Manara che ne lasciò i disegni, è del IX secolo - a sua volta avvicinabile a cripte di tipo carolingio (chiesa del convento di **Petersberg** presso **Fulda**, St. Philibert di Grandlieu, etc.). La parte più antica della cripta di San Marco s'avvicina appunto a coteste forme.

La seconda San Marco, degli Orseoli (Pietro I e II) fu più che altro un restauro della prima, rovinata non demolita dall'incendio del 976. Giustamente anche Demus (14) avverte che gli eventuali residui di essa nell'attuale, sono praticamente inverificabili.

E venne finalmente la terza, situabile tra il dogado di Domenico Contarini (1042-1071) e quello di Vitale Falier (1086-1096): la sua costruzione occupò quasi per intero la seconda metà del sec. XI. Pare non vi fossero, in fondo, ragioni funzionalmente perentorie per il rinnovo: le ragioni sono altrove: in quella "febbre di ricostruzione" che, secondo la testimonianza di Raoul Glaber, scosse tutto l'Occidente dopo l'anno Mille; e in altre istanze più "veneziane", già sommariamente indicate. Il momento centrale della rifabbrica è da porsi dal 1063 in poi (Cronaca Magno: non c'è appiglio a screditarla); e si trattò d'una vera e propria rifondazione, credo per certo, su piano diverso e assai ampio (tra l'altro, fu demolita: "fo butà a tera", la vecchia San Teodoro, prima rimasta a latere: "una appresso l'altra"; e "fo principiada una magna giesia sola a honor de San Marco" - Magno -: ciò sarebbe sufficiente ad escludere che la contariniana sia impostata sulle strutture del IX secolo, salvo per la cripta, che si conservò in parte, perchè sotterranea: e perchè ovviamente, il sepolcro sacro era considerato inamovibile). Già ho espresso la mia convinzione: che quest'ultima San Marco, non le precedenti, sia stata esemplata sull'Apostolion. (15)

Anche le fonti sembrano, in questo, abbastanza esplicite, a cominciare dalla più antica, contenuta nella *Traslatio Scti Nicholai* scritta da un monaco di S. Nicolò di Lido poco dopo il 1100: ("consimili constructione artificiosa illi ecclesiae quae in honorem duodecim Apostolorum Constantinopolis est constructa"): notizia, come divulgato, riportata poi alla lettera dalla cronaca Zeno (anch'egli abate di San Nicolò), e da quella di Stefano Magno (il quale dice di averla tolta da un altro abate di San Nicolò, Bartolomeo da Verona. E' evidente, ch'essa fu trasmessa nei secoli nell'ambito del convento di San Nicolò di Lido - dove, tra l'altro, v'era un affresco poi riprodotto, come vedremo, nel pannello a mosaico dugentesco della "Preghiera nell'Orto" in San Marco -. Il che si spiega facilmente: Domenico Contarini fu colui che edificò anche quel monastero. Ed è importante che la notizia, attraverso cotesta trasmissione, risalga praticamente agli anni della costruzione contariniana di San Marco; e perciò assuma valore di testimonianza).

Rimango nella convinzione, che l'Apostolion che fu preso ad esempio per San Marco, non fu quello giustinianéo, che sappiamo quanto fosse in rovina dopo l'iconoclastia; ma quello ch'era stato restaurato o quasi rifatto, specialmente nelle coperture, pur sull'impianto arcaico della "croce libera", in periodo macedone: con più probabilità sotto l'imperatore Costantino Porfirogenito. Anche se non sia prudente attribuire la ricostruzione all'architetto di corte Teodoro Velonà, vi sono troppi altri indizi che non lasciano dubbi sul fatto che il vecchio e fatiscente Apostolion giustinianéo sia stato rimaneggiato e restaurato - come, del resto altri studiosi, Diehl per es., sostenevano - non solo nella decorazione a mosaico (del cui autore conosciamo anche il nome), ma anche nelle strutture architettoniche, nel corso del X secolo ( 15 )

Una prova di più è nella stessa sua filiazione veneziana in San Marco: poichè le strutture di questo, ovviamente, per quanto hanno di bizantino, riflettono modi del "secondo periodo aureo", non certo del primo; il che s'aggiunge al già detto per far escludere la tesi che la basilica contariniana non sia stata in fondo che un restauro di quella di Giustiniano Partecipazio: non si capirebbe a che cosa i costruttori dell'impresa Contarini-Falier avrebbero dovuto ispirarsi. Argomentando, com'è inevitabile, anche su posizioni di buon senso, si potrebbe pensare che una delle ragioni, tra le altre, che convinsero i veneziani della seconda metà del sec. XI a scegliere proprio quel modello costantinopolitano, sia stato anche un certo parallelismo nelle vicende: cioè il fatto, che pure a Bisanzio, non molti decenni innanzi, s'era racconciato l'"antico" Apostolion in forma più "moderna": quale in ogni caso credo fuor d'ogni dubbio, sia stata quella ch'essi imitarono con quelle varianti che ho cercato di precisare altra volta (17).

La contariniana rimase fino al Duecento con le sue facciate a mattoni visti (il che non esclude che qualche pannello marmoreo vi possa essere stato via via inserito), con le sue basse cupole, il suo narthex "a portico" etc.: il suo aspetto doveva essere simile a quella di tante piccole chiese medio-bizantine, forse più ancora che di Costantinopoli (dove i rivestimenti marmorei delle cortine di mattoni eran più frequenti, se non altro, per una sorta di noblésse oblige urbanistica di origine romana), della provincia: della Grecia, per es. - Poi, nel Duecento, dovette sembrare ai veneziani troppo disadorna, spoglia, anche "otticamente" dimessa: sia per il proprio gusto del colore; sia perchè in quel secolo essi avevano di continuo e direttamente negli occhi gli splendori di Costantinopoli, sia anche perchè non volevano esser da meno delle altre repubbliche marinare (Pisa sopra tutte) o dell'altre città italiane, specie della costa adriatica meridionale, federicianamente sontuose, le quali s'erano rivestite, o s'andavano rivestendo di magnifiche vesti. Inoltre, San Marco, allora, "crebbe" insieme con la Piazza: i rifacimenti più vistosi riguardarono infatti gli esterni: le facciate, gli estradossi delle cupole: elementi da vedersi dal di fuori, e quindi di carattere in qualche modo più urbanistico, che strictu sensu architettonico.

La trasformazione della facciata di San Marco (in rapporto, credo, con la ricostruzione, la decorazione scolpita, ed a mosaico, all'esterno, del narthex: dovette essere una sola, complessiva, unitaria intrapresa) ebbe termine nel terzo quarto del sec. XIII (mosaico sulla porta di Sant'Alipio): essa dovette procedere in direzione, grosso modo, sud-nord. Poi vennero le modificazioni e le aggiunte gotiche. Frattanto, giunta pressochè a consumazione la corrente tradizionalista (bizantineggiante, o di ripresa paleocristiana) che pure continuava a dare nel corso del secolo frutti di grande raffinatezza, vediamo farsi largo in scultura (ma con paralleli, vedremo, anche in pittura) una corrente occidentale, propriamente europea e "italiana".

Il punto d'innesto di codesti innovatori è individuabile

nell'occasione delle sculture delle basi delle due colonne in Piazzetta, innalzate, com'è noto, nel 1172 da certo Nicolò, che fu detto de' Barattieri perchè ne ebbe in compenso la facoltà (extralegale) di impiantarvi in mezzo un banco di gioco. Egli, a quanto ricorda il Sanudo, era un "lombardo"; e "lombardi" furono gli scultori di quelle figure (non è il caso di rammentare che la "Lombardia" - tradotto addirittura dal Sabellico, a questo proposito appunto, con "Gallia cisalpina" - includeva anche l'Emilia e buona parte del Veneto, almeno fino a Verona inclusa). Lo stato deplorabile di conservazione di tali sculture, rappresentanti i mestieri, non consente di tentarne un giudizio stilistico che non sia soltanto approssimativo: sufficiente tuttavia per escludere che si tratti di opera "veneziana"; e per orientare, penso, verso qualche epigono del grande - e così fecondo di propaggini in ogni senso - cantiere modenese, che aveva preso le mosse da Wiligelmo. Ovviamente, ogni ipotesi "antelamica" qui s'esclude da sè: se non altro, per ragioni cronologiche (la prima opera datata di Benedetto è, come noto, del 1178).

La corrente antelamica sopravviene a Venezia più tardi, dalla fine del sec. XII in giù. Demus ne ammette la presenza • l'azione, e ad essa assegna tutto un gruppo di sculture marciiane, comprendente: la seconda serie di protomi nel transetto, e, aggiunte poco dopo, quelle dei piloni della cupola; i quattro angeli del quadrato centrale; l'angelo del pulpito nord (ch'io ritengo opera dell'autore del "Sogno di san Marco"), i due leoni della cappella Zen, oltre a poco altro di minor rilievo.

In quelle botteghe "lombarde", comunque, si formarono le maestranze che scolpirono anche gli arconi di San Marco: aggiornandosi via via, credo, più che, ora, su esperienze propriamente antelamiche, sulla conoscenza diretta della scultura gotica francese: più particolarmente, su quella del maestro del portale del transetto nord della cattedrale di Chartres, e del maestro del portale centrale di Notre Dame a Parigi. Esperienze diverse, che la nostra filologia potrà impegnarsi a dipanare non solo qui, ma in tutta la scultura veneziana del Duecento: convergenti tuttavia in esiti poetici originali e spesso altissimi nell'opera di almeno tre maestri, abbastanza facilmente identificabili.

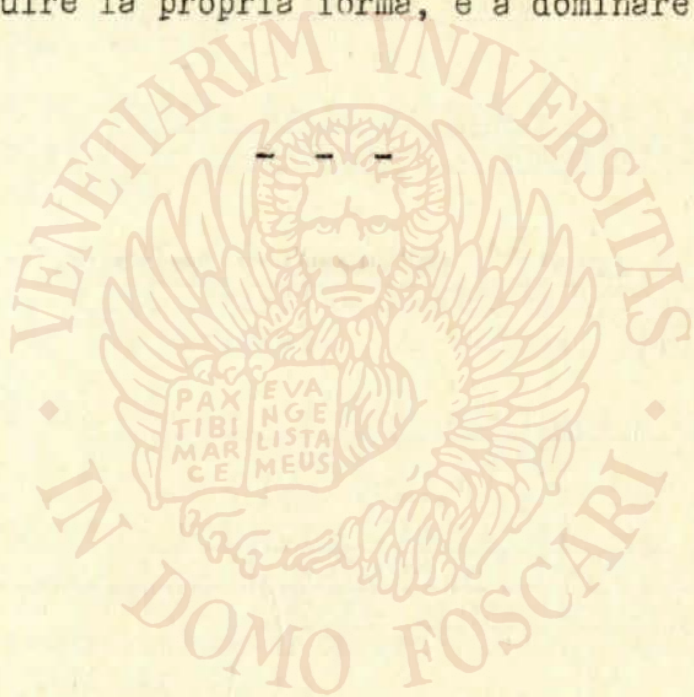
Ciò che a noi importa per le conseguenze che potremo trarne nell'analisi della pittura veneziana del Duecento, è verificare la presenza in San Marco di queste botteghe "occidentali" di tajapiera: la cui opera è, spesso strettamente, connessa con quella dei mosaicisti; ed anzi, forse, in talune inflessioni linguistiche, l'anticipa. Non si potrebbe sperare di poter comprendere la maggiore e più complessa - oltre che quasi unica - opera pittorica del Duecento veneziano: la decorazione a mosaico di San Marco, senza dar il peso dovuto a codesto parallelismo (il quale, come vedremo, si manifesterà anche in esiti puntuali).

Ma gioverà ora chiudere questo quadro introduttivo - che forse a taluno sarà sembrato, credo a torto, extravagante - dello zoccolo culturale di Venezia nel Medioevo, riassumendone le indi-

cazioni fondamentali. La vicenda dell'arte, globalmente intesa, veneziana dei primi secoli, appare meno semplice, meno lineare di quel che per lungo tempo s'è creduto. Suo punto di partenza è la cultura paleocristiana e protobizantina della Venetia et Histria, decaduta a sermo rustico, variata da desidenze barbariche, nutrita da apporti dell'Esarcato di Ravenna. Segue una fase carolingia, dopo la quale Venezia va schiumando le provincie marginali dell'Impero d'Oriente divenute in buona parte islamiche, e da esse trae risposta al proprio gusto; fino al sec. XII, quando si apre la crisi con Bisanzio; e allora nella sua arte filtrano maggiori elementi europei, specie tedeschi. Ma poi, con la IV crociata e la conquista di Costantinopoli, nel Duecento, v'è una sorta di ripiegamento: o almeno, si chiariscono due opposte correnti: quella tradizionalista affidata a Bisanzio; e quella per così dire d'avanguardia, aperta all'Italia e all'Europa. Tuttavia, se nel Duecento v'è una compenetrazione, quasi una simbiosi tra Venezia e Bisanzio - allora non sono le provincie ma è la stessa capitale a fornire il più grosso bottino d'opere d'arte d'ogni genere; ad offrire esempi insigni di forme espresse con un linguaggio colto, consumatissimo, e probabilmente anche artisti - quell'avanguardia filoccidentale non perde vigore: ancorchè, e lo si capisce, preferisca guardare, come gli scultori degli arconi marciari, a quanto di più classico si produca in Europa: all'atticismo del grande gotico del Domaine Royal. Dopo il 1285, che è la data che consacra l'amicizia, ben più piena che per l'innanzi, tra Venezia e Costantinopoli, gli artisti di quell'avanguardia sembrano essere sopraffatti: la grande fioritura pittorica della fine del secolo nella sua estrema maturità fa avvertiti d'una ripresa di simpatie bizantine. E, nella prima metà del Trecento, l'arte veneziana sembra procedere con maggior decisione per questa via, e trascurare, si direbbe deliberatamente, quel che si fa in Europa e in Italia. Dico sembra, perchè anche qui bisogna guardarsi da una filologia troppo semplicistica: vi sono per es. miniature, che appaiono tutt'altro che ignare della "rivoluzione" cui si dà il nome di comodo di Franco Bolognese; vi sono tavole portatili sensibili ai modi pittorici soprattutto di Pisa; e tra gli stessi mosaici di S. Marco ve n'è - cappella di S. Isidoro - di non immuni da influenze emiliane. Ma la sua corrente ufficiale (maestro Paolo "pittore di corte", e la sua bottega; i magistri imaginarii, tra i quali probabilmente lo stesso Paolo, de' mosaici del Battistero, etc.) si dedica ad una delle più convincenti e singolari interpretazioni dell'arte bizantina paleologa. Sebbene di breve durata, questa "estate di san Martino" bizantina pone allora Venezia in una dimensione di cultura artistica per così dire di confine: analoga per qualche aspetto a quella che sarà più tardi la pittura moscovita da Rubljov a Dionisio, in bilico anch'essa tra l'occidente "anseatico" dei lasciti di Novgorod e di Vladimir, e gli apporti neobizantini di Teofane. A differenza di quella, tuttavia, Venezia deciderà per l'occidente; e nel Quattrocento parteciperà, prima, all'altra estate di S. Martino del tardogotico, e poi, alla rivoluzione del Rinascimento, di cui anzi diverrà in breve la voce più aperta all'avvenire. Forse proprio in ragione di quel suo Totalsim, che s'afferma già ne' suoi

primi oscuri secoli, e a cui rimarrà fedele per tutto il millennio della sua vita: a quella intenzione fondamentale, che in arte trova forma nella mobilità e nella variabilità del colore: il quale non soggiace mai, pure giovandosene, nè all'ideale, astratta fisicità areopagica del croma bizantino (e questo è precisamente carattere distintivo dell'arte veneziana, anche nei suoi momenti di massimo bizantinismo); nè, poi, alla pur ideale fermezza e chiusura del disegno prospettico fiorentino.

Perchè la civiltà veneziana non ammette che le proprie strutture - quindi anche quelle dei linguaggi artistici - siano predeterminate da una ratio, che le sottragga all'esperienza, al tempo vissuto. Anzi, è tutta intrisa di tempo, è tutta tempo; e il miracolo è che con questa inafferrabile tra le dimensioni, sia riuscita a costruire la propria forma, e a dominare il proprio destino.



NOTE.

- 1A) M. FOCILLON, L'an Mil, Paris Colier, 1952.
- 1B) M. MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Paris, 1945, pag. XIII.
- 1C) Una bibliografia pressochè completa sull'argomento si troverà raccolta nel recente volume di O. DEMUS, The church of San Marco in Venice, Washington, 1960 (Dumbarton Oaks Studies, VI), pgg. 207-229. S'aggiunga: S. BETTINI, Di San Marco e d'altre cose, in "Arte Veneta", VI, 1952; S. BETTINI, Un libro su San Marco, in "Arte Veneta", XV, 1961, pgg. 263-277.
- 1D) Cfr. S. BETTINI, Storia della pittura italiana: tardoantica, paleocristiana, bizantina ed altomedievale, Novara, De Agostini, 1963.
- 2) V. R. CESSI, Documenti relativi alla storia di Venezia anteriore al Mille, "Testi e documenti di storia e di letteratura latina medievale", I, Padova, 1940, pg. 93.
- 3) Cfr. S. BETTINI, Padova e l'arte cristiana d'Oriente, in "Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", XCVI, 2°, 1936-37, pgg. 203-297 - A. DAL ZOTTO, La traslazione da Alessandria d'Egitto dei SS. Vittore e Corona e della statua di Antinoo del fondo Grimani, Padova, 1951 - S. BETTINI, Amuleti paleocristiani, in "Jahrbuch des Oesterreichischen byzantinischen Gesellschaft", II, Wien, 1952, pgg. 73-81.
- 4) G. FIOCCO, L'arte esarciale lungo la laguna di Venezia, in "Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", LXXXVII, 2°, 1937-38; ved. anche dello STESSO, La scultura ad intreccio come filiazione dell'arte esarciale, Ibid., XCVIII, 1938-39, e La casa veneziana antica, in "Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei", ser. 8, IV, n. i 1, 2, 1949, pgg. 38 sgg.
- 5) O. DEMUS, The church of San Marco... cit 1960, pg. 15.
- 6) L. MARANGONI, In infisso liturgico del tesoro di San Marco, in "Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", LXXVI, 2°, 1926-27, pgg. 113 sgg.
- 7) O. DEMUS, op. cit.
- 8) E.J. DYGGVE, Ravennatum Palatium Sacrum, La basilica ipetra-  
le per cerimonie: studi sull'architettura dei palazzi  
della tarda Antichità, Kobenhavn, 1941 (Det Kgl. Danske  
Videnskaberne Selskab Archaeologisk-Kunsthistoriske

Meddelelser. III, 2).

- 9) Cfr. S. BETTINI, L'architettura di San Marco, origini e significato, Padova, 1946.
- 10) P. SACCARDO, La cappella di S. Isidoro nella basilica di San Marco, con la storia del santo martire di Chio e della traslazione delle sue reliquie a Venezia... Venezia, 1887.
- 11) F. FORLATI, Il primo San Marco. Nota preliminare, in "Arte Veneta", V, 1951, pgg. 73 sgg. - V. anche dello STESSO l'appendice: The work of restoration in San Marco, al cit. volume di O. DEMUS, 1960, pgg. 193-201.
- 12) Ved. ovviamente su tutto il problema: A. GRABAR, Martyrium, Paris, Collège de France, 1946.
- 13) F. KIESLINGER, Le transenne della basilica di San Marco nel sec. XIII, in "Ateneo Veneto", CXXXI, 1944; pgg. 57 sgg.
- 14) Op. cit., 1960.
- 15) in L'Architettura di San Marco, 1946, cit.
- 16) L'Architettura di San Marco, cit.
- 17) Ved. su tutto ciò S. BETTINI, in "Arte Veneta", 1961, cit.

27 bis

P A R T E      P R I M A



UN MOSAICO DEL SECOLO SETTIMO

Il più antico esempio di pittura, che esista in ambito veneziano, è il mosaico, incompleto, che decora la volta del diaconico della cattedrale di Torcello. La data di fondazione di questa chiesa è attestata dalla nota epigrafe pubblicata dal Lazzarini (1) - la quale è poi anche il più antico documento che si conosca della storia di Venezia -. Essa dice che nel 639, imperando (a Bisanzio) Eraclio, il patrizio Isaacio, "exarcus Italiae" (con sede a Ravenna dov'è documentato dalle iscrizioni oggi al Museo Nazionale ed al Museo dell'Arcivescovado) dava ordine ("ex jussione") al magister militum, suo rappresentante nella Venezia marittima, perchè facesse costruire "questa" chiesa in onore della Vergine. Che la lapide, ritrovata infissa nel muro interno dell'abside centrale, sicuramente del sec. VII (nessuno studioso infatti l'ha messo in dubbio) si riferisca alla cattedrale torcellana è sembrato pacifico a tutti, fino a che il Cessi (2) non ha supposto che essa provenisse da altra chiesa di altro insediamento, più probabilmente dalla "Civitas nova que dicitur eracliana". Quest'ipotesi però non è sostenuta da alcun documento, e nemmeno da ricordi tramandati; mentre il passaggio di Mauro da Altino a Torcello per sfuggire all'offensiva longobarda del 639 è nel Chronicum, solitamente attendibile, del diacono Giovanni, rincalzato da altre notizie (per es. la sanzione da parte del papa Severino non solo del passaggio, ma della residenza, che non sembra poi dovesse essere tanto temporanea, di Mauro a Torcello: ubi sedem suam corroborare et pro futuro manere: è chiaro che non poteva far senza cattedrale); e l'interesse di Eraclio per Torcello è attestato da altre iscrizioni sul luogo, etc. Perchè l'ipotesi fosse meno labile bisognerebbe avere sia pure un indizio della fondazione contemporanea, a Cittanova o altrove, d'una basilica, con la medesima dedizione a Santa Maria; e non sarebbe neppur sufficiente, perchè è chiaro che, ove non vi siano ragioni perentorie in contrario, una iscrizione s'intende riferita all'edificio in cui si trova.

Della basilica - poi rimaneggiata, come vedremo, a più riprese - del sec. VII rimangono, oltre ad un tratto dell'abside, parte della facciata: il primo edificio aveva dunque press'a poco le dimensioni dell'attuale. (3) Ma diversa forma, almeno quanto alla zona presbiteriale. In questa, e precisamente nella volta del vano che precede l'absidiola di destra, v'è il mosaico che ha tutti i caratteri della pittura ravennate del VII sec. Esso però è, evidentemente mutilo di due tratti ad est e ad ovest; non è difficile completarlo idealmente delle parti cadute ed ottenere così reintegrata l'intera volta del primitivo diaconico, che doveva avere a base un quadrangolo di lato pressochè uguale a quello che oggi è il maggiore. S'intende che, per avere una volta di queste dimensioni e di questa forma, occorre che l'antico diaconico venisse innanzi del tratto corrispondente verso la navata, e si spingesse d'altrettanto in fuori, nella direzione della conca absidale. Il che non è impossibile, e nemmeno insolito. A parte che esisto-

no esempi numerosi di basiliche paleocristiane in cui uno dei pastophoria (in Siria spesso con funzioni di martyrium) sporge alquanto col proprio vano absidato, (o chiuso da muro rettilineo) oltre la linea tangente la curva dell'abside centrale, vi sono anche nelle nostre terre chiese con sistemazioni analoghe di ambedue i pastophoria: basti pensare al S. Giovanni Evangelista di Ravenna (secondo quarto del sec. V); a Sta Maria delle Grazie a Grado (V - VI sec.), a Sta Maria Formosa di Pola (verso la metà del sec. VI), e sopra tutto a S. Apollinare in Classe, ovvio campo di fila dell'architettura esarcale. Quel ch'è certo, è che è assurdo supporre che il mosaico originale fosse così mutilato a nord e a sud, addirittura con le gambe dei due angeli tagliate via: i decoratori avrebbero in ogni caso commisurato la decorazione alla superficie, e alla forma, a disposizione; mentre è evidente che l'opera consta, oggi, d'un frammento antico, rimaneggiato e riadattato più tardi (secondo Galassi (4), soltanto la parte centrale, in particolare le teste degli angeli, sarebbero del sec. VII): appunto, quando si diede al diaconico la forma che ha oggi: con ogni probabilità in occasione dei rifacimenti di Deusdedit II (864), i quali infatti aggiunsero il mosaico coi quattro Dottori nell'absidiola della stessa cappella.

Nessun dato archeologico, dunque, e nessuna considerazione architettonica di qualche portata si oppongono a ciò che dichiara l'evidenza stilistica: neppure (com'è stato anche osservato) il fatto che una decorazione nata per una volta a crociera si trovi a coprire quel che appare una volta a botte, ma non è che il raffazzonamento del tratto mediano d'una vela: un motivo analogo - e con ogni probabilità esemplare per questo - si trova a decorare il soffitto del presbiterio di S. Vitale a Ravenna (che è una volta a vela assai depressa) e già prima quello della cappella Arcivescovile; e si ritroverà nel cielo della cappella di S. Zenone in Sta Prassede a Roma, del tempo di papa Pasquale I (817-824): mosaico anch'esso di riconosciuta influenza esarcale, almeno nell'iconografia (e anche qui si tratta d'una volta a vela). Tra cotesti due termini si pone, si direbbe ovviamente, questo mosaico torcellano: il quale, a riprova, non solo differisce chiaramente per stile da ogni altro tratto della decorazione della basilica corrispondente ai rifacimenti o rimaneggiamenti successivi (864, 1008, sec. XII etc.) ma risulta anche, rispetto a questi, nettamente più arcaico. Esso del resto è stato già messo in relazione con quanto si dovette eseguire in mosaico a Ravenna nel corso del sec. VII.

Galassi (5) s'adopra a più riprese a metter insieme un gruppo di opere, che attestassero la continuità della scuola musiva ravennate anche dopo la grande fioritura del periodo giustiniano: era infatti impensabile che una "scuola" attiva da secoli, e così esperta e feconda, cessasse d'un tratto ogni attività in patria, o che le sue maestranze esulassero tutte, in massa, ad altri lidi: se non altro i necessari restauri susseguiti nei secoli, portavano ad escludere una scomparsa così radicale. Non tutte le "prove" di tale continuità, da lui raccolte, reggono, naturalmente, ancora. Secondo me, non regge soprattutto l'analisi del

mosaico della cupola del Battistero degli Ariani: su di che è necessario mi soffermi, vista l'importanza del problema per lo studio della primissima tra tutte le pitture veneziane.

L'arianesimo entrò in Ravenna con i Goti, di Teodorico, nel 493, e vi rimase fino al 540, cioè fino alla fine del dominio goto ed alla conquista della città da parte dei bizantini guidati da Belisario. È noto che Teodorico non approfittò del potere assoluto che gli veniva dall'essere re dei conquistatori, per imporre l'arianesimo ai cattolici, perseguire i latini, etc. Ebbe, a quanto sappiamo, a quanto la stessa persistenza indisturbata dell'attività dei vescovi e dei loro fedeli attesta, rispetto per il culto dei latini; e si limitò a contrapporvi dei nuclei separati, per la vita, anche religiosa, dei suoi. Senza dubbio, la prima di coteste installazioni ch'egli dovette far costruire al centro della nuova civitas barbarica, sullo scorcio del secolo V, fu il complesso episcopale ariano, organizzato e articolato in tutte le sue parti in modo che non fosse da meno dell'antico complesso diocesano cattolico: esso infatti comprendeva vari edifici legati insieme: l'episcopio, i bagni per il clero, un sacello (che, poi quando fu "riconsacrato", prese il nome, tramandato da Andrea Agnello, di Monasterium Sancti Apolenaris e che doveva essere, ritengo, una camera del tesoro-reliquiario, del tipo della cappella arcivescovile, e come non è impossibile fosse più tardi anche almeno la torre sud della prima cappella ducale di San Marco); ma soprattutto la cattedrale ariana col suo battistero, ambedue ancor esistenti con buona parte delle strutture originarie - salvo la decorazione, totalmente perduta nella basilica, rimasta soltanto nella cupola, nel battistero. Questo era situato 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 fa parte della stessa intrapresa: onde quella data può avere un qualche valore indicativo per la costruzione del battistero.

La decorazione di questo, a tre zone sovrapposte, di cui la mediana a stucchi, ripeteva, semplificandolo, il sistema del Battistero Ortodosso; come anche il disegno del mosaico della cupola.

Qui si sono ravvisate due "maniere" pittoriche: Galassi (6) le interpretava come indici di due tempi d'esecuzione, separate da una distanza di tempo notevole. Soprattutto, pensava, 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...". Se non che, l'esa-

me tecnico condotto dal Gerola tra il 1916 e il 1919, quando il mosaico fu ripulito a fondo e restaurato, dimostrò invece "che tutto il disco centrale appartiene alla fase più antica del lavoro e che subito venne eseguita la zona anulare più antica, di cui non restano che il tronco crucifero coi due Apostoli di sinistra e quello di destra; laddove le rimanenti figure (di Apostoli) sono dovute ad epoca posteriore". 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, etc.) 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...". (7)

In seguito, nell'ottobre 1931, il mosaico fu analizzato da Ricci, Muratori e Bartoccini: (8) 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 soltanto la continuazione ad opera di maestranze diverse, della prima. Insomma, riassumeva il Ricci: "Il disco centrale, il trono crucifero con cuscino di porpora e le figure di Pietro e Paolo e di Tomaso, con le palme fraposte, sono di una mano; gli altri Apostoli (salvo restauri specialmente in basso alle due figure sottoposte a quella del Giordano) sono invece d'altra mano, che continuò e finì il lavoro". (9)

Recentemente il Bovini (10), tornando sull'argomento, accettava la divisione globale - che è ormai fuori discussione credo per tutti - in due fasi di lavoro: l'una relativa al medaglione centrale, al trono crucifero e ai tre Apostoli, l'altra alle figure rimanenti; e credeva di poter vedere all'opera tre mosaicisti, nella prima fase; due nella seconda; concludendo: "Si può affermare che la decorazione della cupola del Battistero degli Ariani fu compiuta in due tempi (la distanza fra i quali non è, per il momento, possibile determinare) e che ad essa dettero la loro opera complessivamente cinque mosaicisti".

Il che è possibile: sappiamo che a queste decorazioni (es. San Marco) erano all'opera contemporaneamente parecchi musicisti - altrimenti non sarebbero bastati i decenni per portarle a termine. Ma si trattava d'un frazionamento dell'esecuzione, il quale certo si tradisce per molti dati tecnici ed anche stilistici, non della ideazione. Il pittore, il magister imaginarius che dipingeva i cartoni, doveva essere di regola uno, almeno per le o

pere non troppo vaste. Del resto, Gerola sul suo "giornale del restauro" annotava, con qualche sorpresa, che le sinopie ritrovate in vari punti della cupola sotto i mosaici, mostravano uniformità di maniera pittorica: le differenze apparivano a mosaico compiuto. Non è dunque necessario postulare tempi d'esecuzione diversi; possiamo ritenere che il mosaico del tempo di Teodorico, sia opera unitaria, ideata da un solo artista: modesto perchè troppo pedissequamente tributario dell'invenzione del battistero ortodosso; ed eseguita da vari artigiani, anch'essi modesti: il che dà ragione del carattere in qualche modo volgare, popolare, di questo linguaggio pittorico.

E' probabile, che Teodorico non abbia potuto valersi delle maestranze più colte, ch'erano al servizio dei vescovi cattolici, e, press'a poco in quegli stessi anni decoravano a mosaico, per es. la cappella di S. Andrea all'Arcivescovado: il confronto, che non potrebbe essere più puntuale, tra le due decorazioni, dice chiaro quanto esse differiscano. Almeno per la prima impresa che s'assunse subito dopo essersi impadronito di Ravenna - la costruzione della "civitas barbarica" - il re goto dovette accontentarsi, presumibilmente, di artigiani "marginali" (del resto anche più tardi, sulla fine della vita, quando fece mosaicare la sua chiesa palatina, dovette ricorrere a maestranze probabilmente non ravennati - forse cercate a Roma o a Milano -: il ciclo de' mosaici goti in S. Apollinare Nuovo, sebbene assai più colto di quello del battistero, sembra un inserto alieno: diverge abbastanza nettamente per inflessione linguistica dal tono dominante la cultura pittorica ravennate, nel suo sviluppo coerente tra Orso e Massimiano). Le botteghe migliori, che durante tutto il sec. V avevano dato veste pittorica all'implacabile polemica antiariana condotta da teologi come Pier Crisologo o la stessa Galla Placidia, mal si adattavano a costruire e decorare per il barbaro sopravvenuto basiliche e battisteri di carattere eretico, che sorgevano come contraltari verso i latini e cattolici: sarebbe stato come passare al nemico, tradire in qualche modo la propria comunità. In ogni caso, non è solo il mosaico che in questo edificio rivela l'arretratezza tecnica, l'indigenza nell'invenzione, la povertà linguistica, che meravigliano gli osservatori (tali caratteri infatti appaiono inspiegabili a Ravenna, dopo la grande e raffinata cultura del V sec., e poco innanzi le altrettanto splendide e mature costruzioni e decorazioni dal terzo al settimo decennio del VI): anche la parte costruttiva e architettonica appare "provinciale", arretrata. Siamo d'innanzi ad espressioni di "sermo rusticus et vulgaris" non altrimenti attestate a Ravenna agli inizi del sec. VI: quelle che appunto avevano indotto il Galassi a spostare addirittura all'VIII - cioè in un periodo di imbarbarimento linguistico e non solo a Ravenna - un'opera che più attendibilmente, secondo me, si spiega col "barbarismo" d'un artigianato meno colto, più vernacolare.

Le maestranze più colte, ovviamente eran quelle che si aggiornavano alle "novità" dell'aula costantinopolitana, e insomma si sforzavano a "parlare in greco"; mentre coteste altre s'esprimevano in un bassolatino già "vulgare": il quale, se da un lato

to sembra arretrato, dall'altro anticipa la linearità e la paratassi dei "secoli bui". Ed è infatti quello che si vede riaffiorare nel mosaico di Torcello, sulla fine del quarto decennio del sec. VII, in piena alluvione longobarda. Che questo sia, a cominciare dall'iconografia, ravennate, è fuori d'ogni dubbio; è più che probabile che l'esarca Isaacio, quando ordinò al magister militum che lo rappresentava nella Venezia marittima di far costruire la cattedrale di Sta Maria, abbia mandato da Ravenna anche i mosaicisti per decorarla. Ma cotesti non eran più quelli di Ecclesio e nemmeno di Agnello: eran gli eredi delle botteghe locali più modeste e corsive, che avevan decorato un secolo innanzi il battistero ariano.

Prove dell'attività di mosaicisti a Ravenna, anche dopo la grande stagione giustiniana, e al di fuori delle ipotesi sulle "maniere" di quella cupola, si traggono innanzi tutto dal "Liber pontificalis" di Andrea Agnello (scritto tra l'836 e l'841): vi si legge per es. che il vescovo Giovanni III "ornò splendidamente" la chiesa di S. Severo fondata dal suo predecessore Pietro III; e che "a fundamentis haedificavit et tessellis decoravit" la cappella di Marco, Marcello e Felicole in St'Apollinare in Classe, che consacrò nel 14° anno del suo episcopato (tra il nov. 591 e il nov. 592). Ma più d'ogni altro fece poi lavorar di mosaico Reparato (671-677) nella stessa basilica: qui "in tribunali cameris" (cioè nel presbiterio) egli "iussit depingi et variis tessellis decorari" anche le effigi sua e degli imperatori Costantino, Eraclio e Tiberio, accompagnate da epigrafi, che Agnello riporta: parti di esse si leggono ancor oggi nel "quadro storico". Questo dunque - per i tratti che non sono stati ripresi più tardi, e possiamo precisarne l'epoca - è opera di Reparato, che trasformò un probabile precedente "quadro di consacrazione" in un manifesto polemico, esaltando in esso la consegna dei privilegi - che sanzionavano l'autocefalia - a se stesso quale messo dell'arcivescovo Mauro, il quale, come ricorda il Liber Pontificalis, "al tempo del domino Costantino (IV, Pogonato) imperatore liberò la sua chiesa dal giogo della schiavitù dei Romani". (12)

Il rimaneggiamento dei mosaici (e non solo di questi) di S. Apollinare in Classe fa, evidentemente, parte della grande campagna di cotesti due vescovi per compiere l'ultimo e più radicale passo per l'autonomia della chiesa ravennate: campagna che s'era sempre svolta nel nome di Apollinare, quale "libero fondatore" di quella libera chiesa (con una tattica in qualche modo analoga a quella che adotteranno i Veneziani per esaltare il "fondatore" san Marco). Mauro infatti non s'accontentò di trasferire dentro la chiesa il corpo di Apollinare, accompagnandolo dalla sua "storia" incisa su lamine d'argento; fece seppellire se stesso davanti all'arca del martire, e scrivere sulla sua tomba ch'egli era stato il liberatore della sua chiesa, per affermare in tal modo che la "fondazione" iniziata da Apollinare era stata da lui completata ottenendo il "typus" dell'autocefalia. Il suo collaboratore in quest'impresa, e poi successore sulla cattedra, Reparato, proseguì nell'opera rimaneggiando il presbiterio della basilica, e in particolare i mosaici (13).

Com'è noto, tutta la decorazione musiva di S. Apollinare in Classe rimane ancor oggi forse il problema più oscuro e più complesso dell'intera storia della pittura di Ravenna. Escludendo le zeppe posteriori al VII e le aggiunte evidenti (in particolare gli emblemata con S. Matteo ed altro Evangelista alla base dei rin fianchi, chiaramente di "stile absidale Ursiana", del 1112), la soluzione più semplice sarebbe quella di assegnare tutta l'opera, che oggi appare unitaria e coerente, al tempo di Reparato, riprendendo l'opinione dell'Acquedotti (1511) o quella, raggiunta su considerazioni stilistiche, di A. Venturi (14): essa spiegherebbe la singolarità dello hapax iconografico (presenza della figura di Apollinare in un contesto iconografico che lo escluderebbe, ma che sarebbe motivata in questo momento di particolare esaltazione e del trasferimento delle reliquie); la connessione di esso con la serie delle A nella fascia ornamentale; la coerenza di significato con tutto l'insieme, compresi i quadri laterali, etc.; non renderebbe necessario supporre un disegno primitivo poi ripetuto o ripreso etc. Ma porrebbe altre necessità, e innanzitutto, inevitabilmente, quella di postulare la compresenza al lavoro, nel sec. VII, di almeno due maestranze o correnti: una delle quali (quella che eseguì la decorazione praticamente all'intero semicatino esclusa la fascia dell'intradosso; i Vescovi tra le finestre, le palme e gli Arcangeli col trisagion nel prospetto) ancora strettamente legata, non pure per maniera pittorica, ma anche per tecnica (qualità delle tessere e loro posizione nell'arriccio etc.) ai modi del periodo giustiniano; l'altra invece (che eseguì tutto il resto: le zone del prospetto sopra l'arco e i quadri "mistico" e "storico") di linguaggio più scabro e "volgare" e di tecnica più povera, più ovviamente comprensibili nel sec. VII. E' difficile aderire ad un'ipotesi siffatta - che lascierebbe insoluta anche qualche altra questione marginale - ed è prudente lasciare almeno per ora il problema aperto: tanto più che alla analisi del mosaico torcellano è sufficiente il confronto con quelle parti della decorazione di Classe, per le quali i dubbi sull'intervento di Reparato sarebbero ingiustificati.

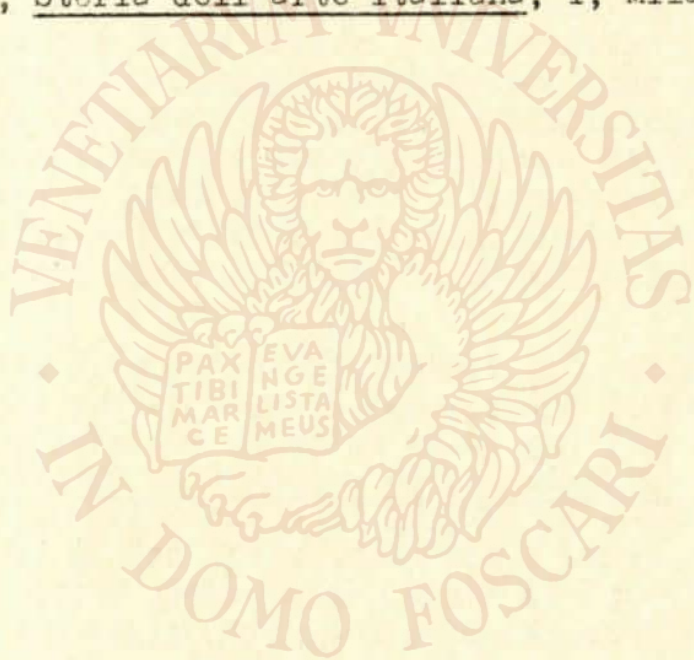
E se ora paragoniamo per es. le teste del "quadro mistico", o le figure della fascia superiore del prospetto dell'abside di St'Apollinare, con gli angeli reggicorona di Torcello, ci è facile ritrovare qui e là non soltanto lo stesso modulo fisico (volti tondeggianti, occhi sbarrati, etc.), ma soprattutto la stessa struttura di linguaggio figurativo: volumetria "astratta"; colori di gamma semplificata, prosciugata; disegno pure secco, sgranato e tendente ad una particolare "deformazione", etc.: sicchè non dubitiamo che cotesti mosaici sian opera delle medesime botteghe. Se poi crediamo legittimo assumere il relitto torcellano - giacchè null'altro è rimasto del sec. VII - a "campione", possiamo supporre che, almeno per la parte figurale, questo fosse il tono della prima pittura che s'esercitò nelle Venezie marittime.

NOTE

Sui mosaici di Torcello, ved.: G. GALASSI, Roma o Bisanzio, I, 1929, II, 1953 - O. DEMUS, Die Mosaiken von S. Marc in Venedig, Wien, 1953 - S. BETTINI, La pittura bizantina, p. II, 1° I mosaici, Firenze, 1931; LO STESSO, La decorazione musiva a Torcello, in "Torcello", Venezia, 1940 - LO STESSO, Mosaici antichi di San Marco a Venezia, Bergamo, 1944 - G. LORENZETTI, Torcello, la sua storia, i suoi monumenti, Venezia, 1939 - G. BRUSIN, M. BRUNETTI, F. FORLATI, I monumenti fino al sec. XII, in "Storia di Venezia", II, Venezia, 1958.

- 1) V. LAZZARINI, Un'iscrizione torcellana del sec. VII, in "Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", LXXIII, 1914, pgg. 367 sgg.
- 2) R. CESSI, Le origini del ducato veneziano, Napoli 1951, pgg. 33 sgg.  
E più recentemente LO STESSO: Alcune osservazioni sulla basilica di S. Maria di Torcello e sulla chiesa di S. Teodoro a Rialto, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXIX, 2°, 1961, pgg. 665 sgg.
- 3) "Torcello", cit., 1940: articoli BETTINI e FORLATI.
- 4) G. GALASSI, Roma o Bisanzio, cit., 1929, pg. 188.
- 5) G. GALASSI, op. cit., cap.: Mosaici ravennati dal sec. VII al X, pgg. 197-201.
- 6) G. GALASSI, La così detta decadenza dell'arte musiva ravennate, in "Felix Ravenna", XIV, ott.-dec. 1914.
- 7) G. GEROLA, Il restauro del Battistero degli Ariani, in "Studien zur Kunst des Ostens", Leipzig, 1923, pgg. 112-129 - ved. anche LO STESSO, La tecnica dei restauri ai mosaici di Ravenna, in "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le Romagne", ser. IV, vol. II, Bologna, 1917, pgg. 114 sgg.
- 8) cfr. C. RICCI, Tavole storiche dei Monumenti di Ravenna, III, il Battistero degli Ariani, Roma, 1932, pgg. 18 sgg.
- 9) C. RICCI, Guida di Ravenna, Bologna, 1923, pg. 23.
- 10) G. BOVINI, Note sulla successione delle antiche fasi di lavoro nella decorazione musiva del Battistero degli Ariani, in "Felix Ravenna", 24 (LXXV), 1957, pgg. 5-24.

- 11) Cfr. S. BETTINI, Storia della pittura tardoromana etc., cit., 1963.
- 12) La questione di S. Apollinare in Classe è riassunta da C. RICCI, in "Tavole storiche etc.", cit., VII, Roma, 1935. Il volume di M. MAZZOTTI, La basilica di S. Apollinare in Classe, Città del Vaticano, 1954, non aggiunge che confusione.
- 13) Per la questione dell'inventio di S. Apollinare, ved., come ultime contributo valido - e bibliografia aggiornata all'anno - G. LUCCHESI, Note agiografiche sui primi vescovi di Ravenna, Faenza, 1941.
- 14) A. VENTURI, Storia dell'arte italiana, I, Milano, 1901.



Cap. II°

PITTURE DEI SECOLI VIII e IX

Più innanzi, per circa un secolo e mezzo non s'è ri trovata a Venezia neppure una traccia di forme realizzate co me che sia in colore. Bisogna scendere alla fine del sec. VIII o agli inizi del IX, per incontrare relitti che, seppure scarsissimi, sono tuttavia sufficienti secondo me ad attestare che, almeno per questa "classe" di opere, la cultura artistica veneziana faceva tutt'uno con quella del suo retroterra e delle coste dell'alto Adriatico. Si tratta di mosaici pavimentali, di cui questa zona sembra essere stata particolarmente ricca fin dalle origini, come vedemmo: quand'essi avevano costituito i variopinti tappeti non solo delle prime chiese, ma anche di case e di ville. La tradizione non vien meno pure durante i "secoli bui"; e appunto, sono, oggi, soprattutto i litostrati ad attestare l'appartenenza della Venezia alla civiltà artistica carolingia, non solo per quel che riguarda le sculture ornamentali, ma anche per questa "pittura".

I tratti di mosaico pavimentale (1), venuti in luce nel 1915, dell'antica abbazia benedettina di Cervignano del Friuli (ricordata per la prima volta nel 762 dalla firma di Ursus presbiter et monachus Christi Archangeli Michaelis de Cervineana, nella carta di fondazione dell'abbazia, pure benedettina, di Sta Maria in Sylvis a Sesto al Reghena) sono parte, con tutta probabilità, d'uno di cotesti riassetamenti carolingi degli inizi del sec. IX: mentre infatti i tratti figurati (palma, foglie, uccelli) sono ancora dipinti "a macchia" secondo la maniera paleocristiana locale, i nastri continui che formano cornici e disegni, identici a quelli scolpiti sui numerosissimi plutei, transenne etc. del tempo e della zona, sono di quel gusto tipicamente celtico (calice di Ardagh. Evangeliario di Lindisfarne, etc.) che fu così largamente accolto dall'arte della civiltà franca. Lo stesso gusto ricorre nei resti di mosaico pavimentale del battistero di S. Giovanni a Cividale; e nella fascia a mosaico, che orla il semicerchio absidale del presbiterio della basilica di Aquileia, opera senza dubbio del patriarca Massenzio (811-833), il quale curò, com'è noto, il riassetamento di tutto il complesso aquileiese: basilica con cripta ed atrio, cappella dei Pagani, battistero: profondendosi tra l'altro tutti quei marmi che, sebbene in parte dispersi, sono ancor oggi tra gli esempi più sicuri e più significanti di decorazione scolpita propriamente carolingia in Italia. E' possibile che il potente e ricco Massenzio abbia voluto far qui, specie nel gruppo di edifici davanti alla basilica, la sua "piccola Aquisgrana": l'oratorio a due piani, che nel Duecento prenderà il vocabolo di S. Pietro, ha tutta l'aria di

essere stato in origine una di quelle *Saintes-chapelles* o *Te-sori-reliquiarii*, che i principi feudali dell'Occidente a cominciare da Carlomagno derivarono, almeno secondo André Grabar (2), dall'esempio della Cappella arcivescovile di Ravenna. E, come accennammo, non è da escludere che anche la prima S. Marco, cappella ducale sorta in pieno periodo carolingio, avesse cotesta funzione, se non cotesta forma. - Verso l'altra estremità, occidentale, della zona veneta, il pavimento di Sta Maria di Gazzo veronese - abbazia benedettina costituita sulla metà del sec. VIII: ebbe privilegi da Liutprando e poi dall'imperatore Ludovico (863) (3) - rivela lo stesso carattere carolingio nel disegno, analogo a quello di Cervignano, delineato con la medesima grafia "celtica", continua e gracile; dipinto coi medesimi colori, forti ma senza luce.

Non possiamo aver dubbi, che anche i primi mosaici pavimentali propriamente veneziani abbian partecipato a cotesta cultura pittorica carolingia. La quale si situa nel momento in cui il doge Agnello Partecipazio trasporta la sede del governo della consociazione delle genti venete (Venezie) nelle isole di Rialto, e subito dà inizio alla loro organizzazione, anche urbanistica. Suo figlio Giustiniano dà consistenza anche alla struttura religiosa del ducato, della cui autonomia è fondamento il trasporto del corpo di san Marco (828) e l'erezione del suo primo *martyrium*; il quale - a significare la coincidenza tra dimensione religiosa e dimensione politica - ha insieme funzione di *Eigenkirche*. Se nel nome di Marco, Massenzio era riuscito, alla sinodo di Mantova dell'827, ad ottenere il riconoscimento della priorità di Aquileia "fondata" dall'Evangelista, privando l'"eretica" Grado d'autorità metropolitana, ora è Venezia che, con l'accaparramento audacissimo di quelle reliquie e la costituzione intorno ad esse d'una leggenda "nazionale", si dà i titoli per soppiantare ambedue.

Ciò che giova sottolineare, è che la cultura dei realtini non differiva da quella della terraferma (né l'avrebbe potuto). L'accordo franco-bizantino dell'810-14 aveva riconosciuto l'appartenenza del ducato veneziano alla sfera d'influenza di Costantinopoli; ma le strutture sociali, politiche, religiose, i costumi, etc., e non da ultimo le tradizioni anche artistiche di quei profughi, non potean essere che quelle d'origine, cioè occidentali. Sicchè non meraviglia che le fondazioni dei Partecipazi avessero, a quanto possiamo più che sapere, intuire, i caratteri di quelle contemporanee d'Aquileia o di Cividale. Poco prima dell'819 essi trasformarono una loro cappella privata, che possedevano dal 784 a Lizzafusina, in una grande abbazia per i benedettini di S. Servolo, col vocabolo di S. Ilario (regalando, per costruirla, i marmi che avevano a Jesolo come leggemmo nel testamento). Della chiesa, distrutta, sono stati ritro-

vati tratti del pavimento musivo, ora al Museo Civico. Altra fondazione dei Partecipazi (oltre alle chiese di S. Giorgio, di S. Moisé etc.) fu il convento di S. Zaccaria: ed anche qui è stato trovato un frammento di litostrato. Negli stessi anni (829) il vescovo di Olivolo costruiva la sua cattedrale (S. Pietro di Castello), e frammenti del pavimento primitivo sono stati riportati alla luce (nulla invece s'è ritrovato della prima abbazia benedettina di S. Gregorio, fondata anch'essa in quel tempo). La connessione stilistica, così stretta da giungere quasi all'identità, di questi mosaici ve ne z i a n i con quelli contemporanei del Friuli e del Veronese, non potrebbe essere più evidente. Non solo ricorrono gli stessi disegni e motivi (particolarmente tra St'Ilario e Gazzo); ma appare la stessa gamma, estremamente semplificata, di colori; e la stessa grafia gracile ma nitida, caratteristica del disegno carolingio. V'è qualche differenza di qualità tra questi lacerti (non tutte le maestranze erano ugualmente esperte; quelle lagunari sembrano più abili, in relazione alla ricchezza dei Partecipazi); ma non certo di cultura figurativa (4). Cotesti esempi tuttavia riguardano soltanto una "classe" di monumenti pittorici, e non la più colta: sarebbe imprudente trarne illazioni di carattere generale. Dobbiamo credere che anche le decorazioni parietali fossero della stessa cultura: che il loro stile fosse simile a quello, che so, degli affreschi della seconda chiesa di S. Salvatore a Brescia, o di quelli dei conventi benedettini di Malles in Venosta o di Müstair nei Gri-gioni? Non è da escludere che qualche inserzione di pittura così decisamente carolingia, seppure nell'accezione romana o lombarda, vi potesse essere nel IX sec., apportatavi da qualcuno di quei monaci pittori benedettini, che passavano da un convento all'altro dell'ordine, e non per questo cambiavano maniera di dipingere.

Ma vi sono indizi che farebbero pensare piuttosto ad un'attività legata alla tradizione ravennate ed esarcale, che del resto abbiamo visto affermarsi nella volta del diaconico di Torcello. Essa par trovare una certa conferma nella continuità della stessa tecnica del mosaico parietale, senza dubbio eccezionale in Europa (salvo l'"isola" di Roma) in periodo carolingio. Mentre per Venezia abbiamo più d'un ricordo, che, se non ha valore di documento, merita sufficiente credito. S. Teodoro, S. Pietro di Castello, la prima S. Marco, dovevan essere decorate da mosaici parietali, almeno nelle absidi. V'era poi, soprattutto, la chiesa di Sta Margherita. La Cronaca Dandolo ne riferisce la data di fondazione ad opera del vescovo Mauro, sotto il ducato di Pietro Tradonico, nell'836; la notizia è ripresa dalla Cronaca anonima del sec. XIII sfruttata da Flaminio Corner (5). Anche secondo l'Ughelino (6), Mauro (o Maurizio) succeduto ad Orso nell'853 e vissuto "ea dignitate" per dieci anni, avrebbe dedicato a Santa Margherita la chiesa, costruita dal patrizio Geniano

(Busignacco), suo padre. L'"aurea testudo", cioè presumibilmente la conca absidale decorata da mosaico a fondo d'oro, di Sta Margherita, è ricordata anche dal Sabellico (7): l'opera è da porsi negli anni dell'episcopato di Mauro, tra l'853 e l'863. Essa esisteva ancora sulla fine del Cinquecento: Francesco Sansovino (8) segnala "la cappella grande di mosaico che dà manifesto indizio di quanto ella fosse reputata in quei tempi"; ma all'epoca delle aggiunte del Martini alla "Venezia nobilissima" (1663) era già stata, da poco, demolita: "la cappella grande di mosaico fu per la sua vecchiezza gittata a terra e rifatta in forma moderna e quadrata pochi anni or sono..." (9). Lo stesso Sansovino (10) ricorda un'altra decorazione a mosaico: quella del ciborio di S. Polo. La chiesa, secondo la Cronaca Dandolo, era stata pure costruita da Pietro Tradonico, e Sabellico (11) precisa che fu consacrata nell'836, dopo che Pietro s'era associato nel ducato il figlio Giovanni (la cappella maggiore fu distrutta nel 1586). È possibile che il mosaico fosse del tempo della fondazione. E ad ogni modo abbiamo ragioni, sufficienti se non perentorie, di credere che nel IX secolo (da S. Moisé, 803, a Santa Margherita, 853-863) le chiese, almeno le più ricche, fossero decorate a mosaici, anche parietali, seppure presumibilmente soltanto nel semicatino e nella conca dell'abside maggiore, dietro l'altare.

Non meraviglia dunque di ritrovare, in Santa Maria di Torcello, un altro tratto di mosaico, che possiamo assegnare abbastanza tranquillamente a poco dopo l'864: esso non è che l'unico esempio rimastoci di tutta una serie di decorazioni analoghe eseguite a Venezia in quel secolo, e poi scomparse. La basilica torcellana fu certo rimaneggiata ai tempi dei vescovi Deusdedit I e II, ed a quest'ultimo va riferita la notizia di Giovanni diacono di un consolidamento piuttosto radicale, quasi una rifabbrica, tra l'864 e l'867 (non, come interpretava equivocando Andrea Dandolo, di Sta Maria Formosa): "ecclesia sancte Dei genitricis et Virginis Marie, que vetustate pene consumpta manebat, a Marino Patricii filio consolidata est". Se n'era accorto già il Lorenzetti (12), che, a seguito di Cattaneo, attribuiva a questo rimaneggiamento la nuova forma, semicircolare, delle tre absidi. Io poi aggiungevo (13) - e ancor oggi ritengo l'ipotesi probabile - che appunto quando si volle dar alla chiesa l'abside triplice, s'aggiunsero ai pastophoria del sec. VII, probabilmente quadrati, le absidicole; il che portò alla necessità di restringerli ad est e ad ovest: la mutilazione, in questi tratti, di tutte le gambe dei due angeli reggicorona nel mosaico della volta, sono la spia, abbastanza evidente, dell'operazione. Inoltre, poichè anche così le absidicole venivano a sporgere oltre l'abside centrale, si costruì qui la seconda abside più sporgente, approfittando della necessità di ricavarne la cripta. Ultimamente anche Cessi (14) ribadiva l'opinione

ne d'una rifabbrica: ".....al tempo del vescovo Teodato, verso la fine del secolo, il cronista è scrupoloso di registrare l'opera veramente costruttiva, che diede figura alla chiesa. "Deusdedit episcopus sancte Dei genitricis ecclesiam devotissime componere variisque marmoribus condecorare perfectat".

Non dunque una semplice opera di completamento e di decorazione, ma anche un profondo rinnovamento strutturale ("componere") che veniva a sviluppare un'opera modestamente iniziata e rimasta per mezzo secolo trascurata; e s'avverta, "decorazione marmorea e non musiva". La decorazione a mosaico infatti fu opera di Teodato II, non del I. E la rifabbrica fu motivata, non certo da necessità di ampliamento dello edificio (che conservò le dimensioni primitive) e forse nemmeno, o non solo, dal suo stato di consunzione: questa è la "ragione" che sempre accampano i cronisti, spesso con le stesse parole: è quasi una formula d'obbligo. Piuttosto era avvenuto - fatto tutt'altro che insolito nella storia della arte - ch'era cambiato il "gusto". La nuova architettura delle chiese voleva per esse una forma più slanciata, con archeggiature più leggere all'esterno, e soprattutto col presbiterio articolato in tre absidi. La forma insomma della chiesa di S. Ilario, com'è apparsa dagli scavi (e dai disegni che ne trasse il Gidoni nel 1873). Considerandola, il Cattaneo scriveva: "Questa chiesa si può riguardare come il più antico esempio conosciuto di basilica a tre absidi che sorgesse nel Veneto, e fra i primi in Italia in cui le absidi cominciassero a trasformarsi in cappelle" (15); ma forse (S. Ilario è dell'820 c.) era stata preceduta dal rimaneggiamento appunto di Sta Maria di Torcello ad opera di Deusdedit I, a cavallo tra il sec. VIII e il IX.

Una sessantina d'anni più tardi, Deusdedit II metteva mano alla decorazione a mosaico, della quale è rimasta soltanto (nè sappiamo se v'era d'altro) quella dell'absidicola destra. Essa consta anzitutto del restauro, anzi in buona parte rifacimento, del quadro con gli angeli reggicorona della volta. Già Galassi (16) aveva precisato, in base ad analisi puramente stilistica e senza altre considerazioni, che soltanto la parte centrale, con le teste degli angeli e poco più, mostrava i caratteri della pittura ravennate del VII sec.: il resto era da ritenersi aggiunto più tardi. Io poi credetti, e credo ancora, di poter fissare il momento di contest'aggiunta al tempo dei lavori di Deusdedit II. E' ovvio, che quando Deusdedit I rimaneggiò tutto il presbiterio per farlo triabsidato, e perciò fu costretto a "tagliare" due lati del pastophorio di destra, coi tratti relativi del soffitto, il mosaico che qui si trovava subì dei danni; non soltanto risultò mutilato, ma anche buona parte del rimanente intornaco con le sue tessere dovette slabbrarsi e cadere; praticamente solo il tratto centrale, il meno toccato dalle incisioni e successive ricuciture, rimase a posto. Si dovette dunque provvedere a completarlo: e mancano indizi stilistici, per di  
non

stinguere con sufficiente approssimazione questo completamente.

Un'attenta ricognizione di quanto è rimasto di pittura "monumentale" del periodo carolingio in Europa, in particolare in Italia; e del periodo preacedone in ambito bizantino, induce a ritenere che almeno il cartone, la sinopia, di tutta la decorazione a mosaico di quest'absidiola torcellana (vale a dire: il Cristo in trono tra i due Arcangeli nel semicatino, e i quattro santi a piena figura - Gregorio e Martino - Agostino e Ambrogio - nella conca al di sotto, ai lati della finestra) sia opera degli anni dall'864 all'867. Galassi pensava (17) che non solo tutto il complesso fosse stato rimaneggiato nel sec. XII - quando si fecero altri lavori nella basilica - ma che il Pantocrator sia di questo tempo: "Se nella zona superiore i due Arcangeli paion corrispondere a una iconografia in vigore sopra tutto più tardi, la disposizione dei Dottori della Chiesa nella zona inferiore corrisponde invece a consuetudini affermate appunto nel IX sec. (figure in piedi succedentisi a distanza, come in certe absidi romane del tempo) e tutto l'ordinamento del catino manifesta un carattere arcaico". Che vi siano riprese, probabilmente del sec. XII, è indubitabile; ma la difficoltà iconografica non esiste. Il tema iconografico della Majestas (Cristo o Madonna tra gli angeli o santi) è presente da tempo, proprio nei semicatini delle absidi, e ricorre anche in periodo carolingio (per far gli esempi romani forse più vicini: mosaici di Sta Maria in Domnica, 817-24; di S. Marco, 827-44). Gli Arcangeli di Torcello possono esser derivati da quelli dei rinfianchi di S. Apollinare in Classe - che Galassi stesso assegnava all'impresa di Reparato -; ma si vedano anche quelli affrescati nell'abside di S. Vincenzo al Volturno (826-843), o quelli a mosaico nel semicatino della basilica di Teodulfo a Germigny-des-Prés.

La tendenza a portar innanzi la datazione di opere come questo mosaico di Torcello, da parte di studiosi, e specialmente di esperti di cose bizantine, derivava credo, forse inconsciamente, dall'idea che tra Giustiniano e Basilio, tra il primo ed il secondo periodo aureo, vi fosse stato a Costantinopoli un "vuoto figurativo", con al suo centro l'abisso dell'iconoclastia; non solo, ma che il repertorio almeno iconografico cui si applica il generico vocabolo di "bizantino", specie nei riguardi dell'arte italiana, non si fosse costituito prima della restituzione delle immagini. Quest'idea va riveduta: e la scoperta abbastanza recente di pitture dell'alto Medioevo in Italia contribuisce alla revisione. Lo straordinario ciclo d'affreschi di Sta Maria foris portam a Castel-seprio (18) che non si può ragionevolmente datare a dopo la fine del sec. VII; qualunque sia stato, orientale od occidentale, il grande maestro che lo dipinse, non riflette la "rinascita" costantinopolitana del X sec., come taluno, appunto in base a quell'idea, pensava, e nemmeno una "protorinascita"

che si sarebbe avuta durante la breve interruzione dell'iconoclastia al tempo della vasilissa Irene; ma discende dall'arte del "primo periodo aureo", e probabilmente da quella corrente che il Morey definì "neoalessandrina", la quale secondo me si era affermata soprattutto nella decorazione di Giustino II (558-562) della grande Santa Sofia di Costantinopoli, e doveva riflettersi in Italia in un gruppo di pitture (Annunciazione frammentaria, corotico di angeli sul "muro palinsesto") di Santa Maria Antiqua in Roma, e, nello stesso giro di tempo, appunto quelle, così legate a queste per stile, di Castelseprio - come ho cercato di spiegare altrove (19). Fu una corrente, possiamo credere, di non lunga durata: presto sopraffatta, a Costantinopoli, dalla ripresa dell'irrigidimento "neocattico", che più rispondeva a tutte le strutture della civiltà bizantina.

All'aprirsi del periodo carolingio in Occidente era già quasi completamente assorbita. Ne possiamo aver qualche prova (per restringerci alle decorazioni "monumentali") innanzi tutto nei mosaici di Sta Sofia di Salonicco, dei quali molti anni fa (20) avevo puntualizzato la cronologia: Vergine nell'abside, intorno al 787 (presenza dei monogrammi di Costantino VI, 780-97, di Irene, reggente 780-90, e del nome del vescovo Teofilo partecipante al secondo concilio di Nicea del 787); Ascensione nella cupola, sec. VIII-IX (cronologia del resto già consegnata nei manuali, condivisa anche da Demus (21) e non contraddetta, anzi sostanzialmente confermata dai risultati tecnici dei restauri del dopoguerra. Forse è vero che questo mosaico (in particolare quello dell'abside) è oggi "l'unico documento che sopravviva dal breve periodo iconofilo sotto Irene" (22); ma l'indagine può essere allargata, e cercherò di farlo qui in breve: giacchè è chiaro che il mosaico dell'absidiola di Torcello non potrebbe essere interpretato nemmeno da una sommaria filologia, senza il presupposto d'un'indagine siffatta.

Un confronto, anche rapido, tra gli angeli che nella cupola di Sta Sofia di Salonicco reggono in volo come le antiche Vittorie il medaglione di Cristo, e gli angeli ugualmente librati sull'arco di trionfo della chiesa del convento di Sta Caterina sul Sinai, suggerisce, per questa parte della decorazione sinaitica, una datazione non molto lontana da quella (dobbiamo essere infatti nel tempo dei rifacimenti di Longino); ma già qui l'energia lineare, eccezionale nell'arte bizantina, di Salonicco, appare allentata, placata. Verso la fine del secolo (poco dopo l'anno del concilio, 787) fu eseguito il mosaico dell'abside della chiesa della Dormizione a Nicea, è comprensibile che nel luogo stesso dove si tenne il concilio che doveva segnare una breve restituzione delle immagini si sia voluto, in quel momento, riprendere questo tema iconografico al posto della solita croce degli iconoclasti. E' possibile che il tema fosse derivato da quello dell'abside della grande Santa Sofia di Costantinopoli, dove,

secondo me rimangono ancora (perchè probabilmente occultati in periodo iconoclastico) resti della decorazione di Giustino II: la testa della Vergine e il meraviglioso Arcangelo: in ogni caso il mosaico di Nicea, distrutto durante la guerra greco-turca, mostrava chiaramente, anche per certi particolari di fedeltà iconografica, di discendere dal grande e sempre costantinopolitano: ma indicava anche di quanto ci si fosse allontanati, stilisticamente, dai modi della corrente "neo-alessandrina".(23)

Già da tempo poi avevo aggregato a questo momento, o a quello immediatamente posticonoclastico, due frammenti di mosaico parietale, conservati l'uno nel museo Benachi di Atene, l'altro nella collezione Maim di Istanbul: ambedue dovevano far parte della decorazione d'una non bene identificabile chiesa costantinopolitana. Il frammento Benachi rappresenta la testa della Vergine, quello Maim il busto dell'arcangelo Gabriele: la connessione stilistica e la corrispondenza di proporzioni suggeriscono che si tratti dei resti d'un unico pannello rappresentante l'Annunciazione. Il Lazareff (24), che sembra conoscere solo il frammento Maim e lo data al sec. VII, lo mette a confronto con l'angelo dell'Annunciazione frammentaria di Sta Maria Antiqua ("muro palinsesto"): e non v'è dubbio che qualche rapporto vi sia. Ma il mosaico ci dà un'ulteriore prova del processo di irrigidimento della corrente pittorica "neoalessandrina", così viva e libera a Sta Maria Antiqua e a Castelseprio (ed è la ragione, 25) credo, per cui Demus assegna il frammento Benachi al tempo della lunetta del vestibolo di Sta Sofia: sec. X). Altra prova ci è offerta dai mosaici recentemente ritrovati nella stanza (sekreton?) comunicante col matroneo sud di Santa Sofia a Costantinopoli (Deisis sulla porta d'entrata; numerose figure di Apostoli, Santi, Patriarchi qui sotto e sulle pareti, etc.). Lo scopritore P. Underwood ha chiaramente provato, per considerazioni non solo stilistiche ma anche semantiche e prosopografiche, che questa decorazione commemora la vittoria del culto delle immagini dell'843 e fu eseguita immediatamente dopo questa data. Essa è l'indice del tutto evidente dell'esito del processo di crescente "neoatticismo" ch'ebbe luogo nell'arte bizantina durante il periodo iconoclastico(26)

Lasciando altre considerazioni che sarebbero qui eccessive: credo che se si cercasse di colorire di più questo quadro si sconfinerebbe nell'arbitrario. Esso però mi sembra sufficiente quale punto di riferimento per l'esame dell'arte, specie italiana, e ancor più particolarmente veneta, del periodo carolingio. Ritagliare qui una "scuola veneta" non è avventato. V'è infatti una zona, che è situabile tra i due poli, quello orientale delle coste adriatiche, da Ravenna a Trieste: dove ha voce preponderante, sebbene non esclusiva, la tradizione esarcale e gli esempi bizantini; e quello occidentale,

più affine alla Lombardia, cioè alla cultura tra tutte in Italia più aperta all'Occidente, all'Europa e insomma più schiettamente preromanica: la zona appunto della scuola veneta. Il polo occidentale è situabile ovviamente a Verona: una delle capitali carolingie, (26a) la cui pittura nell'VIII e nel IX sec. è sufficientemente ricostruibile, sebbene sulla base d'un gruppo molto ristretto di opere.

A parte il pavimento di Gazzo, di cui si disse (cui si possono avvicinare il tessellato ad un tratto di affresco decorativo anteriore a quello noto come "primo strato" della chiesa-grotta di S. Nazario e Celso, con ogni probabilità dello stesso tempo), sono: le figure ricamate nel "Velo di Classe" (27) del Museo di Ravenna, cioè le effigi di tutti i vescovi veronesi fino a Sigiberto, e di san Rustico. L'opera è del 759 c.: e, pur attraverso gli schematismi della tecnica, è possibile riconoscerci una maniera pittorica che sembra aderire, da un lato all'atteggiamento "neocattico" derivante da Costantinopoli alla cultura esarcale, dall'altro all'arte lombarda, seppure alla più "classiceggiante" (es. le miniature del verso del dittico di Boezio al Museo di Brescia (604-799)). Dell'attività, solo qualche decennio più tardi, d'uno scriptorium veronese, è testimonianza il prezioso codice (di cui restano quattro miniature alla Biblioteca di Berlino, rappresentanti i santi Agostino, Leone Magno, Gregorio ed Ambrogio assistiti da diaconi, impaginate col gusto celtico della scuola di Luxeuil, ma con le figure entro nicchia dal semicatino a conchiglia con muscolo in basso, memori di impostazioni ravennati: mosaici di Classe, sarcofagi etc) donato dal vescovo di Verona Egiño a Sta Maria Matricolare poco innanzi il 799. Fu scritto e miniato a Verona: la sua pittura ha rapporti, più che con quella contemporanea di Roma, da un lato con gli affreschi di Sta Maria in Valle a Cividale, dall'altro con quelli di S. Salvatore a Brescia: conserva una certa monumentalità, ma la traduce in un linearismo, che legittimamente non si può definire che carolingio (28)

Gli affreschi, molto frammentarii ma di eccezionale importanza per più d'un aspetto, tratti in luce fortuitamente nel 1959 nella chiesa di San Zeno a Bardolino (29), confermano cotesta fusione linguistica della pittura veronese agli albori del sec. IX. La chiesetta che, seppur inglobata in un cascinale, rimane ancor oggi, con le sue strutture fondamentali quasi intatte, i suoi capitelli tipicamente carolingi (salvo uno, romano, di riporto, sul quale fu esemplato il parallelo, essi sono di stile molto vicino a quello de' capitelli, per es., della cappella della Pietà presso S. Satiro a Milano, dedicata da Ansperto: 873-881) il cui nitido intaglio è pure stato recentemente ripulito dalle gromme - rimane l'esemplare

forse più schietto d'architettura franca in Italia; esisteva già nell'807, data del diploma in cui essa risulta donata da Pipino a S. Zenone Maggiore di Verona (30)

E fu subito, possiamo credere, completamente dipinta: senza che rimanesse privo di colore nessun tratto sia pur breve delle sue pareti e volte. Cotesti edifici infatti, che oggi vediamo di regola spogli, traendone l'idea d'una rude severità disadorna; Sta Maria in Valle di Cividale per es., o S. Salvatore di Brescia, o anche il S. Benedetto di Malles e quello di Müstair, erano in origine decoratissimi: carichi di stucchi dorati e dipinti e di affreschi zeppi di colore vivacissimo, da capo a fondo - in risposta ancora all'horror vacui ed al gusto per il colore vivo, violento, barbarici.

Dalle poche tracce che ancor rimangono (ma è presumibile che una campagna di ripulitura e di restauro, condotta a fondo con metodo e buona tecnica, rivelerà altri brani) si può a fatica riconoscere, sulla faccia sud del "tiburio" che sottende la volta a crociera, la testa nimbata forse d'un angelo che detta ad uno scrivente; se così fosse s'avrebbe l'indizio di un'immagine di san Matteo che scrive il suo Vangelo; e allora verrebbe fatto di supporre, che sulle rimanenti pareti quadre di questa sorta di torre o tiburio fossero raffigurati gli altri tre Evangelisti coi loro animali. Nè vi sarebbe da meravigliarsene: visto che il luogo deputato per tali figure è tradizionalmente fin dai primi tempi cristiani nei pennacchi o negli strombi delle cupole; o, mancando queste, in quei tratti alti di parete alla radice delle volte, i quali in qualche modo corrispondono a cotali raccordi (per es. in Santa Matrona a S. Prisco presso Capua, gli zodia apocalittici, che son anche simboli degli Evangelisti, furon mosaicati nel V sec. nelle lunette che risultano alla base delle quattro vele della volta a crociera, etc.) - Sarebbe imprudente cercar di trarre illazioni di carattere stilistico da quelle fioche ombre lassù; ma, se proprio lo si volesse, si potrebbe supporre d'intavedervi - in certo caratteristico aggrumarsi di ombre per es. - qualcosa di simile alle pitture del S. Salvatore di Brescia, o forse più, di Müstair: e pertanto pensare fossero qui all'opera maestranze diverse da quelle che decorarono le nicchie in basso, dove lo stile pittorico è invece del tutto evidente.

Giacchè qui sono comparsi, finora, i brani maggiori, e di eccezionale conservazione: in queste due leggere nicchie, per l'innanzi murate, le quali articolavano le due pareti orientali dei bracci nord e sud dell'edificio a croce, sicuramente all'origine: esse sono infatti l'evidente traduzione, in forma semplificata all'estremo, d'una disposizione non infrequente nell'architettura di sacelli cruciformi paleocristiani, specie nella zona lombarda (es. tra tutti la Basilica Apostolorum - S. Nazaro - a Milano. Le conche ridotte a nicchie compaiono nella Cappella Arcivescovile di Ravenna, nel sacello di S. Prosdocimo a Padova, etc. Si trasmisero all'architettura carolingia: in disposizione del tutto analoga a quella

del S. Zeno di Bardolino - cioè ad articolare, o meglio a scalfire, i tratti ad est del braccio trasversale - si trovano anche nella cruciforme, seppure più complessa, chiesa abbatiale di Corvey, eretta subito dopo l'822; etc.). La pittura è riapparsa senza gravissime lacune nella nicchia di destra (quella di sinistra, che fu rotta anche dall'architrave d'una porticina praticatavi accanto, mostra solo parte del capo d'una figura, tracce dello "scenario" di sfondo e poco più. E' probabile che qualche brano ancor si ritrovi - per es. sotto tratti d'affresco trecetesco su grosso intonaco sovrapposto -: quei frammenti comunque indicano che v'era anche qui una decorazione dello stesso tempo e dello stesso stile, ed impostata in maniera del tutto analoga a quella dell'altra nicchia).

E' possibile che a primo sguardo la figura, forse di San Zeno, salvatasi pressochè per intero: così diritta, frontale, "monumentale", dal grande occhio sbarrato, appaia troppo carica di "bizantinismo macedone" (tipo Hossios Lukas) per potersi assegnare agli inizi del sec. IX; ma presto ci s'accorge che, così giudicando, si cadrebbe nel medesimo equivoco di coloro che, appunto su argomenti siffatti, vorrebbero spostare a dopo il Mille la data degli affreschi di S. Maria in Valle di Cividale - che vedremo tra poco -. Alla base del linguaggio pittorico di Cividale vi è un fortissimo "neocatticismo", il quale tuttavia è protobizantino; ed è quello che lambisce anche la figura di Bardolino e le conferisce il carattere "statuario", inconsueto nell'arte carolingia. Ma, mentre a Cividale esso ha valore di fondamento linguistico, a Bardolino agisce soltanto nel senso, appunto, d'una siffatta rettifica: press'a poco com'era avvenuto, pochi anni innanzi, nelle grandi miniature del codice di Egipto, ricordate or ora. Anche quest'affresco è impostato come una miniatura a piena pagina: anche in esso v'è il semicatino "ravennate" a conchiglia, e vi sono ai lati le colonnine coi capitelli quasi identici, etc.: anche qui dunque il fondamento miniaturistico carolingio è chiaro; soltanto, le miniature cui aderisce l'affresco non sono dello stesso "gruppo". Giustamente Arslan (31) s'è opposto all'opinione che riferiva il codice di Egipto alle illustrazioni del gruppo malamente detto di Ada; ma una riserva siffatta non si potrebbe opporre per l'affresco di Bardolino, che appare, per una quantità di morfemi facilmente riscontrabili (per es. il braccio tondo dalla larga orlatura arginata dal deciso profilo, desinente in una mano non artigliata ma paffuta; il caratteristico labbro inferiore rigonfio; le pieghe delle vesti "a corde" rotate e riprese, etc. etc.) legato a miniature appunto della scuola palatina di Carlomagno. Non per nulla il Torp credette di ravvisare una stretta parentela tra il Cristo in maestà che inizia l'illustrazione del Vangelo di Codex Calce con gli affreschi di Cividale - e di questi con quelli del S. Salvatore di Brescia - indicando (seguito dal Nordenfalk, che ricordava in proposito la presenza di Paolo Diacono alla corte di Carlo (32)) in codesto rapporto la fonte del carattere "anti-heggiante" delle minia-

ture di scuola palatina.

Nelle quali è pacifico che l'azione della tradizione paleocristiana e protobizantina, specie in accezione lombarda (protrattasi fino a Castelseprio quanto a vena "neoalessandrina", e fino alle miniature del dittico di Boezio a Brescia, quanto a vena "neoattica") sia fortissima; tuttavia una connessione siffatta è, almeno a tal grado, evidentemente inammissibile. Per quel che riguarda l'affresco di Bardolino, trovervi aderenze stilistiche puntuali con le pitture di Sta Maria in Valle da un lato, e con quelle di S. Salvatore dall'altro (dove pure qualche generica somiglianza si potrà riscontrare, soprattutto coi brani - teste nimbate - della parete nord della navatella settentrionale), ancorchè quasi esattamente contemporanei, sarebbe altrettanto sfocato criticamente, quanto assegnarlo senz'altro alla scuola palatina di Carlomagno. Più ancora delle miniature del codice del 799, il recupero sia pure di frammenti d'una pittura così insigne (e, a differenza da tutto quanto è rimasto quassù - da Cividale a Brescia a Malles a Mustair, per non dire de' minori relitti: tutti più o meno abrasati, privati almeno dell'"ultima mano" - conservatissima per quel che vi è: con la sua intera forza lineare; col suo straordinario, violento, quasi allucinato cromatismo) ci ha fornito un testo, che è prova del modo e del grado linguistici della pittura propriamente veronese agli albori del sec. IX.

Quali siano state le vicende di cotesta pittura durante il corso successivo di quel secolo e fino al termine del X, non è possibile accertare. Forse non è da escludere che, dopo la fase carolingia lombardo-veneta, vi sia stato un certo orientamento verso la "scuola romana" - se non è troppo azzardato riferire a quel torno di tempo un'opera quale la Crocifissione affrescata su una volta del sotterraneo della chiesa di S. Pietro Incarnario. Opera considerata solitamente assai rozza e in base appunto a tale rozzezza (ritenuta segno di degenerazione del romanico) datata da Toesca al sec. XIII (33) e da altri non così innanzi, ma sempre posteriormente al Mille. Più ragionevolmente Arslan(34) risaliva ad una data "non anteriore alla fine dell'XI", spendendo tuttavia qualche pagina per porre in un rilievo tutto particolare i caratteri carolingi della pittura: confronti con la Bibbia di Viviano, con avorii della scuola di Metz, con le Crocifissioni miniate nel codice di Otrifido di Weissenburg e in quello detto di Francesco II, etc., con opere insomma tutte intorno alla metà del sec. IX: talchè non ci si sarebbe aspettati la proposta d'una epoca posteriore almeno d'un paio di secoli i quali sarebbero passati quasi senza lasciar traccia nel linguaggio di questa pittura.

Io non vedo perchè si debba temere di situare questo incunabolo veronese nel giro di tempo e nell'ambito di cultura pittorica che tutte le nostre cognizioni concorrono

ad additare: fine del sec. IX o al più inizi del X; e derivazione dalla scuola romana. Se è vero, come s'è detto, ch'esso è oggi, stilisticamente, senza paragoni a Verona, v'è invece la possibilità di confronti quasi puntuali con pitture ancor esistenti a Roma: in particolare con gli affreschi del sotterraneo di S. Martino ai Monti, opera dovuta a papa Sergio II (844-847), il quale fece decorare la chiesa di mosaici e d'affreschi ora spariti, e trasportare nel sotterraneo reliquie di numerosi santi. La data è confermata dall'affinità linguistica evidente coi mosaici romani del tempo: da Sta Prassede a S. Marco. È ovvio che i mosaici perduti di Sergio II continuavan la maniera di quelli di Gregorio IV (827-844), e che la bottega dei maestri immaginari che davano i mosaici per i cartoni della chiesa superiore, era quella stessa che curava gli affreschi dell'inferiore. Nella Crocifissione veronese si noterà, rispetto alle pitture di S. Martino, una maggiore, più "carolingia" agitazione lineare; ma si rammenti che c'erano state di mezzo, in Roma stessa, pitture altrettanto "agitate": le Storie di Giuseppe delle navate laterali di Sta Maria Antiqua, per es. (858-867) o il Martirio di sant'Erasmo nella chiesa sotterranea di Sta Maria in via Lata. Esse fanno gruppo, evidentemente, con le opere del maestro maggiore di questo cerchia: le storie della Passione (Nozze di Cana, Crocifissione, Marie al Sepolcro, Limbo, Ascensione) fatte eseguire da Leone IV (847-855) nella chiesa inferiore di S. Clemente. Il pittore della Crocifissione di S. Pietro Incarnario discende da cotesti esempi romani, che tuttavia interpreta con accentuato interesse per i modi più recenti della scuola di Metz e con qualche adesione alla cultura "locale": certo chiaroscuro dei volti ricorda la maniera di S. Salvatore a Brescia e di S. Benedetto a Malles.

Sebbene sia prevedibile che la proposta sarà considerata "ardita" ed accolta da pochi consensi, penso che non sia posteriore di molti decenni a cotesto l'affresco frammentario, di significato che non riesco a decifrare (approdo ad una città turrita: probabilmente a Verona stessa, per la via dell'Adige; cfr. Iconografia Materiana, estremità sinistra) sulla parete nord della chiesetta di S. Martino al Corrubio in Valpolicella. Esso, frattanto, non ha che fare con le pitture di maestro Cicogna (cui soltanto conviene la data del 1300 letta dal Simeoni) della restante decorazione della chiesa; mentre sembra attestare la persistenza della "moda romana" affermatasi nella Crocifissione di S. Pietro Incarnario. Ma qui gli esempi non son più quelli del tempo di Leone IV: sono invece quelli della nouvelle vague, che, a cominciare da Giovanni VIII (affreschi del tempio della Fortuna Virile, 872-82) apriranno la fase di rinnovamento della pittura romana che si svolgerà nella prima metà del sec. X. Malgrado il sentore vulgatamente "romanico" che potrebbe suggerire addirittura il Duecento, sono troppi secondo me i rimandi anche puntua

li non solo a coteste pitture romane sullo scorcio del IX, ma anche si cicli carolingi "locali" (si osservi per es. come la "prospettiva" della città turrita - qui forse, come supponsi, desunta dalla "iconografia rateriana" - sia identica a quella che appare in un riquadro della navata di mezzo - parete sud, 3° registro - nel S. Salvatore di Brescia, etc.) perchè si possa respingere l'ipotesi di situare questo frammento veronese nella prima metà del sec. X.

Qualche altro relitto è forse possibile aggregare, con cautela, a questa corrente più occidentale della pittura veneta. Possono, per es., essere parte della decorazione di una cripta carolingia, in seguito ampliata, gli affreschi scoperti da non molti anni, e restaurati, dello 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 quadrata 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, dell'863: l'epoca delle pitture potrebbe non essere molto lontana, malgrado Toesca e, al suo seguito, Anthony, la facessero scendere al sec. XI. Ma era datazione di comodo, rispondente al criterio d'opportunità d'inserire tali problematici relitti in un ambito culturale più noto. Gli affreschi di Adria in effetti s'accordano all'intonazione dell'arte del sec. IX in questa zona: reminescenze ancora "longobarde" vi si uniscono a stilemi carolingi su un fondo linguistico persistentemente esarcale. L'esempio forse più notevole in terra veneta di pittura del sec. IX è riapparso recentemente sul muro primitivo (la fondazione è del sec. VIII) della chiesa di S. Giorgio a Velo d'Astico nel vicentino: opera di maestranze più dotate di quelle attive ad Adria, e che mostra, con evidenza anche maggiore, il convergere di stilemi carolingi - pieghe "rotate" delle vesti etc. - entro il substrato esarcale - la "presentazione" delle figure discende da quella dei "quadri di consacrazione" di Ravenna, ripresa nel "quadro storico" di Classe, del tempo di Reparato. La caratteristica ambiguità del modellato rimarrà in loco: poco più tardi riaffiorerà per es. nell'affresco di Sta Maria Etio pissa, nello stesso territorio vicentino. (37) (38) (39)

All'altro polo - orientale - della zona veneta, infiltrazioni di pittura propriamente "europea" (franca o lombarda) non mancano del tutto. A parte i pavimenti, quel poco che si può ricavare dai disegni ad Aquileia nella "piccola Aquisgrana" di Massenzio, degli affreschi veduti e rilevati nella "cappella dei Pagani" da Giandomenico Bertoli (40) potrebbe essere, come riteneva il Bertoli stesso, parte d'una decorazione pittorica carolingia. L'iconografia lo consenti-

rebbe; e lo "stile" (se è consentito parlarne) ancorchè appaia piuttosto singolare, non è senza riscontro altrove (per es., cripta di St. Germain d'Auxerre) ed anche nella stessa terra. Nel 762 la badia di Sta Maria in Sylvis a Sesto al Reghena passava ai monaci di S. Benedetto: di quel tempo all'incirca sembrano alcuni resti d'affresco sui pilastri dell'atrio (S. Cristoforo; Madonna tra angeli; S. Elena; S. Costantino). Essi infatti paion legarsi, da un lato col relitto sopra indicato di Aquileia, dall'altro e più chiaramente, con le pitture del grande ciclo della seconda basilica di S. Salvatore a Brescia (c. 816), e quindi indirettamente con gli altri affreschi "lombardi" di Halles e di Mûstair.

Ma vi son relazioni di "sermo rusticus" anche con le "scene cavalleresche" che vedremo tra poco, nella stessa abbazia; talchè converrà essere prudenti in ipotesi cronologiche siffatte.

Ma l'opera più singolare di cotesto polo orientale della zona veneta è il gruppo di affreschi più antichi di Sta Maria in Valle a Cividale. Solidali con la famosa decorazione a stucco, essi sono sicuramente del tempo di questa; la quale a sua volta è legata così strettamente - in qualche punto fino quasi all'identità - con quella del S. Salvatore di Brescia, che non è più permesso, ragionevolmente, di dubitare ch'esse siano press'a poco contemporanee. Il Torp è anzi arrivato - sottolineando coteste inegabili analogie, che si estendono per qualche lato anche all'architettura - a ritenere che le due opere siano state eseguite addirittura dalle medesime maestranze, le quali apparterebbero alla corrente cui si debbono anche pitture in Sta Maria Antiqua, del tempo di papa Zaccaria, 741-752 (anche le iscrizioni avrebbero gli stessi caratteri ch'egli denomina di un "reale longobardo"). Penso non sia prudente accettare un'identificazione così completa; in ogni caso, i rapporti sono tra Cividale e la seconda S. Salvatore di Brescia, che il Panazza ha dimostrato, in maniera che ritengo ineccepibile, doversi datare all'816 circa. Sta Maria in Valle fu costruita nel 762; e com'è stato rilevato da parecchi, passò qualche tempo prima che avesse l'attuale decorazione. Questa però non può essere portata più innanzi dell'830 (Cecchelli); ed anche per questa ~~data~~ arriva a fissarne la data nello stesso giro d'anni della seconda S. Salvatore. (42).

Ma non v'è dubbio che le maestranze siano diverse; e che, mentre quelle di Brescia parlano un linguaggio che si può dire legittimamente carolingio, ancorchè in accezione "monumentale", italiana anzi lombarda; quelle di Cividale sono quasi del tutto immuni da inflessioni franche: parlano una lingua che è ancora "antica" e ci forza a volgere l'attenzione verso un altro ambito di cultura, più aperto alle voci della aula costantinopolitana. Il maestro di Cividale (che è pitto

re decisamente "personale", dotato d'una potenza e d'un'originalità d'espressione assertive, inconsuete) non è un "bizantino": le connessioni del suo linguaggio, più volte e da parecchi studiosi notate, con quello dell'Occidente, specie dei cicli contemporanei di Brescia e di Roma, sono innegabili, ancorchè non determinanti. L'aggregazione più facile sarebbe all'ambito della corrente "esarcale"; ma anche questa sarebbe piuttosto di comodo. Non v'è infatti nulla a Ravenna che possa, sia pure alla lontana, giustificarla: l'unico relitto di pittura che vi si trovi di questo tempo, è il deperitissimo affresco del Sancta Sanctorum di S. Vitale, che è databile in base alla presenza della figura dell'arcivescovo Martino (810-817) col nimbo quadrato; ed è difficile trovarvi assonanze con Cividale, che vadano più in là di un generico "bizantinismo". Il quale poi, a Ravenna, è di carattere "popolaresco": se vogliamo indicare (come sempre si dovrebbe) una qualche pittura che vi s'avvicini linguisticamente, in terre dell'Impero d'Oriente, dobbiamo ripiegare sull'affresco (Deisis e Santi) rimesso in luce dal Dirimtekin nello sterro della zona tra S. Sofia e S. Irene a Costantinopoli: opera chiaramente corsiva e "volgare" (probabilmente votiva), ancorchè punti verso la maniera dei mosaici posticonoclastici, ricordati poco fa, del "sekreton" di Santa Sofia. Mentre gli affreschi di Santa Maria in Valle attingono direttamente alla corrente più colta della pittura di Costantinopoli.

Il "caso" di Cividale è in qualche modo analogo a quello di Castelseprio; ma, mentre il maestro di queste pitture si ispirava al momento "neoalessandrino" della pittura bizantina, quello di Cividale, che dipinge poco più d'un secolo dopo, riflette l'irrigidimento "neoattico" che nel frattempo s'era determinato in essa pittura - come ho cercato di dichiarare poc'anzi, a questo scopo appunto-. Gli affreschi di Santa Maria in Valle attestano, che v'erano nella zona veneta pittori, i quali non si sentivano di aderire in toto ai "barbarismi" carolingi, ma nemmeno di continuare ad esprimersi al vecchio modo esarcale, ormai scontato, esaurito; e si rifacevano direttamente alla fonte. A questa vague appartiene sicuramente anche il maestro del mosaico dell'absidiola di Torcello. Non mancano nella sua pittura i residui esarcali, e forse qualche rigidità (a cominciare dalla grafia delle parti aggiunte agli angeli della volta) denuncia la contemporaneità del linearismo franco. Ma il pittore, benchè diverso da quello di Cividale, si muove nella stessa dimensione. E' sicuramente al corrente di come si dipinge, in quel giro di tempo, nelle terre bizantine: nulla infatti s'avvicina alla sua maniera, quanto quella del maestro de' mosaici dell'abside della chiesa di Nicea (43). Di questi non abbiamo oggi che le fotografie, il confronto perciò non può essere che approssimativo. Tuttavia, se si mettono accanto le parti del mosaico del diaconico di Torcello che possiamo ritenere, con Galassi, non rifatte nel sec. XII: - cioè sostanzialmente le due teste di S. Gregorio e di S. Ambrogio - er es. con le teste degli ar-

cangeli col trisaghjon nel sottarco di Nicea, non si mancherà di notarvi un'affinità di maniera particolarmente stringente. Forse sarebbe avventato dedurne senz'altro, su elementi così parziali, che il maestro di Torcello sia un bizantino; è però legittimo considerarlo ormai in buona parte staccato dalla tradizione "esarcale", e rivolto a quel bizantinismo più diretto - sebbene, come ovvio, di qualcosa ritardato rispetto alla fonte - che doveva poi, in maggior o minor misura, influire la pittura a mosaico di Venezia nei due secoli successivi.

Non si vede perchè non si dovrebbe denominare questo maestro di Torcello, ormai, veneziano.



Cap. II°

N O T E

- 1) Ved. G.B. BRUSIN, Il tessellato dell'abbazia di Cervignano, in "Storia di Venezia", cit. II, 1958, pgg. 544-45.
- 2) A. GRABAR, Martyrium, I, cit. pgg. 563 sgg.
- 3) P. L. ZOVATTO, I mosaici altomedievali di Gazzo Veronese, in "Atti dell'VIII Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo, I, 1962, pgg. 260 sgg.
- 4) P. L. ZOVATTO, Tappeti musivi del sec. IX a Venezia, in "Atti del XVIII Congresso di storia dell'arte", Venezia, 1956, pgg. 136-39.
- 5) FL. CORNER, Venetæ Ecclesiae, 1788; T. VI, dec. IX, pg. 267.
- 6) FL. CORNER, loc. cit., pg. 267.
- 7) M. A. SABELLICO, De situ urbis venetæ, 1716.
- 8) F. SANSOVINO, Venetia città nobilissima et singolare, ed. 1663, pg. 1663.
- 9) G. MARTITIONI in Sansovino, Venetia cit.
- 10) F. SANSOVINO, op. cit. pg. 181.
- 11) M. A. SABELLICO, Rerum venetarum ab urbe condita, 1718.
- 12) G. LORENZETTI, Torcello etc., cit.
- 13) S. BETTINI, in "Torcello", cit.
- 14) R. CESSI, Alcune osservazioni sulla basilica di S. Maria di Torcello etc., cit., pag. 669.
- 15) R. CATTANEO, L'architettura in Italia dal sec. VI al Mil-le circa, Venezia 1888, pg. 236.
- 16) G. GALASSI, Roma o Bisanzio, 1929, cit., pgg. 187 sgg.
- 17) G. GALASSI, op. cit., pg. 194.
- 18) Messa a punto riassuntiva con sufficiente bibliografia in G. P. BOGNETTI, Castelseprio, Venezia, 1960.

- 19) Ved. S. BETTINI, Storia della pittura etc., cit., 1963.
- 20) S. BETTINI, La pittura bizantina: I mosaici, cit., pgg. 60 sgg.
- 21) O. DEMUS, Byzantine Mosaic Decoration, London, 1947, pg. 53.
- 22) LO STESSO, ibidem.
- 23) V. LAZAREFF, Istoria vizantinskoj zivopisi, Mosca, 1947, pgg. 53-55; 61-63.
- 24) V. LAZAREFF, Istorija etc. cit., n. 7, pg. 286.
- 25) O. DEMUS, The mosaics of Norman Sicily, London, 1949, pg. 384.
- 26) F. A. UNDERWOOD, A preliminary report on some unpublished mosaics in Hagia Sophia, in "American Journal of Archaeology", vol. 55 n° 4, 1951, pg. 367.
- 26 a) Cfr. C. CIPOLLA, Storia politica di Verona, 1899.
- 26 b) Preceduta dagli affreschi dell'ipogeo di Sta Maria in Stelle in Valpantena (cfr. B. FORLATI TAMARO, L'ipogeo di S. Maria in Stelle, in "Atti dell'VIII Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo", Milano, 1962) secondo me, come già dissi, sullo stile di quadretti votivi del consignatorium di S. Aquilino a Milano (cfr. S. BETTINI, Storia della pittura etc.
- 27) Sul Velo di Classe: antica tovaglia ordinata dal vescovo Annone per l'altare dei SS Fermo e Rustico in Verona, ricamato con le effigi di tredici vescovi veronesi, più S. Michele e S. Fermo, più la mano divina. Fino agli inizi dell'800 le tre fasce figurate, poste ad ornare una pianeta, furono custodite nel monastero di Classe, poi passarono al Museo di Ravenna. Descriz. completa in G. ROSSI, Italicarum et Ravennatum historiae Libri X, Venezia, 1589, pg. 136; chi s'accorse che i vescovi raffigurati erano veronesi fu p. Mauro Sarti (1753). BIANCOLINI, Dei vescovi e governatori di Verona, 1757, Saggio fundament.: C. CIPOLLA, Il Velo di Classe, in "Le Gallerie Nazionali Italiane" III, 1897, pgg. 57 sgg.; miglior esame critico: W. ARSLAN, La pittura e la scultura veronese del sec. VIII al sec. XIII, Milano, 1943, pgg. 32-33.
- 28) Sulle miniature del codice di Egino: G. SWARZENSKI, Die Regensburger Buchmalerei, Leipzig, 1901, pg. 16, n. 13, e LO STESSO, Feichenau Malerei und Ornamentik, in "Repertorium für Kunstwissenschaft"

XXVI, 1903, pg. 479. - Fondament. per la datazione e l'origine: J. KIRCHNER, Die Heimat des Egino-codex, in "Archiv für Urkundenforschung", X, 1926, pgg. 111 sgg. - W. ARSLAN, op. cit., pgg. 27-32.

- 29) Notizia del ritrovamento: GAZZOLA, S. Zeno di Gardolino, "Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi", I, 1961, pgg. 237 sgg.
- 30) Regesto in BIANCOLINI, Notizie storiche delle chiese di Verona, Verona, 1749-1771, vol. I, pgg. 44-48; ved. anche FAINELLI, Codice diplomatico veronese dalla caduta dell'Impero romano alla fine del periodo carolingio, Padova, 1940. - A. K. PORTER, Lombard Architecture, Oxford Univ. Press, 1917, pg. 68.
- 31) W. ARSLAN, op. cit., pgg. 28-29.
- 32) C. NORDENFALK, in A. GRABAR e C. N., La peinture du Haut Moyen Age, II, L'enluminure, Genève, Skira, 1957, pg. 137.
- 33) P. TOESCA, Storia ... il Medioevo, cit., pg. 1030, n. 7.
- 34) W. ARSLAN, op. cit., pgg. 50 sgg.
- 35) L. SIMEONI, Maestro Cicogna, in "Madonna Verona", 1907, pg. 12. Il frammento era già stato tolto al Cicogna da R. VAN MARLE, The development of italian school of painting, IV pg. 179; Cfr. W. ARSLAN, op. cit., pg. 174.
- 36) F.A. BOCCHI, Il polesine di Rovigo, cap. XI, in "La grande illustrazione del Lombardo-Veneto", vol. V, p. II, Milano, 1861, pg. 222.
- 37) P. TOESCA, Il Medioevo cit. pg. 950
- 38) E.W. ANTHONY, Romanesque Frescoes Princeton, 1951, pg. 107
- 39) A. DANI, Un affresco carolingio nel territorio di Vicenza, in "Arte Veneta", XII, 1958, pgg. 7 sgg. - per altre ipotesi e relativa replica, S. BETTINI, La pittura etc. cit., ...
- 40) Sul monumento: P. L. ZOVATTO, La chiesa dei Pagani di Aquileia, 1944. G.D. BERTOLI, Le antichità di Aquileia, Venezia 1739.
- 41) Notizie raccolte in: T. GEROMETTA, L'abbazia benedettina di S. Maria in Sylvis a Sesto al Reghena, Portogruaro 1957.

- 42) sul problema che ha fitta bibliografia anche recente, rimando a S. BETTINI, Storia della pittura etc., cit.  
Si vedano ad ogni modo i contributi di E.J. DYGGVE, Il tempietto di Cividale, H. TORP, Note sugli affreschi più antichi dell'oratorio di S. Maria in Valle a Cividale, H.P. L'ORANGE, L'originaria decorazione del tempietto cividalese, tutti in "Atti del 2° Congresso internaz. di studi sull'alto Medioevo", Spoleto, 1953; e G. PANAZZA, S. Salvatore di Brescia, Milano 1962, con altra bibliografia.
- 43) TH. SCHMIDT, Die Koimosiskirche in Nicaea. Das Bauwerk und die Mosaiken, Berlin-Leipzig, 1927; S. BETTINI, La pittura bizantina, cit. V. LAZAREFF, Mosaics of Cefalù, in "Art Bulletin" XVII, pg. 214 n. 54 e LO STESSO, Istoriija vizan. zivop., cit. passim; O. DEMUS, Ryzantine Mosaic Decoration, cit. pg. 53.



Cap. III°

PITTURE DEL SEC. X E DELL'XI

Anche il pieno sec. X e la prima metà dell'XI sono poveri in misura scoraggiante di attestazioni pittoriche nella zona veneta, e Venezia ne è deserta. E non sarebbe prudente, ritengo, di cercar di colmare questo vuoto, estendendo alla cultura artistica considerazioni desunte dall'esame delle convulse strutture politiche del tempo, o da inviti di carattere genericamente culturale: e perciò supporre, per es., che le intensificate relazioni con la terraferma, e col resto d'Italia e d'Europa, durante il tempestoso periodo degli occidenteggianti Candiani, abbia indotto ad una "svolta" nel linguaggio artistico veneziano, deviandolo dal suo substrato esarcate, o dalle simpatie bizantine così evidenti negli affreschi di Cividale o nel mosaico dell'absidiola di Torcello, per farlo aderire a modi continentali, quali quelli della grande stagione pittorica che allora s'apriva in Lombardia, e doveva, di lì a poco, subito dopo il Mille (1007) produrre opere della potenza quasi esplosiva degli affreschi dell'abside di S. Vincenzo a Galliano; o, poco più di mezzo secolo più tardi, di una lingua così colta, così scaltrita, d'un tale civile dominio, quali le decorazioni di S. Pietro - e dell'attiguo oratorio di S. Benedetto - a Civate. - O anche - in ragione di maggiori affinità di gusto col loro "stile" correntemente definito "italo-bizantino" - ai modi della "scuola romana": fino alla fioritura veramente ottoniana della bottega di "Giovanni, Stefano e Nicolò romani".

Altrettanto poco fondato sarebbe per converso supporre, che la rivolta che mise fine al governo, e alla vita, di Pietro Candiano, abbia provocato un ritorno della cultura artistica veneziana alle sue antiche simpatie: accentuato dalla politica "bizantineggiante" del grande doge Pietro Orseolo II, dal matrimonio del figlio di questo, Giovanni, con Maria, nipote dell'Imperatore Basilio, etc. etc., fino a dedurne che quando, dopo l'incendio del 976 che distrusse il palazzo ducale, la cappella di san Marco, la chiesa di San Teodoro, e tutto il quartiere fino a Sta Maria Zobenigo inclusa, si pose mano alle ricostruzioni ed alle nuove decorazioni degli edifici incendiati, ci si dovesse ispirare a quel che si faceva a Costantinopoli, allora in pieno stoccio del "secondo periodo aureo" - o si fecero venire costruttori e pittori in massa dalle rive del Bosforo.

Codeste illazioni, in un senso o nell'altro, peccano tutte del curioso semplicismo dell'archeologia romantica; e finiscono col riscuotere poco credito anche come ipotesi operative per la costruzione d'una troppo lacunosa storia, se non sono sorrette dalla presenza di - almeno - qualche opera: concreta, parlante con la sua lingua, databile con approssimazione sufficiente. E il medesimo va detto a chi volesse far

assurgere a valore di "campione" il ricordo di qualche fatto veneziano isolato: come sarebbe il caso di quell'Alessandro Scievolò che, venuto da Ravenna ad abitare a Venezia con la famiglia, eresse, col concorso d'altri ravennati (i Rampani) nel 1034, presso S. Polo, la chiesa parrocchiale intitolata al santo (ovviamente ravennate) Apollinare. E, poichè il Sabellico parla di questa chiesa come d'un edificio antichissimo "aurea testudine tessellatoque pavimento", volesse dedurre generalizzando, che le costruzioni e decorazioni del Mille a Venezia furon opera di ravennati immigrati o di artisti formati alla loro scuola. Mentre sta il fatto che proprio in questo periodo a Ravenna in arte non si trova nulla: anche se si può credere che la città abbia avuto un certo rilancio culturale, nel momento brevissimo in cui fu capitale degli Ottoni. In realtà, tutto quel che Galassi riuscì a rintracciare, "possibilmente" di questo tempo, son le teste aggiunte al già veduto poco fa "quadro storico" nella tribuna di S. Apollinare in Classe: le quali denotano una povertà linguistica e tecnica forse senza paragone altrove in Europa. Nulla che dia il sospetto d'una sia pur modesta capacità di espansione e d'"esportazione". Sicchè probabilmente si dovrà riconsiderare tutta la teoria, che risale al Galassi (1) (e che io pure accettai) d'una continuità della scuola ravennate almeno fino al secolo XII; e riprendere piuttosto la vecchia idea di Toesca (2), che il mosaico dell'abside della basilica Ursiana, del 1112, sia il portato di un'onda di ritorno dei veneziani.

Giacchè si hanno prove, che quella febbre di ricostruzione - che, secondo il cronista Raoul Glaber scosse tutto l'Occidente appena passato il terrore della fatale scadenza dell'anno Mille - anche a Venezia portò frattanto ad erigere tutta una serie di edifici di notevole maturità architettonica. Per la maggior parte, oggi, scomparsi (a cominciare da Sta Maria delle Vergini, del 983, forse capo di fila della serie); altri poi rimaneggiati, sicchè conservano solo tratti delle antiche strutture (S. Giovanni Decollato, 1007; S. Eufemia; seconda Sta Sofia di Padova, circa gli stessi anni; S. Nicolò di Lido, 1044-1053, etc.); ma rimangono almeno Sta Maria Assunta di Torcello (1008), Sta Fosca di Torcello (primo ricordo in documento del 1011), il Duomo di Caorle (1038) a darci testimonianza dell'attività e dei caratteri d'una scuola d'architettura che, sebbene - ma soltanto per gli schemi basilicali - derivata alla lontana dagli esempi esarcali, era divenuta ormai originale veneziana.

Quelle chiese eran poi normalmente decorate con pitture; qualche volta, con mosaici. "Vero mosaico ornat proprio sumptu" dice la Cronaca Dolfin de' lavori di Pietro Orseolo alla San Marco danneggiata dall'incendio del 976 (3). (Pietro "il santo" morì nel 987: tra cotesti due termini dunque è da porsi quella decorazione). Sul carattere di tali pitture, supposizioni meno labili si possono fare, credo, considerando la

situazione dei conventi benedettini: i quali, com'è noto, erano in tutto il territorio veneziano numerosi e ricchi e potenti, legati alle grandi famiglie, attivamente inseriti nella vita del ducato. Oltre al "pantheon" di St'Ilario e a S. Zaccaria, v'erano la Trinità e S. Michele a Brondolo, S. Felice e Fortunato ad Ammiana, S. Stefano ad Altino, S. Giorgio presso Equilo, S. Pancrazio di Rialto, S. Giorgio Maggiore (fondato nel 982 da Domenico Morosini), S. Nicolò di Lido (fondato nel 1043 da Domenico Contarini), etc. Essi non soltanto avevano propaggini e proprietà in terraferma (il convento di S. Zaccaria per es. nel 929 ebbe in dono dal vescovo di Verona quattro corti presso Monselice, etc.); eran anche, ovviamente, connessi con tutta l'immensa rete di abbazie che copriva l'intera Europa. I monaci passavano dall'una all'altra (ne abbiamo tutti i documenti desiderabili); e tra questi spesso ve n'era che miniavano e dipingevano (era anche questo un lavoro, previsto dalla regola di san Benedetto). Del che è ovvio si debba tener conto in ogni tentativo di indagine sull'arte dell'Occidente, diciamo tra il IX e il XIII secolo.

Sembra superfluo riproporsi oggi il problema dell'arte benedettina: è chiaro che uno "stile", vale a dire un sistema linguistico peculiare, cui si addica legittimamente il vocabolo di "benedettino", non è verificabile. Nemmeno gli storici che più si sono impegnati nel ritagliare una "dimensione benedettina" nel medioevo pittorico europeo (per l'Italia: Toesca, Van Marle, Coletti, etc.) sono riusciti a darne una definizione, almeno filologicamente, concreta, o anche soltanto univoca. La funzione che quei monaci assegnavano all'arte era quella di divulgare un certo corredo di significati; e il mezzo linguistico migliore era quello che più rispondeva a tale funzione; nessuna preclusione preventiva, dunque; nessuna preoccupazione estetica, soprattutto. Forse non v'è mai stato un atteggiamento altrettanto risolto nella risposta alle esigenze dei "fruitori", altrettanto esente dalla preoccupazione normativa d'una poetica originale. L'importante era farsi capire dal maggior numero di uomini: e perciò, s'intende, bisognava essere semplici, elementari; non indulgere a preziosità difficili: dire parole cui la gente era abituata. Ciò portava alla "massificazione" anche di quelle strutture ch'erano sorte e maturate per rispondere all'intenzione di metter in forma una visione del mondo ch'era tutt'altro che di massa: quella bizantina, per es.: esse sono tradotte in una parlata facile, corsiva: meno distillata ma per converso, come sempre avviene dei "volgari", più espressiva, caricata nei segni cui si vuol dare un senso immediatamente comprensibile. E quest'impegno divulgativo potrebbe essere infine il solo principio d'unità dell'immensa e disparata produzione figurativa dei benedettini.

S'intende che, all'occhio del filologo, cotesto "principio" risulta insufficiente per lo studio d'una determinata struttura linguistica. Egli andrà piuttosto in cerca delle componenti semantiche, o degli strati che sono stati assunti e volgarizzati. E dunque, per es. di certi temi iconografici ricorrenti (il Giudizio Universale, etc.); oppure cercherà di impostare classificazioni per secoli, o per cerchie regionali meglio qualificabili stilisticamente (es. scuola della Reichenau, o catalana, o romana, o lombarda, etc.). Il che, ovviamente, è legittimo; anzi è ipotesi operativa alla quale credo non si possa rinunciare, pur conoscendo la debolezza metodologica, e i gravi limiti, e l'elasticità, di classificazioni siffatte. Quest'ultima dev'essere sempre presente, credo, come criterio prudenziale, in ragione del facile spostamento, cui accennavo, di monaci pittori da un convento all'altro. Sicchè, individuate, se possibile in base a specifiche costanti linguistiche, le cerchie regionali, gioverà anche tener conto degli inserti, delle aggregazioni, degli scambi. Nella zona veneta, per es. sarà fondamentale d'ora in poi e fino a tutto il Duecento la componente "bizantina" - d'intonazione diversa tuttavia da quella (forse anche troppo sottolineata, a seguito della notizia della chiamata a Montecassino di maestri bizantini da parte di Desiderio) della "scuola cassinese": S. Angelo in Formis, Sta Maria di Foroclaudio etc. (4); -ma, a parte ch'essa andrà articolata caso per caso, riconoscendone ove possibile la fonte in una od altra delle varie correnti - auliche, popolari, provinciali etc. - del linguaggio pittorico bizantino, non mancheranno - a Verona, per es., o a Padova, o nella stessa Venezia - apporti romani, o austriaci, chiaramente riconoscibili, etc. Quel che è da evitare, secondo me, è l'abbandono al facile e divulgato criterio del "panbizantinismo" della pittura veneziana dell'intero Medioevo, appoggiato all'altro presupposto, ugualmente grossolano, della sua "insularità". Se una ricognizione filologica del linguaggio pittorico veneziano medievale sarebbe ovviamente impossibile senza il ricorso, talvolta puntuale, ai modi di dipingere dell'impero d'Oriente, essa risulterebbe incompleta, sfocata e poco storicizzata, senza aver l'occhio a tutta la cultura pittorica, secolo per secolo, dell'entroterra veneto.

Gioverà dunque riassumere brevemente i caratteri e le vicende di questa cultura - cominciando dal centro più fecondo in questi secoli e più "europeo": Verona. - Legata da un lato, come vedemmo, fin dal periodo carolingio alla scuola lombarda (affreschi di S. Salvatore a Brescia, di Mailles, di Mustair). La quale ha caratteri specifici, che la distinguono da quelle di oltralpe; e si chiariscono per es. in una più decisa separazione tra contesto figurale e

cornice decorativa; - che è già indice d'un diverso "senso dello spazio". Confermato ed accentuato da tutte le inflessioni d'un tale linguaggio; per es. dalla gravitas delle figure, che, se non si posson definire propriamente tridimensionali, s'accampano tuttavia in una dimensione vasta e mensurata, vi si solidificano con un colore che ha più che un accenno a torniture volumetriche, e con un disegno che profila nettamente i singoli corpi, isolandoli contro il fondo e già consentendo una composizione, il cui principio non è quello, espresso dall'agitazione lineare (di forze in tensione, che si tengono in equilibrio per un muto contrasto di superficie) dell'arte carolingia del nord; ma quello dei rapporti estensivi, i quali presuppongono uno "spazio" obbiettivamente veduto e pertanto definito nei suoi limiti, e composto per mezzo d'una sintassi dimensionale. Si comprende che vi siano studiosi disposti a ravvisare nella scuola lombarda dell'arte carolingia le fonti del nuovo carattere "monumentale" della pittura ottoniana anche d'oltralpe (specie della scuola della Reichenau): della quale il fondamento non è più lo "spazio" trasportabile (nomadico) del libro con le sue pagine miniate; ma quello urbano della parete solida, ancorata, permanente, dell'edificio ben fermo sulla terra, della tradizione italiana.

In ogni caso, un'aura comune avviluppa la cultura artistica dell'Italia superiore e del sudest germanico: lega, malgrado la diversità di scuole, di botteghe, di singoli maestri, gli affreschi di Galliano (1007 c.) o quelli di Civate (di mezzo secolo più tardi), a quelli per es. di S. Silvestro a Goldbach, del tempo di Galliano, e di S. Giorgio a Goldbach o di S. Pietro e Paolo a Niedertzell sulla Reichenau, del tempo di Civate. <sup>41</sup> di là della stratificazione e-sarcale e degli apporti romani - tutt'altro che eccezionali anche altrove - dei due secoli precedenti, la pittura di Verona si include in questa cerchia, globalmente intesa: come è attestato dagli affreschi dell'intonaco più antico (5) della grotta di S. Nazario e Celso, sicuramente datati al 996 (6). Essi manifestano chiara, per numerose assonanze, la loro contemporaneità con pitture e miniature degli ultimi decenni del sec. X e della prima metà dell'XI tanto lombarde che tedesche (scuola della Reichenau, scuola di Colonia); ma hanno anche connotazioni proprie - che non so se sia avventato definire veronesi, visto che ricorreranno a lungo nella pittura romanica del luogo -. Già notate qui da Arslan (7): "uno spedito grafismo, un gusto del colore pastoso che è l'opposto di quella metallica, e digià ottoniana, plasticità che non ci consente di ubicare l'affresco veronese accanto a quello lombardo" (Galliano); da Anthony (8): "a schematized spotting of vivid color ... an extremely stiff and rigid stylisation with a pronounced linear effect", etc.; insom-

ma gli affreschi della volta di S. Nazaro tradiscono la tenace persistenza del lascito carolingio (9) nell'accezione propriamente locale - quale vedemmo tradurre linearmente segni ravennati nelle miniature del codice di Eginò, rettificare "monumentalmente" l'agitazione della scuola palatina di Carlomagno nell'affresco di S. Zeno di Bardolino, o forzare gli apporti romani, nella Crocifissione di S. Pietro Incarnario. Una certa discendenza alla lontana attraverso queste pitture, dalla maniera "romana" - quale vedemmo manifestarsi negli affreschi di S. Martino ai Monti - è infatti avvertibile ancora nel primo strato di S. Nazaro.

O poi anche, nel sec. XI, gli ottoniano-lombardi, come è evidente nei due Apostoli che insieme con altri ritmavano il registro inferiore della conca dell'abside della chiesa di S. Andrea a Sommacampagna: costruita appunto in quel secolo (10), e poco dopo decorata d'affreschi nel presbiterio. Essi sono quanto è rimasto d'un complesso decorativo, d'uno schema tanto frequente da potersi considerare quasi canonico, il quale risolve la composizione del registro inferiore delle absidi con una scansione ritmica, ottenuta con figure il più delle volte olòsome e spaziate (Apostoli, Santi, o anche angeli come a St'Angelo in Formis, etc.) talora poste sotto arcate, come a S. Pietro e Paolo di Niedertzell (Reichenau), Sta Maria e S. Clemente di Tahull, etc., più di rado raggruppate (es. Knechtsteden). Per rimanere in queste terre e in questo secolo: il sistema compare nell'abside del duomo di Aquileia (1031), e in Venezia stessa già lo vedemmo nell'absidiola del diaconico, e lo rivedremo nell'abside maggiore, di Sta Maria di Torcello.

Gli Apostoli di Sommacampagna mostrano una pittura che senza dubbio è al corrente dei modi lombardi (specialmente Galliano) e tedesco meridionali (specialmente Goldbach); ma li traduce, come si diceva, in un linguaggio accentuatamente lineare, che giustamente Arslan (11) ha messo in rapporto con quello delle miniature di S. Gallo e della Reichenau, e più in particolare del messale del Duomo di Trento; che forse non sarebbe avventato assegnare anch'esso a "scuola veronese"; e in ogni caso denota la stessa cultura figurativa, che almeno da questo momento, cioè dal Mille, in poi, si va sempre più aprendo ad interessi non generici, ma puntuali e immediati, per l'arte dei centri svizzeri e soprattutto austriaci lungo quella che anche culturalmente si può dire la via dell'Adige: per una vicenda che durerà secoli, fino al gotico internazionale del grande Stefano.

Discostandomi ora da certe ipotesi dell'Arslan - i cui contributi in ogni caso rimangono quanto di meglio sia stato scritto in argomento - io non credo prudente assegnare al sec.

XI nient'altro, tra quanto s'è ritrovato di pittura a Verona e nel veronese. Debbo tuttavia aggiungere, che le mie proposte di esclusione s'appoggiano ad un criterio che può essere da altri impugnato, giacchè si fonda sulla (discutibile) possibilità di considerare caratteristico di questa pittura (e più in generale di quella dell'intera zona veneta) fino a tutto il Duecento - anzi, per numerosi e vistosi strascichi, fino ai primi decenni del Trecento: a maestro Ciconia, per es. - un atteggiamento, direi tipicamente, ritardatario rispetto alle manifestazioni anche linguisticamente più nuove e più assertive dell'Occidente. La componente ravennate-esarcale prima; romana poi: infine veneziana-bizantina, avrebbe agito in qualche modo da freno nella vicenda di questo linguaggio figurativo; ed esso avrebbe tentato di recuperare una propria originalità senza rinunciare alla fedeltà: vale a dire, traducendo quegli inviti nei termini del suo "antico" linearismo, via via alimentato da esempi più attuali, ma sempre in quell'ordine.

L'adozione di un criterio siffatto semplifica il lavoro del filologo; ma nello stesso tempo pone altre difficoltà: tra le prime e più elementari, quella della classificazione cronologica delle opere, che il più delle volte sono prive di sicuri appigli "esterni" per la datazione. In una cultura conservatrice v'è il pericolo di retrodatare; ma, se si sopravvaluta l'inerzia, v'è anche quello di posticipare le date. Tali difficoltà non sono specifiche: si presentano per ogni problema che riguardi l'area "benedettina". Ma, più che altrove, nel Veneto: la cui cultura, forse semplice in superficie, in profondità appare la più complessa di tutto l'Occidente: in nessun altro luogo si distilla, per l'imbuto della val d'Adige, la "quintessenza" dell'Europa; in nessun altro approda dalle bocche adriatiche di Venezia la risacca dell'Oriente, e non soltanto balcanico o bizantino.

Nel veronese, i casi di maggior ambiguità riguardano, a mio parere, pitture posteriori al sec. XI: le studieremo più innanzi. Ma un qualche vaglio potrà agire fin d'ora. Abbastanza facilmente ove si tratti, per es., degli affreschi di Sta Maria di Bonavigo (12), al confine col vicentino. Essi possono richiamare, specie nel Cristo imberbe dipinto nel semicatino dell'absidiola destra, la Vergine dai grandi occhi di San Nazaro; ma poi i santi al di sotto appaiono con tutta evidenza del tempo e della maniera dei mosaici dell'abside dell'Ursiana a Ravenna, datati 1112, e degli emblemata con gli evangelisti di S. Apollinare in Classe, contemporanei. Probabilmente un richiamo mnemonico a cotesti indusse l'Arslan a ravvisare a Bonavigo un bizantinismo eccezionale, ch'egli anzi metteva a fuoco con acutezza, indi-

candone la fonte nel ciclo di Hossios Lukas. In effetti, la componente bizantina di quegli ultimi mosaici di Ravenna è questa; è la corrente che si ingolfa a Hoss. Lukas e a Kiev, ma che ha la sua fonte oggi reperibile a Costantinopoli, nei mosaici posticonoclastici del sekreton di Santa Sofia. Essa, vedremo, approda anche a Venezia; e gli ultimi mosaici di Ravenna sono opera di Veneziani che l'avevano assorbita. Gli affreschi provinciali di Bonavigo, evidentemente lambiti da cotesta risacca, dovrebbero essere anteriori alla metà del sec. XII - dopo il qual termine li situava l'Arslan, in base a raffronti con pitture occidentali -. Possiamo credere siano opera di maestranze veneziane: il che avrebbe qualche appoggio nel fatto che la chiesa di Bonavigo dipendeva dal monastero di San Michele di Murano, lavoranti nella "maniera di S. Cipriano" (vedi più innanzi). Questo caso è dunque tra i più semplici, e possiamo ritenerlo risolto.

Ma a quale secolo assegneremo per es. le pitture (Arcangelo annunziante e Vergine annunziata) ritrovate nelle nicchie esterne dell'abside di Santo Stefano a Verona? - Il richiamo più facile è al primo strato di S. Nazaro; ma non possiamo decidere per il troppo improbabile sec. X; si tratta invece, di un lascito linguistico, che volgarmente residua anche fino al XIII. O poi anche si ricordi il busto di santo (che non è necessariamente Francesco) apparso nell'absidiola sinistra della chiesa di S. Lorenzo. Conviene per esso ricorrere al "principio del ritardo" e spostarne l'esecuzione (come anch'io ritengo) al Trecento (Arslan) o almeno al Duecento (Vavalà), implicitamente postulando una persistenza di modi linguistici anteriori d'un paio di secoli? Gioverà lasciare alquanto di questi problemi insoluti, e piuttosto raccogliere altre tracce di pittura ottoniana nel Veneto, le quali ci aiutino a ricostruire un quadro meno lacunoso.

Un frammento, databile con sufficiente approssimazione, si trova sulla facciata di S. Felice e Fortunato a Vicenza (13): rappresenta la Resurrezione dei defunti, tema diffuso specialmente nei sec. X e XI, anche perchè ovviamente legato all'ambascia dell'anno Mille. Le caratteristiche di stile ch'esso presenta consiglierebbero, specie se osservate dal punto di vista dell'Occidente, una datazione non anteriore al 1100 (14). Ma la pittura è stata senza dubbio eseguita ad un tempo col portale antecedente l'attuale (opera di Pietro Veneto, 1154): di esso rimangono frammenti della ghiera, scolpita ad entrelacs carolingi, la quale con tutta evidenza era la cornice dell'affresco. E' legittimo pensare che que-

sto portale - in ogni caso anteriore al 1154 - fosse quello della chiesa ricostruita dal vescovo Rodolfo: opera già compiuta nel 983. Gli estremi cronologici della pittura sono dunque il 983 ed il 1154; ma essa è talmente connessa con la cornice ad intrecci, da far ritenere quasi sicuro che si debba riferire alla prima data, non alla seconda: sarebbe dunque anteriore d'una quindicina d'anni all'incirca a quella dello strato più antico della grotta di S. Nazaro a Verona. Il vistoso scarto di stile rispetto a questa - che rimane il termine di confronto in ogni senso più vicino - non è secondo me spiegabile soltanto col ricorso, evidente, alle fonti miniaturistiche; le quali d'altronde, per l'affresco vicentino sarebbero reperibili in codici di periodo ottoniano e converrebbero alla datazione più tardiva, se questa non fosse contraddetta dal dato archeologico. Si tratta invece, secondo me, d'uno strato linguistico di tutt'altra origine: non ottoniano-lombardo, o tedesco del sudovest, o romano; ma direttamente bizantino-provinciale. E - cosa tutt'altro che frequente in queste nostre ricerche - siamo in grado di indicarne la fonte: precisamente nei mosaici della cupola di Sta Sofia di Salonico. E basti un confronto anche rapido tra questi angeli che chiamano alla resurrezione, e quelli che reggono l'orbe del Pantocrator, o più ancora quelli che stanno accanto alla Vergine orante nella cupola tessala. Vi si ritroveranno le stesse insistenze, gli stessi ingorghi lineari; gli stessi manierismi (che compaiono anche nelle parti aggiunte nel IX sec. agli angeli della volta del diaconico di Torcello), gli stessi moduli fisionomici nei volti curiosamente "deformati", piatti, tondi, con larghissimi archi sopracigliari, etc., persino le stesse frecciature dei lembi delle vesti - che s'avrebbe torto, a Vicenza, di credere derivati dallo Zackenstyl. Mi fermai poco fa (15) sulla cronologia più probabile del mosaico di Salonico; ma, anche ad accettare la datazione più tardiva proposta dal Lazareff (16) per l'intera decorazione (tutta degli anni tra l'842 e l'880/5) non si può dubitare del valore di precedenza di questo particolare momento dell'arte bizantina sul "benedettino" che dipinse a S. Felice e Fortunato - ancorchè non vi siano, ch'io sappia, altri esempi in Italia, di adesione ugualmente convinta -. Altra volta mi parve di dover segnalare il rapporto stilistico tra il mosaico tessalo e certa pittura dell'Occidente, addirittura carolingia; ma più ancora ottoniana. A parte le difficoltà di cronologia comparata, sarebbe imprudente supporre che il mosaicista greco avesse tra mano miniature occidentali e se ne servisse come di esempla. Più probabile è che in Occidente si fosse anche se con ritardo aggiornati, più di quanto non postuli la nostra filologia necessariamente schematica, sul modo come via via si dipingeva nel mondo bizantino; e non soltanto nel XII e XIII secolo con la "maniera greca", riflesso del "secondo periodo aureo" dell'arte di Costantinopoli; ma anche dei secoli precedenti; e del resto: cicli di Castelseprio e di Ci

vidale ne sono indici piuttosto vistosi. Tanto più ciò è probabile avvenisse in terra veneta, dove la naturale adesione all'Occidente non fu mai disgiunta dall'interesse altrettanto vivo per la cultura dell'impero d'Oriente. Di cotesto duplice interesse - volto all'Occidente, in questo caso - sono prova nel vicentino, altri affreschi frammentari, venuti in luce su tratti di muro antico inglobati nella chiesetta di Santa Maria Etiopissa (Ciupexe) a Pologge. Il più antico ricordo è in un documento del 27 aprile 1107 (17); ma la chiesa era costruita da almeno due secoli, e di essa rimangono appunto quei tratti di muro. I dipinti riprendono stilemi già presenti in loco, negli affreschi carolingi di Velo d'Astico; ma li aggravano di quella particolare plasticità, che tradisce la parentela con l'ottoniano lombardo (specialmente Galliano): allentata, quasi raggelata dalla componente linguistica esarcale-bizantina. (18)

Più ad oriente nella zona veneta, resti d'una grandiosa decorazione pittorica ottoniana (in senso puntuale almeno come dato di fatto: perchè fu da Ottone II che il patriarca Giovanni di Ravenna ottenne nel 1001 i mezzi per iniziare i lavori) si ritrovano nella basilica di Aquileia, ricostruita e consacrata da Poppo (19). L'epigrafe che ricorda l'avvenimento e ne tramanda la data - 13 luglio 1031, ancorchè rinfrescata più tardi non si può screditare - vista la presenza di Corrado (1024-39) e del figlio Enrico (nato il 1017) giovinetto -; essa corre sotto gli affreschi della grande abside; fa anzi parte integrante di tutta la decorazione e la conclude; sicchè non è da dubitare che essa fosse terminata in quell'anno. Vi si vedevano - e in parte ancora s'intravedono malgrado la rovina - : nel semicatino la Vergine in mandorla, circondata dai simboli degli Evangelisti, affiancata dai santi protettori della chiesa aquileiese, e tra essi le figurette degli offerenti: l'imperatore Corrado, Gisella e il principe Enrico da un lato; dall'altro Poppo - col nimbo quadrato del costruttore, e il modello della chiesa - ed un personaggio (Enrico III?) quasi scomparso. Nella conca, tra le finestre, le immagini a piena figura dei martiri di Aquileia. Sebbene più articolata (la decorazione è conclusa in basso da un duplice zoccolo intercalato dalle due lunghissime scritte: si può pensare ad una ripresa dei motivi originali) e d'una grandiosità senza paragoni: evidentemente voluta, allo scopo di esaltare la potenza della chiesa di Aquileia, (alla cui glorificazione del resto come poi a quella della chiesa veneziana in S. Marco convergono i significati dei singoli temi) la partitura complessiva è quella corrente nel protoromanico europeo; e presente da tempo anche in queste terre: ne vedemmo esempi già nel mosaico dell'absidiola di Torcello e in S. Andrea di Sommacampagna; e tale doveva es-

sere anche quella del secolo XI dell'abside di Santa Maria di Torcello. - Non v'è dunque necessità di riferirne la composizione ad absidi romane (Anthony (20)). Neppure il banale (Toesca (21), Anthony) rimando stilistico alla "scuola romana" riesce convincente; e suona piuttosto di comodo. In verità, le condizioni di questa pittura sono tali, che ogni precisazione stilistica (s'è creduto anche di distinguere varie mani, etc.) portata oltre un certo limite, non può essere che esercizio gratuito. Le ipotesi meno improbabili rimangono sempre quelle che la legano, più che a generici romanismi o bizantinismi, all'ambito della cultura pittorica europea, specie delle scuole di Ratisbona e di Salisburgo - che di lì a poco dovevano avere azione considerevole sull'arte dell'Italia del nord; e più in particolare della zona venetà (oltre che in quella atesina); anzi, più accanto ad A-quileia, nei cicli di Concordia e di Summaga.

Ai relitti di pittura finora adunati siamo ad ogni modo costretti ad appigliarci, per trarne una qualche deduzione sul grado della cultura figurativa dell'entroterra veneto, nei secoli X e XI. Relitti non soltanto assai scarsi; ma pare, s'è visto, tutt'altro che univoci; dove anzi affiorano derive linguistiche di varia origine. Essi continuarono a formare il substrato della pittura nella stessa Venezia marittima: soprattutto nelle decorazioni ad affresco, e soprattutto in quelle delle chiese e dei conventi benedettini. E' forse possibile fare, fino a un certo punto, un'eccezione per i mosaici: tecnica aulica per eccellenza, irrealizzabile senza grandi mezzi, quindi legata alla "classe" dei signori: e considerare che l'avvento di grandi imprese di decorazione a mosaico potè determinare orientamenti diversi nella cultura figurativa. Forte dell'esperienza d'una siffatta vicenda in Russia, già Kondakov aveva osservato che "il mosaico, genere a sè di creazione artistica, eseguito sul posto, apre la via all'arte locale"; e Lazareff spiegava: "con ciò egli voleva dire che la creazione di mosaici monumentali è un processo produttivo richiedente una così grande mano d'opera da non poter essere effettuata senza un vasto impiego del lavoro di numerosi artigiani del luogo. E ciò, naturalmente, apriva la via a nuove soluzioni artistiche che si staccavano sempre più arditamente da ciò che dava Bisanzio"(22). Ma Kondakoff voleva dire soprattutto, che agiva sulla cultura e sul gusto artistici dell'ambiente in cui si inseriva.

E' significativo, che nella zona veneta l'opera a mosaico sia in questi secoli limitata a Venezia, e che, anche in queste isole, si restringa ad imprese in cui hanno a che fare i dogi o le grandi famiglie che stanno nella loro orbita. Sono convinto, che il bizantinismo, almeno quello

aulico, dei Veneziani fu soprattutto un affare di corte. E che, almeno a partire dal secolo X, Venezia ebbe, in arte, due voci: l'una "indigena", di carattere occidentale, europeo: la voce stessa dell'entroterra, da Aquileia a Verona. L'altra, lussuosa e preziosa, echeggiava la grandigia costantinopolitana. La divisione, s'intende, è schematica; giacchè inevitabilmente avvennero scambi e contaminazioni; e il colto linguaggio dell'aula non mancò a sua volta d'essere preso ad esempio dalla parlata più corsiva di Venezia stessa, e della terraferma, fino a Verona.

Il "test" di maggior significato è, tra quanto è oggi recuperabile, S. Nicolò di Lido (23). Il doge Domenico I° Contarini, l'edificatore dell'attuale San Marco, la fondò, insieme col patriarca di Grado e col vescovo di Olivolo, il 3 marzo del 1043 (e vi fu poi sepolto, nel 1070). (24)

Nel 1063 la costruzione era in corso, e soprattutto si provvedeva alla decorazione, che si faceva contemporaneamente nella chiesa di S. Angelo, pure al Lido. Lo ricorda Stefano Magno ne' suoi Annali - su notizie tratte dalla Cronaca dell'abate di S. Nicolò, Bartolomeo - "...sta edificando do giesie una de san Nicolò et l'altra de sant'Anzolo...". Quanto alla decorazione: "...el pavimento mirabile de varie piere decete et figure molto de musaico con tutti i venti, et la cuba dell'altar mazor con figure de musaico con i do altari uno per lai. Par etiam la soa dedication in circuito della mediocre (di mezzo) cuba ma non se leze se non queste parole: ENI OLIVOLENSIS ECCLESIE EPISCOPI (probabilmente CONTARENI)." Nell'arco trionfale era rappresentata una schiera di santi, tra i quali spiccava la figura di san Zenone vescovo, il cui nome era richiamato negli archi, "in fra altre figure del musaicho è quella de San Zenon Episcopo dal suo nome, credo, in li archi....et cernese in el musaicho in la fazà dello altar mazor come andava el colmo". Nel semicatino appariva la figura del Redentore, nel centro, e due angeli ai lati, uno dei quali, a sinistra, Gabriele, l'altro probabilmente Michele" in la cuba de lo altar mazor de musaicho sono par lai del nostro Signor doi anzoli uno... et l'altro Gabriel alla senestra" (25); nulla dunque in questa sommaria descrizione, che non fosse ovvio nel repertorio locale (es. Parenzo, diaconico di Torcello, etc.); ma nulla, nemmeno, che non fosse ovvio anche nel repertorio bizantino.

Nella chiesa di S. Nicolò v'erano anche affreschi che furon veduti e lodati da Nicolò Albrizzi nel 1697. Ricorda costui, che coloro che rinvennero il corpo del santo, videro anche le pitture: "vi erano gli vani di muro d'altezza di un braccio dipinti sì dalle parti, come da capo a piedi, epperiocchè nel muoversi la prima pietra si cagionò che cadesse gran parte della calcina di esse mura, perirono perciò

nel cadere di quelle ancor quasi tutte le figure...."(26). Non è impossibile che a questa fase di decorazione appartenesse anche il frammento d'una Orazione nell'Orto, messo in luce dalla Soprintendenza nel 1940 e poi andato distrutto durante l'ultima guerra; in ogni caso è del tempo della fondazione del convento benedettino (1043). - Già altra volta ebbi occasione di sottolinearne la singolare importanza, se non altro perchè in qualche modo attenua l'oscurità dovuta alla quasi totale mancanza di attestazioni pittoriche propriamente veneziane, in quel secolo. Esso infatti offre la prova indubitabile di quel che si diceva: vale a dire della esistenza anche nella Venezia insulare d'un'attività pittorica "benedettina", di carattere schiettamente occidentale, per nulla da meno in questo di quella della terraferma. Ed è tanto più significativo che l'affresco non si trovasse in un convento povero e sperduto, ma in quello che forse più d'ogni altro fu strettamente legato alla "corte" dogale, anzi a quei dogi che storicamente risulta fossero tra i più devoti all'aula constantinopolitana: Domenico Contarini, il fondatore; e il successore di questo Domenico Selvo, che proprio qui a S. Nicolò fu eletto doge nel 1070. E la chiesa era decorata da mosaici, i quali possiamo facilmente supporre fossero di carattere fortemente bizantino nelle zone più "sacre" (abside), mentre le pareti dello spazio del saeculum (navata) avevano affreschi: non è impossibile, anzi è probabile, che qualcosa di simile fosse anche nella San Marco contariniana, chiesa "gemella", quanto a vicende, della **chiosa di S. Nicolò**. Vedremo infatti che non c'è ragione di screditare la notizia tramandata, secondo la quale Pietro Orseolo aveva fatto venire maestri da Constantinopoli per rinnovare in breve tempo gli edifici distrutti dall'incendio del 976: è ovvio pensare che Domenico Contarini si sia valso, se non proprio di nuovi mosaicisti immigrati da Bisanzio, di botteghe locali, eredi di quelle dell'Orseolo; e che se ne sia servito specialmente Domenico Selvo, del quale è nota la vasta campagna di decorazioni musive in Venezia: oltre San Marco, egli fece mosaicare S. Giacomo di Rialto - 1071 (Sansovino) (27), o 1073 (Gallicciolli) (28) - ; Sant'Angelo, pressa poco in quegli anni; e, appunto, S. Nicolò di Lido. - Quest'affresco frammentario, manifestamente, non ha proprio nulla di bizantino: rivela anzi nel suo agitato linearismo postcarolingio una occidentalità più perentoria anche di quella delle pitture contemporanee della terraferma veneta, da Aquileia a Verona. Ciò malgrado, non è facile istituire paragoni stilistici davvero puntuali: esso denota una maniera affine a quella d'una vena linguistica che potrebbe avere il suo punto di partenza locale negli affreschi più antichi di S. Nazaro a Verona, e riaffiorare più tardi, traendo altre derive, in quelli per es. del S. Pietro di Caldiero. Affine tuttavia, non identica: giacchè l'affresco veneziano non appare affatto, come i veronesi, allentato dalla "gravitas" ottoniana. Ovviamente ancora più scarsi e più generici i, di regola abu

sati, rapporti con la "scuola romana"; mentre anche gli eventuali, e più ragionevoli, rimandi alla corrente salisburghese, oltre a costringerci a spostare troppo innanzi (circa un secolo) la datazione del nostro frammento, non sarebbero nemmeno essi puntuali. La convulsa, ma più libera grafia della pittura veneziana obbedisce ad un diverso estro; più nell'ordine semmai di quello di certa pittura francese a mezzo il secolo XI: non cluniacense ma poitevina (es. Saint-Savin-sur-Gartempe; per le parti del tempo della fondazione di Odo II: 1023-1050).

E' ancora molto significativo poi, che il disegno di questa Orazione sia ripreso quasi alla lettera - s'intende, con ben altro stile - dal grande maestro di mosaico che intorno al 1220 eseguì il pannello sotto la tribuna meridionale di San Marco. Si è tentati di supporre che un mosaico, o più probabilmente un affresco, dello stesso soggetto, risalente al tempo della decorazione del Selvo, preesistesse all'attuale, dugentesco. Non sarebbe improbabile, giacchè è nota la prassi dei Veneziani, mai smentita nei secoli, di ripetere gli stessi temi iconografici in tutti i rinnovamenti, che si succedettero fino al Settecento nella decorazione di San Marco. Se così fosse, la contemporaneità del primo disegno spiegherebbe la persistenza dello schema iconografico dall'affresco di San Nicolò al pannello marciano (favorita dalla stretta connessione tra le due chiese). In ogni caso, l'evidente rapporto tra le due opere dà una prova di più di quanto sia sfocata, non pure criticamente ma filologicamente, l'ipotesi del "panbizantinismo" di San Marco; nella cui decorazione in effetti si fondono, ad opera di maestri locali, lasciati della tradizione paleocristiana, attuali apporti bizantini, ma anche quella maniera propriamente occidentale, che aveva voce soprattutto nei conventi benedettini.

L'altra pittura del Mille ritrovata nella Venezia insulare, sebbene anch'essa di grande importanza, appare stilisticamente più "normale". E' l'affresco frammentario, scoperto nel 1939 dal Forlati sotto le crustae marmoree - ma la pittura continuava evidentemente anche sotto il manto degli attuali mosaici - alla base della grande abside di Santa Maria di Torcello (29). E' interessante osservare - e vale a confermare di quanto si diceva poco fa - che questi mosaici riprendono, a più d'un secolo di distanza, il medesimo schema iconografico dell'affresco, eseguito senza dubbio nei primi decenni del Mille. Fu allora (1008) che il vescovo Orso Orseolo, figlio del doge Pietro Orseolo II, mise mano al rinnovamento della chiesa mantenendone l'impianto anteriore ma innalzandone i muri, rifacendone il pavimento, e soprattutto profondendovi le sculture schiettamente bizantine dei capitelli, plutei, etc., bene analizzate già dal Cattaneo. Il

frammento (parte inferiore delle figure di due apostoli stan-  
ti sul prato fiorito; sotto, uno zoccolo che finge un'incro-  
stazione marmorea) attesta che il futuro patriarca di Grado  
fece anche decorare almeno l'abside centrale, sebbene non a  
mosaico (nessun mosaico oggi esistente in Santa Maria è, ov-  
viamente riferibile a quell'epoca). - La partitura della de-  
corazione - con la schiera delle grandi figure olòsome in bas-  
so - riprende uno schema corrente, come s'è visto, anche in  
queste terre, e soprattutto in periodo ottoniano; la maniera  
pittorica ha il suo termine di confronto in ogni senso più vi-  
cino nella decorazione dell'abside di Aquileia (dove ricorre  
anche il motivo dello zoccolo, etc.). Tuttavia, se confronta-  
mo l'affresco torcellano non solo con quello di S. Nicolò di  
Lido, decisamente di altro "clima", ma con quello stesso, mol-  
to più affine, di Aquileia, non possiamo non avvertirvi un'as-  
sai più forte accentuazione di bizantinismo: del quale non ci  
sarà difficile reperire la fonte, in opere della corrente,  
per intenderci, : - sekreton di Santa Sofia - Neà Monì di  
Chio - Hossios Lukas: corrente, come vedremo meglio tra poco,  
meno aulica (per es. di quella rappresentata dal pannello di  
Costantino IX e Zoè in Santa Sofia), ma che dobbiamo ritene-  
re propriamente constantinopolitana, non provinciale. Rappor-  
ti più vicini - anche per conformità di tecnica - si potran-  
no istituire con gli affreschi d'uno dei maestri che dipinse-  
ro nella cripta di Hos. Lukas (per es. l'autore dell'Ultima  
Cena: vedi la particolare fluidità delle pieghe, dei lembi,  
etc., che è presente a Torcello, ma non nel più ottoniano  
"spezzato" di Aquileia, etc.); o, per rimanere a Constantino-  
poli, coi non abbastanza noti - sebbene, ritengo, molto im-  
portanti per una meno lacunosa storia della pittura bizanti-  
na - affreschi del martyrìum di Santa Eufemia, giustamente  
datati dallo Schneider agli inizi del secolo XI. (30)

In ogni caso, quei relitti veneziani, ancorchè scar-  
sissimi, danno consistenza all'ipotesi, che non soltanto la  
tecnica pittorica normale anche a Venezia nel Medioevo fosse  
quella dell'affresco; ma che almeno parzialmente ad affresco  
fossero decorate pure le chiese che avevano mosaici nelle  
parti più "nobili", o li ebbero in seguito, a sostituire una  
precedente decorazione affrescata. - Tra queste, la stessa  
San Marco - come del resto ho supposto da tempo -. Anche qui,  
che vi fossero mosaici fin dall'origine è fuori dubbio; ma è  
probabile ch'essi - fino alla grande, e in certo senso defi-  
nitiva, impresa del Duecento - non coprissero tutte le super-  
fici lasciate libere dai marmi (quando questi s'applicarono).  
Probabilmente dapprima ammantavano solo gli spazi "celesti"  
(cupole, absidi, presbiterio); mentre le pareti degli spazi  
"secolari" o periferici (portico, augmenta, fors'anche fian-  
chi delle navate) accoglievano affreschi, in seguito sostituiti da mosaici o coperti da crustae.

La scoperta recentissima dell'affresco - che studie-  
remo tra poco - nell'attuale Battistero di San Marco, è venu-  
ta a dare, a quest'ipotesi, un ulteriore appoggio.

NOTE

- 1) G. GALASSI, La così detta decadenza dell'arte musiva ravennate etc., cit., pgg. 623-633, e LO STESSO, Roma o Bisanzio, I, cit., pgg. 250-254.
- 2) P. TOESCA, Storia... cit.
- 3) La ducale Basilica di S. Marco..., ed. Ongia, 1889, Doc. 44.
- 4) Sufficiente riassunto dell'inutile questione in J. WETTSTEIN, Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie, Ginevra, 1960, spec. p. II: tuttavia centrato sull'Italia meridionale.
- 5) Non si tratta, propriamente, del più antico; ne esistette almeno un altro di anteriore, anch'esso affrescato, come si può intravedere sotto le lacune dello strato del 996 (già notato dall'Orti Manara, s.v.). Quel che rimane ancora di questo, oltre a tratti di fasce decorative, sono: la Vergine; due Santi entro clipei; Cristo in Maestà in mandorla sorretta da due angeli (e un tempo da quattro tetramorfi, veduti da CIPOLLA e da BREZZONI, v.s.) frammenti di Angeli o Santi entro clipei. La scritta con la data era nel lato sinistro della volta, accanto alla Mandorla del Cristo.
- 6) C. CIPOLLA, Un'iscrizione dell'anno 996 e le più antiche pitture veronesi, in "Archivio Veneto", XXXVIII, p. II, 1889, pgg. 413-422. Un primo ricordo se n'ha da parte di LODOVICO MOSCARDO, in Historia di Verona, 1668, vol. V, pg. 95 - S. MAFFEI, Verona illustrata, 1732, vol. III, pgg. 93-96 nota i due strati sovrapposti. G. BIANCOLINI, Notizie storiche delle chiese di Verona, 1749, vol. I, pg. 261. L. LANZI, Storia pittorica d'Italia, vol. III, pgg. 9-19, "più antichi del risorgimento della pittura in Italia e precedenti tutti gli altri della veneta scuola". ORTI MANARA, L'antica cappella incavata a scalpello etc., 1841 (disegni e pianta). W. VON METZGERICH, Die Katacomben Verona's, in "Mittel. der K. K. Zentralkom. zur Erhalt. der Baudenkm.", X, Wien, 1865, pg. XXXIX. L. TESTI, Storia della pittura veneziana, 1909, I, pg. 45. L. SIMEONI, Verona, 1909, pg. 319

VITZUM - VOLBACH, Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, 1924.

R. BRENZONI, Intorno alle origini della pittura veronese... Le grotte di S. Nazaro e Celso, in "Archivio Veneto Tridentino", VIII, 1925, pgg. 211, 219 e 226-229.

G. BIADEGO, Verona, Bergamo, 1909, pgg. 74 e sgg.

A. VENTURI, Storia dell'arte italiana, II, 1902, pgg. 262-264.

P. TOESCA, La pittura e la miniatura in Lombardia, 1912, pgg. 36-37. LO STESSO, Storia..., cit., pgg. 412 e sgg.

R. VAN MARLE, Development Ital. Schools, cit., I, 1933, pg. 225.

E. S. VAVALA', La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento, Verona, 1926. LA STESSA, Mediaeval Painting at Verona, in "Art Studies", VIII, p. 2<sup>a</sup>, 1931, pg. 161.

A. VENTURI, trovava rapporti con gli affreschi della Reichenau (Goldbach) e con miniature tedesche del tempo di Ottone III; P. TOESCA, ravvisava l'opera di più d'un pittore. Le pitture sono divenute ormai (1963) quasi illeggibili; ma è in corso un restauro che promette un consistente recupero.

7) W. ARSLAN, op. cit., pgg. 37-38, ved. soprattutto rapporti con opere derivate dalla scuola di Reims (Evangelionario di Wolfenbüttel, scuola di Colonia e sim.).

8) E. W. ANTONY, op. cit., pg. 97. v. a. A. GRABAR, Le haut moyen âge, Genève, 1957, pg. 57.

9) E' chiaro che il lascito carolingio che qui è più riconoscibile è quello degli affreschi di Münstair, quale del resto ci pare d'intravedere nelle ombre di figure del tiburio di S. Zeno di Bardolino, onde è possibile fosse già acclimatato nel veronese. Per altri confronti vedi per es. Cod. Sal. IX 8 (Reichenau, 980-990, alla Bibl. Universitaria di Heidelberg); cod 1640 (Colonia, intorno 950, Bibl. di Darmstadt; etc.). Qualche rapporto è ravvisabile anche con gli Arcangeli, tra le pitture recentemente scoperte nell'atrio della Cappella di S. Michele sul lago di Chiem, nella alta Baviera: v. H. SEDLMEYER, W. BERTREM, K. WESSEL, Zweiter Bericht über die Untersuchungen auf dem Insel in Chiemsee (Oberbayern) mit drei Exkursen, in "Deutsche Kunst und Denkmalpflege".

- 10) Le fasi successive della costruzione sono precisate in W. ARSLAN, op. cit., pgg. 194-195.
- 11) Op. cit., pgg. 55-56.
- 12) L. SIMEONI, Verona, Guida storica-artistica della città e della provincia, Verona, 1948, pg. 504.  
W. ARSLAN, op. cit., pgg. 125-127.- Gli affreschi non sono andati distrutti, come taluno ha supposto equivocando.
- 13) Su questa, ved. G. FOCESATO, Breve storia d'una facciata, "Il giornale di Vicenza", 27 ott. 1946;  
G. LORENZON, La basilica dei SS. Felice e Fortunato a Vicenza, append. al Quaderno V, 12 sett. 1949.
- 14) W. ARSLAN, op. cit., pgg. 166 sgg.: "linguaggio bizantineggiante comune in Italia intorno al 1200 c."
- 15) Ved. comunque S. BETTINI, La Pittura bizantina, I Mosaici, cit., pg. 74 sgg.
- 16) V. LAZAREFF, Istorijsa vizant. zivop., cit., pgg. 74 sgg.
- 17) G. MANTESE, Storia di Schio, Vicenza, 1955, pg. 78: trae la notizia dallo Zibaldone X, p. 1, di F. VIGNA (ms. Biblioteca Bertoliana di Vicenza) cui aveva già attinto il MACCA', Storia del territorio vicentino, Caldogno, 1815, pgg. 286-87.
- 18) W. ARSLAN, Vicenza, Le chiese (Catalogo delle cose di arte e d'antichità d'Italia), Roma, 1956, pg. 188, n° 1317, assegna parte degli affreschi alla seconda metà del sec. XII, e parte alla seconda metà del XIII sec.
- 19) Sufficiente e aggiornata (all'anno) descrizione: A. MORASSI, La basilica di Aquileia, Bologna, 1933. Più recentem. L. MAGNANI, Gli affreschi della basilica di Aquileia, Torino, 1960.
- 20) E. W. ANTHONY, op. cit., pg. 108.
- 21) P. TOESCA, Gli affreschi del duomo di Aquileia, in "Dedalo", VI, 1925-26, e LO STESSO, Il Medioevo, cit. pg. 955.
- 22) V. LAZAREFF, Costantinopoli e le scuole nazionali alla luce di nuove scoperte, in "Arte Veneta", XIII-XIV, 1959-60, pg. 8.

- 23) S. BETTINI, Mosaici antichi etc., cit., 1944. M. MURARO, in Pitture murali del Veneto e tecnica dell'Affresco (Catalogo), Venezia, 1960, pgg. 35-36 ("arte del sec. XII").
- 24) G. ANRICH, Hagios Nikolaos, Leipzig-Berlin, 1917 (dat. 1043 o 1053).
- 25) STEFANO MAGNO, Annali del mondo, autogr. del sec. XVI al Museo civico, Cod. Cicogna 265-269. T. II, 113 cfr. La Ducale basilica etc. Documenti p. 210, n° 816.
- 26) N. ALBRIZZI, La gemma del mare Adriatico, ovvero Invenzione del corpo di S. Nicolò magno, Venezia, 1697.
- 27) Loc. cit.
- 28) G. B. GALLICIOLLI, Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche, vol. 3°, Venezia, 1795.
- 29) S. BETTINI, in Torcello, cit., 1940; F. FORLATI, Ibid.; M. BRUNETTI, in Storia di Venezia, II, cit., pg. 260. G. GALASSI, Roma o Bisanzio, II, 1952. M. MURARO, in Pitture murali etc., cit., pg. 35: "arte del sec. IX".
- 30) A. M. SCHNEIDER, in Byzantinische Zeitschrift, 42, 1942, pgg. 178 seg. LO STESSO, in "Archaeologische Anzeiger", 1943, pg. 235.

PARTE SECONDA

L'ESPERIENZA BIZANTINA DEI SECOLI XI E XII



Cap. I°

LA PRIMA DECORAZIONE DI SAN MARCO

Ma prima che scadesse il secolo si mise mano anche alla grande decorazione di San Marco - della quale tuttavia, oggi rimane ben poco - (i mosaici dell'Orseolo, ovviamente, furono distrutti col rifacimento della basilica). E' legittimo ritenere che fin da allora si impostasse il "sistema di lavoro", che fu seguito nei secoli successivi: è importante richiamarlo, perchè può dar ragione, sia della relativa sveltezza d'esecuzione d'un'opera così vasta (sicchè risulta di poco senso l'osservazione che s'è fatta, per es., per i pavimenti di Piazza Armerina, e da cui si son volute trarre anche conclusioni stilistiche, che ci volesse necessariamente non meno di un secolo per terminare un'impresa siffatta); sia della varietà di derive e di intonazioni linguistiche in atto contemporaneamente. In effetti all'opera era impegnata, più che una "scuola" unitaria, una accolta di maestri indipendenti, ciascuno dei quali doveva avere una propria educazione, e tendenze e preferenze proprie: sappiamo per certo che, almeno in tempi più avanzati (ma è da credere che il sistema vigesse fin dalle origini), ognuno di tali maestri lavorava da solo: spesso, probabilmente, senza nemmeno un allievo: d'onde la necessità della nota "terminazione" dei Procuratori (1258), che faceva obbligo ad ogni maestro di tenere con sè almeno duos pueros pro arte discenda; senza adoperarli nella propria bottega, inoltre; ma facendoli lavorare soltanto in San Marco (1). Maestranze, dunque, ancora più smilze -, almeno in questo momento (nel quale tuttavia è probabile, come vedremo, che la diaspora de' mosaicisti veneziani, iniziata nei primi anni del secolo, fosse al suo colmo) di quel che rilevava Lazareff: "erano piccole maestranze di 2 - 3 persone, tutt'al più di 10 - 15".(2)

In ogni caso sta il fatto che nel vasto complesso de' mosaici marciani confluiscono ispirazioni iconografiche e figurative varie e molteplici: le quali in quella frammentazione del lavoro trovano una qualche spiegazione d'ordine pratico. Ma, appunto, la molteplicità e la varietà delle collaborazioni individuali rese indispensabile un preventivo principio di unità: un disegno organico, un concetto informatore unico, che allontanasse il pericolo che l'opera riuscisse un incoerente guazzabuglio. Cotesto disegno vi fu; e la coscienza della necessità di rispettarlo si mantenne ininterrotta durante tutti i sette secoli che contribuirono all'opera - malgrado i rifacimenti e i rimaneggiamenti successivi, dovuti a diverse cause, non ultime i numerosi incendi e terremoti -: ed è attestata da espliciti ordini del governo della

Repubblica ai mosaicisti di conservare sempre intatti, quando si rendeva necessario rifare qua e là qualche riquadro, gli argomenti e i significati originari.

Or donde fu tratto il disegno; o chi ne fu, se vi fu, l'autore? - Che non soltanto i costruttori, ma anche i decoratori della basilica possano essersi giovati dell'esempio dei Santi Apostoli, è l'ipotesi che si presenterebbe più ovvia. Naturalmente, la pretesa che il piano della decorazione marciara si debba all'abate calabrese Gioacchino da Fiore "spiritus habens propheticum" si è rivelata pura leggenda, e se non altro per ragioni cronologiche: Gioacchino da San Giovanni in Fiore, secondo le, del tutto accettabili, precisazioni della Huck, nacque nel 1145 e morì nel 1205: all'epoca sua, quindi il "piano generale" della stesura era ben più che impostato (3). Rimarrebbe da chiedersi in che modo potè formarsi la favola intorno al nome del mistico profeta della Sila; e da vedere se tra le opere di Gioacchino e l'ordinamento della grande decorazione vi sia per avventura una corrispondenza, che in qualche modo la giustifichi. E invece si riesce a questo; che non soltanto tra le opere che possiamo credere genuine dell'abate, ma nemmeno tra le innumerevoli concresciute intorno al suo nome (vedine per es. il lungo elenco compilato da F. Russo) avviene di trovare qualcosa che abbia una qualunque attinenza con i concetti direttivi, che informarono la decorazione di San Marco. E' un fatto che, per esempio, il "Libro delle Figure" doveva essere noto nella regione veneta almeno dalla seconda metà del secolo XIII, e che lo stesso Gioacchino "fu dipintore valente", stando all'affermazione di Giovanni di Rupescissa e a quanto sembra accennare Cola di Rienzo nella sua lettera a Carlo IV di Boemia. Ma quali rapporti possono avere i lambiccati ed ermetici schemi dell'abate calabrese con l'esplicito, e in fondo tradizionalmente espositivo racconto biblico dei mosaici marciari? Tanto varrebbe pensare a generici riferimenti alle abitudini figurative "benedettine"; o a quella voce che faceva di Gioacchino un araldo della conciliazione tra Chiesa greca e Chiesa latina - ciò che potrebbe aver avuto qualche peso nell'ambiente veneziano. Sarebbero, è chiaro, "spiegazioni" troppo forzate. Più accettabile troverei un'altra ipotesi: che la leggenda si riferisse, all'origine, non già ai mosaici parietali, ma a quelli del pavimento (4), i quali, coi loro vari e complicati compassi geometrici e le numerose figure d'animali, d'uccelli, di fiori, certo in parte legate all'oscura simbologia medievale dell'Occidente, sembrano meglio aderire alla forma delle "figure" gioachimite ed alla fama che il monaco di S. Giovanni in Fiore ebbe di sottilissimo interprete di crittogrammi iconografici (Cola di Rienzo accennava a due tabulae inviategli perchè le interpretasse). Più tardi la presunta paternità di Gioacchino potè essere facilmente estesa alla più vasta ed appariscente decorazione delle pareti. Oppure - altra supposizione piuttosto gratuita - che la leggenda abbia avuto origine dall'autentico crittogramma che si vede

al centro della cupola laterale sud - o di San Giovanni -, dove sono disposte in cerchio le lettere X P H M X I C H. In ogni caso essa ebbe corso soprattutto perchè adatta a dar forma all'idea, che i Veneziani sempre ebbero e mantennero, che un concetto unitario, di complessità e sottigliezza: grandi, avesse presieduto fin dalle origini al vasto lavoro illustrativo.

Codesto concetto è in genere considerato bizantino (taluno pretese persino ch'esso realizzi il piano iconografico del Manuale del Monte Athos di Dionisio da Furnà, redatto nei primi anni del Millesettecento); ma, anche qui, conviene distinguere. Tutta una parte della decorazione (Storie di San Marco, di Sant'Isidoro, ecc.) è intesa ad esaltare la Chiesa veneziana: e qui si riflette evidentemente l'idea che aveva guidato la decorazione di Sant'Apollinare in Classe e doveva essere ripresa, in Ravenna stessa, dai mosaici dell'Ursiana, o anche di Aquileia (esaltazione della chiesa locale). Ne si può negare ogni credito alla vecchia opinione, la quale vedrebbe appunto in quei mosaici marciiani i più antichi fra quanti furono eseguiti nella basilica: più antichi, s'intende, come soggetto; sebbene gli attuali possano essere stati rifatti più tardi. V'è poi tutta la schiera dei santi isolati, disseminati sulle pareti, le volte, i sottarchi, e vari di stile; i quali costituiscono in effetti quel che il Demus definì giustamente un "pantheon", ma non del tutto disordinato; formano anch'essi un complesso organico: sono gli esponenti della pietà popolare veneziana; i santi, più legati alla storia della repubblica, i protettori delle piccole parrocchie, delle scole, delle corporazioni d'arti e mestieri della città, i quali vennero via via raccogliendosi, con funzione, si direbbe, di rappresentanza, in questa sorta di microcosmo veneziano: in questo tempio ch'ebbe un valore sociale e politico pari a quello religioso (5). E tutto codesto di bizantino ha poco o nulla, almeno quanto a significato.

La parte, che decora, non lo spazio "secolare" della ecclesia dei viventi, ma quello alto celeste che è sede dell'eterno, è l'esaltazione, per così dire d'obbligo, della Chiesa cristiana. Il ciclo si svolge, come di regola, nella zona più elevata dell'edificio, ed ha i suoi fuochi nelle tre cupole della navata, dove s'accentra nei tre grandi momenti: la Chiesa in enigma predetta dai Profeti (cupola dell'Emmanuel; la Chiesa vivente in Cristo (cupola dell'Ascensione); la Chiesa realizzata tra le genti per la predicazione degli Apostoli (cupola della Pentecoste).

Non c'è dubbio che tutto il poema, nel suo insieme e nei singoli capitoli: nella scelta dei soggetti e de' loro significati, nella particolare messa in forma delle figure, nella stessa loro posizione puntualmente determinata nel corpo della basilica, risponda ad un'idea precisa, sorta nella mente dei teologi, specie siriaci, in quel periodo di elaborazione del "simbolismo cosmico" cristiano, che sta tra il IV

ed il VII secolo: essa si matura nel pensiero dello pseudo Dionigi l'Areopagita e della sua scuola intorno al 500, e sarà espressa in maniera esplicita da san Massimo il confes-  
sore. - Per tale idea, tutta la chiesa cupolata realizza, nella sua stessa struttura, a partire dal sec. VI, il simbo-  
lo del microcosmo cristiano: la fedeltà cavillosa, con cui nel mondo bizantino si perpetua cotesta formula, è prova del senso che si attribuisce ad essa.

La decorazione pittorica s'innesta nel corpo architettonico, e ne precisa, ne completa non soltanto la forma - l'immagine data agli spazi - ma, simultaneamente, anche quel significato. "Dopo il sec. IX, la scelta e la distribuzione dei soggetti vi sono sottoposti ad un ordinamento rigoroso che, in parecchie versioni diverse, obbedisce sempre ad una medesima idea generale: tutte le pitture d'una chiesa figurano il Regno di Dio che è rappresentato da Dio, gli angeli, i santi, e - in certi casi - dagli avvenimenti evangelici, i quali figurano in queste decorazioni, non già semplicemente degli episodi storici ma il mistero dell'incarnazione e della salvezza che è rinnovato da ogni messa celebrata nella chiesa....." (6). Cotesto insieme di segni cosmici si in-  
scrive, simbolicamente, nel corpo architettonico della chiesa cupolata, che è un microcosmo: Cristo nella cupola, angeli nel le volte, etc.

Un simbolismo siffatto trovò la sua espressione figurativa più diretta, più lineare - a quanto possiamo oggi sapere - nella decorazione a mosaico della Santa Sofia di Con-  
stantinopoli, almeno per quanto ci è nota nel secolo X. Ma, accanto, possiamo credere vi sia un'interpretazione in parte diversa della medesima idea; ed è questa, probabilmente, che si riflette in S. Marco. Qui, da un'analisi in primo luogo semantica traiamo che il "discorso" pittorico ha inizio dalla cupola orientale, perchè da Oriente vennero la promessa della luce e la luce stessa: e in questa cupola appunto sta l'Emanuele circondato dai Profeti che ne preannunziarono l'av-  
vento e accompagnato, nei pennacchi, dagli Evangelisti che di-  
chiararono gli enigmi delle loro profezie. Al centro è la lu-  
ce piena: Cristo che ascende; mentre le Virtù e le Beatitudi-  
ni, retaggio della predicazione evangelica, rimangono sulla terra, e saranno tramandate dagli Evangelisti, le cui parole - ch'essi infatti stanno scrivendo - saranno fonte di salute eterna e scorreranno sul mondo, come i quattro fiumi biblici indicati al di sotto. E dalla cupola intorno irradiano sugli arconi, sulle cupole laterali, sulle zone superiori dei muri adiacenti, le storie evangeliche (nell'ordine cronologico di Luca): vita della Vergine; vita, miracoli, passione di Gesù. Il terzo capitolo del ciclo si svolge nella terza campata, intorno alla cupola della Pentecoste: al centro lo Spirito che discende sugli Apostoli e, sotto, "le genti e le lingue" che ricevettero la prima predicazione apostolica; sulle volte e sulle pareti contigue, scene appunto dell'apostolato di

Pietro, Paolo, Tomaso, Andrea, Giacomo maggiore, Giovanni a sinistra; Simone e Giuda, Bartolomeo, Matteo, Filippo, Giacomo minore, a destra. Il grande poema si chiude nell'arcone occidentale dell'Apocalisse: dove è significato il trionfo della Chiesa, alla fine del mondo, in visioni apocalittiche e nel Giudizio Universale.

E' questo ciclo - la cui organica unità è dichiarata anche dalla serie di versi leonini che accompagnano ogni singolo riquadro - il riflesso d'una creazione bizantina; o è, come parecchi sarebbero portati a ritenere, un'invenzione escogitata ad hoc da un ingegno singolare, che sarebbe in ogni caso necessario supporre, anche se non sia possibile conservargli il nome di Gioacchino da Fiore? All'opinione, la più ovvia, del suo bizantinismo, si mossero eccezioni: si trovò che lo svolgersi in senso longitudinale del poema pittorico faceva pensare ad una disposizione elaborata per un edificio di tipo basilicale, piuttosto che per uno a croce greca, com'erano di regola le chiese bizantine in quest'epoca; ed io stesso tempo fa scrissi: "codesto ordinamento appare assai diverso dalla rigida ermeneutica tipografica bizantina del secondo periodo aureo: è incomparabilmente più libero e ricco, inglobando in sé non soltanto il ciclo teologico, in cui Bisanzio aveva riassunto figurativamente il problema, tipico del Medioevo, dei rapporti tra la sfera delle verità eterne e quella delle realtà terrestri, ma anche i cicli etico e sociale: per cui la basilica veneziana appare singolarissimo esempio d'espressione complessiva in linguaggio bizantineggiante d'un senso e concetto occidentali, più affini a quelli che si realizzano nello "speculum mundi" d'una cattedrale gotica, che non in una chiesa bizantina. Se insomma le decorazioni bizantine intorno al Mille hanno alla base del proprio concetto informativo il pensiero dei Padri della Chiesa greca e dei teologi, specie dal VII secolo in poi, la decorazione di San Marco si fonda piuttosto sull'interpretazione del significato dell'arte elaborato dal pensiero cristiano occidentale, teorizzato dalla tomistica". Il che non può sostenersi che in quella dimensione "manualistica", che per me, oggi, non è da praticare. E' vero che nelle chiese bizantine del Medioevo (es.: Dormizione di Dafnì) il sistema narrativo storico-evangelico, ancor legato alle origini paleocristiane, come lo ritroviamo in San Marco, lascia il campo ad una versione speculativa teologica. Nella cupola centrale, per esempio, non si trova rappresentata l'Ascensione, ma il Pantocrator-Demiurgo: questa sostituzione basterebbe ad attestare che i concetti direttivi sono diversi.

Nemmeno la rappresentazione della Pentecoste appartiene al repertorio delle decorazioni di cupole del Medioevo bizantino. Anche l'iconografia delle Feste tradisce in San Marco un singolare arcaismo: un'effusione narrativa, una ricchezza di particolari, quali non si ritrovano più nei tipi rarefatti del secondo periodo dell'arte di Bisanzio. L'Annun-

ciazione - tanto per dare un esempio, tra i molti che si potrebbero - con la raffigurazione, derivata dagli Apocrifi, della Vergine alla fontana, è di carattere paleocristiano e manca al repertorio mediobizantino. Così l'Entrata in Gerusalemme ha particolari che si posson ritrovare in codici paleocristiani come il Rossanensis, non tra i mosaici di Dafni o dell'altre chiese bizantine del tempo. E l'Ultima Cena, che in queste si trova scissa in due episodi (predizione del Tradimento e istituzione del Sacramento), a San Marco è ancora raccolta in uno, secondo un tipo premedievale. Così la Visitazione riflette l'iconografia, paleocristiana, del riquadro dello stesso soggetto a Parenzo (VI sec.); le storie bibliche dell'atrio sono ispirate a miniature protocristiane, ecc. ecc. Gli esempi, fosse necessario, si potrebbero moltiplicare, con uguale risultato, per quasi tutti i mosaici marciiani. Non v'è dubbio quindi, a mio parere, che l'iconografia di San Marco non prenda a modello decorazioni tipiche del Medioevo bizantino - come dovette essere, per es. quella della Neà di Basilio - se consideriamo i singoli temi -. Ma mi sembra abbastanza chiaro, che sia necessario distinguere tra l'impostazione generale complessiva della decorazione, e la messa in forma dei singoli riquadri. Questi, affidati a diverse e numerose maestranze locali, si rifacevano a diversi esempla, molti dei quali occidentali, sottratti al rigore dell'aula costantinopolitana. Il quale poi forse non era così perentorio come s'è creduto. Accanto alla corrente colta e controllatissima che s'era espressa nella Neà vi fu sempre, anche a Costantinopoli, la corrente che è legittimo definire "conventuale" (chi ricordi le vicende durante l'iconoclastia), la quale aveva sempre e tenacemente tenuto fede alle immagini, ed era perciò la più diretta e fedele erede della tradizione paleocristiana. Meno intransigente e più effusa, essa non rinunciò mai del tutto al vecchio gusto narrativo. La continuità di questa corrente è attestata oggi soprattutto da affreschi e miniature di monasteri; ma parzialmente anche da monumenti musivi, sebbene rari e frammentarii: per esempio, la cupola di Santa Sofia a Salonico, e i cicli di Hos. Lukas in Focide, di Santa Sofia e di San Michele a Kiev. Essi serbano una iconografia che rifugge dalle codificazioni della Neà: potremmo chiamarla ancora premacedone. Ed è press'a poco la medesima che si ritrova nella parte maggiore dei mosaici di San Marco. Lo schema della cupola dell'Ascensione si rivede a Salonico; quelli delle cupole dell'Emanuele e della Pentecoste, ad Hos. Lukas.

Riman da chiedersi: questi temi iconografici, e il loro ordinamento nel corpo della chiesa, si elaborarono in edifici provinciali come quelli di Salonico, di Hos. Lukas o di Kiev; o non furono piuttosto anch'essi, qui, un riflesso di qualche grande esemplare costantinopolitano? Io sarei per questa seconda ipotesi; ritengo anzi sia possibile riconoscere quel grande esemplare. Ch'esso vi fosse, è intanto indicato dal fatto che le decorazioni di Salonico, di Kiev

e anche di Hos. Lukas non ci danno nessuna un organismo completo; ma tutte, redazioni variamente "abbreviate": il che appunto, fa supporre un prototipo comune per tutte, e completo. Ricorderemo allora che v'era a Costantinopoli, ed altrettanto famosa di quella della Neà, una decorazione a mosaico rispondente in modo singolare a tale carattere: quella della basilica dei Dodici Apostoli. Essa era stata, per secoli, la più vasta e completa decorazione figurata di Costantinopoli. V'erano rappresentati, tra l'altro, episodii della vita di Cristo, disposti secondo lo svolgimento cronologico degli avvenimenti. Le descrizioni minute di Costantino Rodio e Nicola Mesarite hanno anche tramandato il nome del mosaicista, Eulalio, che vi si era ritratto in figura di uno dei soldati di guardia al Sepolcro (Eulalio è citato anche in una poesia di Niceforo Callisto Kantopulo (Heisenberg) e in una di Teodoro Prodromo, che lo pone tra "i primi tra i pittori" insieme con Chinaros e Chartularis (Maiuri)).(7)

Giova anche riflettere, che le grandi decorazioni bizantine rispecchiavano, nella loro organizzazione, un elaborato disegno speculativo. Ma erano pure in stretto rapporto con la forma architettonica dell'edificio, nel cui interno si dispiegavano. La disposizione dei mosaici della Neà si accordava al modulo architettonico della "croce inscritta", e divenne perciò esemplare per le chiese di questo tipo (che furono d'allora in poi la grandissima maggioranza; praticamente, la totalità). Su uno schema architettonico diverso, come quello a "croce libera" dei Santi Apostoli, era occorsa altra disposizione. Qui i mosaici, anch'essi a loro modo esemplari, dovevano svolgersi, in accordo con l'architettura, prevalentemente lungo l'asse longitudinale est-ovest (ho già detto di ritenere indubbio, come si ricava dai testi da Procopio in poi, e dall'analogia col San Giovanni di Efeso, che la chiesa fosse a croce latina: il braccio est-ovest era di qualcosa più lungo di quello nord-sud) (8). Così appunto avviene in Hos. Lukas, e in San Marco con anche maggiore evidenza. Le descrizioni dei mosaici dell'Apostolion - specie quella di Nicola Mesarite - finiscono poi di convincere che le decorazioni del gruppo Hos. Lukas - Kiev - San Marco debbono essere nelle loro grandi linee un riflesso, più o meno semplificato o variato, di essi. Ad esempio, Hos. Lukas: dove l'architettura non è del tipo a "croce inscritta" come la Neà, nè di quello a "croce libera" come l'Apostolion, ma si avvicina, sebbene anche qui semplificando, a quest'ultima; e i mosaici in ogni caso attestano di derivare da una disposizione studiata in origine per una chiesa a croce libera, con tre cupole poste in linea sul medesimo asse. Nella cupola centrale v'era l'Ascensione, come a Salonicco e a San Marco; nella cupoletta davanti all'abside, v'è la Pentecoste; l'Emanuele, poi, è situato nell'arcone tra le due cupole, il quale ha evidentemente preso il posto della terza cupola esistente in edifici di architettura "completa", come l'Apostolion e San Marco. Risulta inoltre, a riflettervi, che il

concetto organizzativo d'un ciclo siffatto dovè essere in origine appositamente studiato per accordarsi non soltanto con la forma architettonica, ma anche con la dedicazione d'una chiesa come l'Apostolion. Per non tediare con altre considerazioni: si pensi al significato d'una rappresentazione come quella della Pentecoste, senz'altro esempio al di fuori del gruppo in esame, e, a Costantinopoli, esistente soltanto ai Santi Apostoli. La ragione della singolarità si rileva facilmente: la chiesa era dedicata agli Apostoli ed era perciò opportuno sottolineare in tal modo il mandato divino degli Apostoli stessi, e la loro evangelizzazione delle genti.

Ed è elementare, che codesta opportunità vigesse anche per una chiesa dedicata a San Marco.

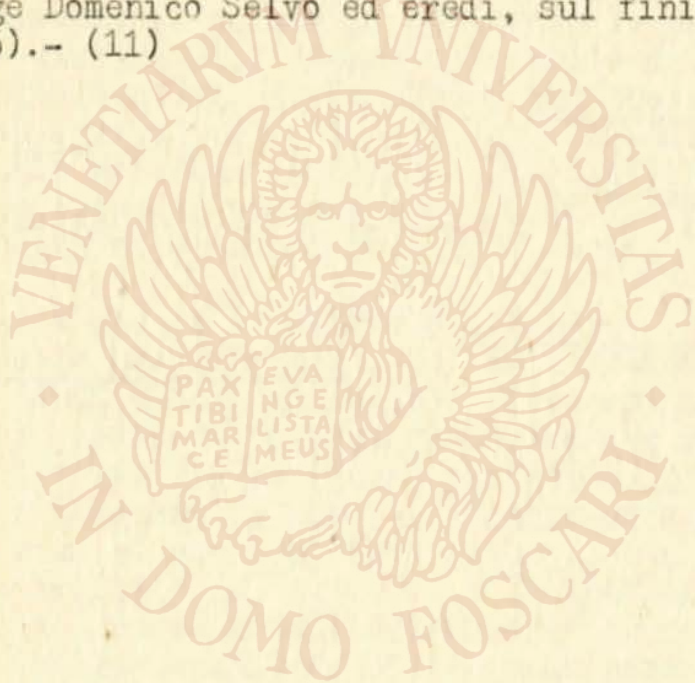
Infine, le descrizioni dei mosaici dell'Apostolion attestano, per i singoli riquadri, un carattere manifestamente lontano da quello della tipica iconografia mediobizantina, rappresentata, per esempio, a Dafni; e vicino piuttosto alla interpretazione che ritroviamo, nei soggetti analoghi, a San Marco. Le scene del Tradimento di Giuda, della Crocifissione, ecc., ci son descritte come movimentate, drammatiche, ricche di figure; mentre per esempio a Dafni (e, possiamo credere, nella redazione esemplare della Nea) si risolvono nella semplice presentazione immobile dei protagonisti. Persisteva dunque all'Apostolion, negli episodii del racconto evangelico, una libertà narrativa ancora di carattere premacedone. Insomma: mentre nelle decorazioni musive tipiche del secondo periodo bizantino la speculazione teologica aveva fatto dell'intera chiesa un microcosmo perfettamente distribuito e gerarchizzato, nell'Apostolion, come in San Marco, rimaneva un ordinamento che, per quanto, evidentemente, studiato ad hoc, era meno rigido; e negli episodi serbava una descrittività più effusa, più vicina alle origini paleocristiane. Tanto per l'Apostolion che per San Marco si potrebbe addurre, a spiegazione di questo carattere apparentemente singolare, la azione di quella più libera e "volgare" corrente, conventuale e provinciale insieme, della pittura bizantina, ch'ebbe voce per esempio nelle chiese rupestri di Cappadocia, e in altre analoghe; ma ritengo, senza togliere a codesta corrente il valore di generico clima linguistico, che quella singolarità possa essere spiegata in modo più semplice, anzitutto con la storia stessa della basilica degli Apostoli. La quale aveva avuto una completa famosa decorazione a mosaico prima del secondo periodo bizantino e delle sue codificazioni iconografiche. Appunto per tale carattere "antiquato" vi furono studiosi che si opposero all'idea, che durante l'ultimo rimaneggiamento dell'Apostolion per ordine di Costantino Porfirogenito, fossero rifatti anche i mosaici; e ritennero che la decorazione descritta da Costantino Rodio e da Nicola Mesari te fosse ancora l'antica. E' difficile accedere a cotesta opinione: la lettura delle fonti, oltre che considerazioni di "buon senso", suggeriscono che l'architetto di corte (non necessariamente il Velonà; ma ciò ha poca importanza) rimaneg-

già allora, com'è ovvio, la parte più alta della basilica, specie le coperture: e che le cupole fossero allora rifatte risulta evidente anche per altri dati, che sarebbe eccessivo riportare qui (basterebbe questo: Procopio, descrivendo l'Apostolion del VI secolo, afferma che soltanto la cupola centrale era finestrata; le miniature, che riproducono l'Apostolion del X, segnano tutte le cupole con finestre, come a San Marco) (9). - Ne consegue, che anche la decorazione a mosaico dovette essere, almeno in parte, rinnovata. Ma, come per l'architettura, così per i mosaici non ci si volle allontanare dagli schemi precedenti, tanto illustri; e perciò possiamo credere che i mosaicisti di Costantino, VII abbiano ripetuto, con aggiornamenti figurativi ma con fedeltà iconografica, l'antico disegno, strettamente legato alla forma ed alla dedizione della chiesa. Quanto al carattere vivacemente "narrativo" dei singoli riquadri, credo non sia necessario ricorrere, per spiegarcelo, all'ipotesi del ricalco: le pitture come quelle già ricordate, del martyrium di Sant'Eufemia a Costantinopoli (es. La santa davanti ai giudici, o il Supplizio di Eufemia, etc.), oltre che quelle della corrente di Hos. Lukas, mostrano la "narratività" desiderabile (10). E' vero che anche a proposito di queste s'è fatta l'ipotesi che gli affreschi del sec. XI potessero almeno ispirarsi a dipinti paleocristiani, come quelli di Calcedonia descritti da Asterio di Amasea (V sec.); ma supposizioni siffatte sono suggerite, ritengo, dall'idea, inesatta benchè divulgata, che la pittura bizantina del Medioevo fosse tutta di carattere solennemente ieratico. Tale idea va riveduta: s'ha invece da credere che, accanto, coesistesse una parlata più sciolta ed icastica, con abbandoni narrativi, con accenti drammatici non lontani da quelli del romanico d'Occidente: essa ebbe maggior voce nelle provincie; ma non mancò di farsi valere in Costantinopoli stessa - come provano gli affreschi di Sant'Eufemia, appunto. -

In ogni caso, tutto porta a credere che il "bizantinismo" dei mosaici di San Marco defluisse - non solo al momento dell'impostazione della grande opera, ma anche più tardi, nei successivi aggiustamenti, rinnovamenti, completamenti, etc. - da cotesta corrente più effusa e popolare: io non potrei citare, oggi, nell'attuale decorazione, un solo riquadro che si possa ritenere derivato direttamente dalla cultura palatina (quale si rivela per es. nei pannelli imperiali di Santa Sofia): e s'intende, escludendo tutto quanto è romanico o "benedettino". Quest'ipotesi, infine, può dar ragione tanto dell'ordinamento, quanto del carattere iconografico della parte fondamentale della grande decorazione. Non c'è dubbio, come si disse, che i costruttori veneziani abbiano preso ad esempio, per l'architettura della loro basilica, lo schema dell'Apostolion; è molto probabile che da questa chiesa anche i mosaicisti veneti abbiano tratto la prima idea per lo schema generale della decorazione: così

strettamente, inscindibilmente legata alla forma architettonica; così opportuna per una chiesa dedicata ad un Evangelista; e, per essere più libera e sciolta, più narrativa e di gusto meno aulico, più vicino alle comuni origini paleocristiane, tanto più adatta della rigida ermeneutica della Neà, ad aderire al gusto tradizionale dei veneziani.

Non v'è alcuna ragione seria per negare che il concetto informativo unitario, su cui si discusse poc'anzi, della decorazione della San Marco contariniana, fosse presente già quando si fecero i primi lavori a mosaico: ciò anzi si deve senz'altro ammettere, quando s'accetti che tale disegno fosse tratto dall'esempio dei Santi Apostoli. Cotesti lavori sono attribuiti dalle vecchie cronache, con significativa unanimità, al doge Domenico Selvo ed eredi, sul finire del Mille (1071-1085).- (11)



N O T E

1) La Ducale Basilica etc., (testo francese), pg. 686.

2) V. LAZAREFF, in "Arte Veneta", 1959-60, cit.

3) Cfr. del resto la Ducale Basilica etc., pgg. 780 sgg.-  
La leggenda di Gioachino è già nella Cronaca Magno (ibid.). Vi fu anche un'isolata attribuzione dell'ordinamento al "beato Ermagora veneziano" (ibid. pg. 781). Nell'attesa dello studio, che presumibilmente O. DEMUS dedicherà anche al problema iconografico nel suo imminente volume sui mosaici di San Marco, gioverà, per i numerosi riferimenti, sfruttare la minuziosissima analisi dell'iconografia delle decorazioni della Sicilia, in O. DEMUS, The mosaics of Norman Sicily, cit., P. II, pgg. 195-365, e vedere, quale anticipo LO STESSO, Die Sizilischen Mosaiken, Venedig und der Norden, in "Atti dell'VIII Congresso di studi bizantini", Roma, 1952.

4) L'ipotesi è già in F. SANSOVINO, Venetia...: cfr. La Ducale Basilica etc., pg. 501; ribadita dalla DAMADEN (Famiglia Ludò): "Pavimentum illud sacrae aedis tessellatum hieroglyphico ac misterio sub varia figura (quasi profetico spiritu per venerabilem abbatem Joachim excogitatum) repletum et toto orbe fama notum... etc." (La Ducale Basilica..., pg. 506). - Un contributo notevole al problema dell'ordinamento iconografico della chiesa bizantina di "secondo periodo aureo" è stato apportato da S. DER NERSESSIAN, Le décor des églises du IXe siècle, in "Actes du VIe Congrès international d'Etudes byzantines", II vol. (Paris, 1951), pgg. 319-324. - Quanto al "significato areopagitico", ved. anche: E. GIORDANI, Das mittelbyzantinische Ausschnitt-Kungssystem als Ausdruck eines hierastischen Bildprogramms, in "Jahrbuch Österreichische Byzantinische Gesellschaft", I, 1951, pgg. 103-134 (tocca anche al San Marco di Venezia).

5) Non è soltanto il caso dei santi. Per es. Demus ha dimostrato (O. DEMUS, Das Altteste venezianische Gesellschaftsbild, in "Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft", I, 1951, pg. 89-101) che, seguendo la tradizione ravennate, i mosaici dove compaiono il doge, i magistrati, l'alto clero e il popolo veneziano ebbero intenzione di propaganda politica.

- 6) A. GRABAR, in "Symbolisme cosmique et Monuments religieux" - Byzance (Catalogo Mostra al museo Guimet), Paris, 1953, pg. 66.
- 7) S. BETTINI, La pittura bizantina, I mosaici, II, cit., . LO STESSO, Mosaici antichi di San Marco..., cit., In questi scritti cui sono costretto a ricorrere, benchè il più recente sia del 1944, si troverà, all'anno, anche la bibliografia che ancor oggi importa. In seguito s'hanno avuti contributi anche preziosi su questioni particolari - specie di O. DEMUS, A. GRABAR, F. FORLATI (per nuovi "dati di fatto" scoperti in corso di restauri), qualcosa anche da parte mia: li richiamerò più oltre - ma si son fatti pochi passi innanzi nell'indagine complessiva della decorazione marciana, puranco nello ordine iconografico o filologico. Non si possono, comunque, considerare che passi indietro il breve scritto di W. WEILDLE', Mosaici Veneziani, Milano, 1956, e, purtroppo, anche quello di P. TOESCA, Mosaici di San Marco, Milano, 1957, "Silvana" edit.: non privi, tra l'altro, ambedue, di inesattezze scontate da tempo.
- 8) S. BETTINI, L'architettura di San Marco, cit. Ma si vedano anche: G. DOWNEY, The builder of the original church of the Apostles at Constantinople, in "Dumbarton Oaks Papers", 6, 1951, pgg. 51 sgg., e LO STESSO, Nikolaos Mesarites: Description of the church of the Holy Apostles at Constantinople, in "Transactions of the American Philosophical Society" N.S. XLVII, 1957, pgg. 853 sgg., oltre naturalmente O. DEMUS, The church of San Marco, cit., e la mia recensione in "Arte Veneta", cit.
- 9) ID., Ibid.
- 10) A. M. SCHNEIDER, loca citt., specialmente Grabung in Bereich des Euphemia-Martyriens zu Constantinopel, in "Jahrbuch", cit., 1943: dat. sec. XI.
- 11) La Ducale Basilica, etc., pgg. 673 sgg.

I PRIMI MOSAICI DI SAN MARCO E LA PITTURA BIZANTINA

Una minima parte di questa decorazione è rimasta: i frammenti di una Deposizione (pie donne piangenti; coretto d'angeli sopra la croce) ritrovati sulla parete meridionale del pilastro sudovest dell'arcone centrale, e riconosciuti dallo scopritore Forlati (1) e dal Galassi (2) come i più antichi tra quanti siano oggi in San Marco, eseguiti a seguito immediato della ricostruzione contariniana: un tratto, dunque, della decorazione, il cui inizio da tutte le cronache, con significativa unanimità, è attribuito al doge Domenico Selvo. Essi si trovano infatti a diretto contatto col muro contariniano, sopra una superficie, come notava Forlati, "arretrata rispetto a quella della contigua rivestitura marmorea che risale all'epoca ricordata dalla famosa iscrizione della Cappella di S. Clemente". L'iscrizione attesta che nell'anno 1100, indiz. IX, al tempo del doge Vitale Michiel, tabulas Petrus addere coepit. Questo lavoro d'incrostazione marmorea era terminato nel 1159 a stare agli Annali del Magno, che a questa data segnano che "la giesia del divo Marcho ducal chapel in questo anno fo compida de ornar de tavole de marmo" (a meno che il Magno, come tanti altri, non abbia letto male l'anno nell'igrafe) (3). E' qui interessante notare un particolare che può avere il suo significato: le tabulae che Piero aggiunse venivano a coprire quei tratti dell'anteriore stesura dei mosaici, e probabilmente in parte d'affreschi, che scendevano sulle pareti e sui pilastri al di sotto della radice degli archi. Ciò vuol dire che in quei pochi anni dopo il ritiro e la morte del doge Selvo, il progetto di decorazione complessiva della basilica fu, almeno in parte, modificato: e in maniera da adeguarsi ancor più alla norma medio bizantina. Il momento del resto era tra quelli di massima amicizia tra Venezia e Bisanzio: vinti i Normanni tra Albania e le Jonie, accordato da Alessio il titolo di protosebaste al doge, concesso ai Veneziani il libero approdo a tutti i porti dell'Impero, donate le chiese veneziane di particolari somme - e specialmente San Marco, cui erano devoluti i tributi delle botteghe degli amalfinati a Costantinopoli, ecc. ecc.: non meraviglia che anche i rapporti culturali si facessero più serrati. In ogni caso, fu allora che in San Marco si adottò il sistema di decorazione interna, che ancor oggi vediamo.

Ho avuto occasione altra volta di puntualizzare la sottile differenza che distingue il sistema decorativo paleo cristiano occidentale da quello bizantino, specie ne' riguardi della relazione tra crustae marmoree e mosaici. In Occidente (es. S. Vitale) i mosaici scendono fino allo zoccolo di base delle pareti; a Costantinopoli invece (es. Sta Sofia, etc.) tutta la zona delle pareti fino al nascimento degli archi è coperta da marmi, e il manto musivo si spiega al

di sopra. Ciò non è senza significato: risponde al diverso "gusto" (Kunstwollen) delle due zone del mondo cristiano. Ambedue i sistemi hanno l'effetto di risolvere cromaticamente la parete. Ma la rivestitura di "crustae" marmoree è, tra i due sistemi, quello meno radicale: la parete non è trasformata in colore dai marmi con la stessa intensità che dai mosaici o dalle pitture. Nel presbiterio di S. Vitale, per esempio, la decorazione a mosaico arriva fin sotto le finestre e lascia al rivestimento marmoreo soltanto un esiguo zoccolo. In tal modo lo "spazio" che ospita l'altare si trasforma in uno scrigno di superfici intensamente colorate, il cui caldo colore si muove, fluttua attraverso il presbiterio, accresciuto dalle tensioni della luce, che intridono quest'atmosfera densa di colore. Questa intensificazione dell'effetto cromatico manca del tutto nel vima di Santa Sofia, come di ogni altra chiesa bizantina. La rivestitura di marmi copre le intere pareti, nella loro enorme estensione, fino all'altissima imposta delle volte, e non può quindi surrogare l'effetto della decorazione a mosaici. Inoltre le crustae di Santa Sofia sono di color uniforme, bianco e grigio per lo più, per vaste estensioni: il che "ferma" ancor più l'immagine degli spazi, insinua un residuo di plasticità, attenua comunque la soluzione cromatica delle pareti. Insomma a Ravenna, e in genere in Occidente, ogni effetto di staticità a residuo plastico è superato: lo spazio si muove verso l'alto, verso la soluzione ad infinitum della cupola; a Costantinopoli e in ogni altra zona del mondo bizantino v'è un trattamento dello spazio freddo e severo, che respinge le ultime soluzioni cromatiche e ferma l'immagine in una immobilità che è segno di atteggiamento contemplativo nei riguardi della forma dell'Essere.

In ogni caso, il fatto che i preziosi frammenti venuti in luce facessero parte d'un sistema decorativo, nel quale il rapporto tra crustae marmoree e mosaici era di tipo paleocristiano-occidentale, non bizantino medievale, conferma - insieme col dato tecnico della loro posizione sul muro - il carattere "arcaico" di quei relitti; e insomma l'opportunità di considerarli parte della decorazione del Selvo.

Rimane aperto il problema della loro definizione filologica. Galassi non aveva dubbi si dovessero ritenere, non solo autenticamente bizantini; ma gli unici mosaici bizantini esistenti in San Marco. Cotesta loro appartenenza alla cultura pittorica di Costantinopoli, per di più, aulica, sarebbe però denotata dalla loro generica intonazione "neollenistica", e soprattutto dalla "franchezza e a un tempo disinvolture nella resa" -: che non sono, ovviamente, qualificazioni stilistiche, e nè meno linguistiche. In effetti, la dichiarazione perentoria di bizantinismo del Galassi appare più che altro un atto di fede: egli stesso rileva che "i paragoni con gli altri mosaici dell'XI secolo esistenti nell'area mediterranea, balcanica e russa, non danno assoluta identità probati

va circa il loro carattere autenticamente bizantino. Questo bisogna invece desumerlo dal giudizio globale sull'arte bizantina tra il 1000 e il 1100" (4) - ma non si vede poi da che cosa, se non dalle opere, si possa a sua volta legittimamente desumere un giudizio siffatto -. E tale confronto con le opere esistenti risulta, allo stesso Galassi, negativo: "questi mosaici di San Marco non paiono identici affatto nè a quelli della Nea Moni di Chio, animati da sbattimenti vivacissimi di gamme o di ori contro tinte; nè ai simulacri di Hosios Lukas in Focide, spesso conformati a esempi della statuaria greco-romana e perciò tendenzialmente monumentali; nè alle immagini primaverilmente colorate del convento di Daphni nell'Attica; nè, tanto meno, agli aspetti conformistici - rispetto alla iconografia metropolitana - già visibili nella decorazione della Chiesa della Dormizione a Nicea, distrutta durante la guerra greco-turca... Infine, meno che mai si potrebbe fare un paragone tra i nostri mosaici marciiani e quelli di Santa Sofia in Kiev, che hanno andatura molto più accademica. Se, d'altro lato, la lunetta scoperta nella galleria superiore di Santa Sofia in Costantinopoli con l'Imperatore Costantino Monomaco e l'Imperatrice attestano l'esistenza di artisti aulici non paragonabili con nessun altro, la Comunione degli Apostoli già nel Convento di San Michele a Kiev, attribuiti da ultimo alla fine dello stesso XI secolo dal Lazareff, ci riconduce a una iniziale affermazione russa di efficacia sorprendente, dovè bizantino autentico non restano che gli echi..." (5).

Sono riferimenti che coprono, praticamente, l'area della pittura bizantina "monumentale" del sec. XI, e avrebbero poco senso se non fossero integrati in un profilo di questa pittura all'aprirsi del "secondo periodo aureo". Ogni indagine, puranco soltanto filologica, sull'arte italiana, ed ovviamente, in modo particolarissimo, sull'arte veneziana dei secoli dall'XI al XIV, risulterebbe più che difficile impossibile senza una qualche cognizione in quest'ordine. E' dunque inevitabile ch'io tracci ora, seppure con brevità, e trascurando le zone più problematiche, tale profilo (6).

Quando, con l'affermarsi a Costantinopoli della dinastia macedone, si ripristinò con grandi onori il culto delle immagini, il tessuto pittorico bizantino si ricostituì saldando insieme le fibre, che avevan continuato a resistere e ad agire durante la crisi iconoclastica.

Dall'osservazione dei rari esempi di decorazione immediatamente posticonoclastica, e in particolare dai mosaici, cui già accennai, del "sekreton" della grande Santa Sofia di Costantinopoli, possiamo dedurre che quegli accenti pittori-

ci "provinciali", rudi e scabri, - i quali avevano avuto voce per esempio in Santa Sofia di Salonicco - ottenessero alla fine una specie di cittadinanza bizantina: raggiungendo la capitale e quivi fondendosi con la tradizione iconografica che si suol dire siriana (perchè persistente, anche durante l'intermezzo dell'iconoclastia, nei conventi "orientali"). La saldatura avvenne, anzitutto, nell'ambito di quella cultura monastica, che non aveva mai rinunciato alle immagini, e sempre aveva lottato contro la casta militare-imperiale degli iconoclasti. Nel convento di S. Giovanni Studita - dove s'era fondata una prima Università ecclesiastica, dove le rigide regole imponevano ai cenobiti anche l'esercizio della pittura - e in altri monasteri costantinopolitani, come quello delle Vlacherne, l'iconografia religiosa non solo non era mai morta, ma per necessità polemica era stata costretta ad organizzarsi secondo un ideale teologico, in vista d'uno scopo strettamente liturgico e dogmatico.

Tale organizzazione aveva dietro di sé tutti gli sforzi dialettici del pensiero cristiano orientale, che sempre aveva interpretato la Chiesa come un mesocosmo ieratico. Ma fu durante la crisi iconoclastica, che il problema divenne il centro di appassionate e cavillose discussioni teologico-politiche. E fu probabilmente, più che negli incolti monasteri orientali, nel coltissimo e battagliero convento di S. Giovanni - il quale tuttavia dell'Oriente cristiano riassumeva le tradizioni, anche iconografiche - che il problema ebbe la sua soluzione. Qualcosa di simile avvenne anche in Occidente, quando la speculazione prescolastica prese forma nello "speculum mundi" della cattedrale gotica. Ma, in rapporto con la divergente evoluzione del pensiero cristiano in Oriente e in Occidente, il mesocosmo bizantino, a differenza di quello gotico, non comprese i cicli "secolari" etico e sociale: fu lo specchio di un mondo sempre idealmente contemplato, non umanamente partecipato: e perciò si risolse in un sistema sintattico soltanto ritualistico liturgico. All'interpretazione paleocristiana storico-evangelica dell'iconografia, la Bisanzio medievale programmaticamente sostituì una versione speculativa teologica. Tali schemi tuttavia non "incenerirono" l'arte: giacchè questa nasceva appunto là dove quegli schemi finivano, come la forma di quell'unità di concetto. Soltanto più tardi, dopo la fine dell'Impero, inariditasi la sorgente creativa, rimarrà il solo scheletro, privo di sostanza, di quell'impalcatura, e passerà agli atti nel famoso Manuale del monaco Dionisio. Ma quale fosse l'idea dell'arte dei bizantini del sec. X ci è attestato dal Trattato del pittore Teofane: il quale raccomanda insistentemente agli artisti d'impadronirsi della tecnica nel modo più completo possibile "affinchè poi ciò che si dipinge possa essere come un libero ornamento ed una spontanea creazione". E, sebbene mai una volta parli di arte o di artisti - la cui individualità, non che annullarsi nella

Casa di Dio, non era ancora nemmeno presupposta - Teofane con la sua appassionata ingenuità rivela come dalla stessa rigida convenzione tecnica e iconografica medievale potesse fiorire una possibilità infinita di "creazione": quasi le regole, togliendo al pittore ogni preoccupazione di scelta di contenuti, gli consentissero una sovrana libertà d'abbandonarsi all'intimo ritmo; od all'azzardo del "gesto" creativo.

E così fu infatti. In nessun altro periodo della sua storia il linguaggio pittorico bizantino seppe dire parole, se non artisticamente più alte, più schiettamente bizantine - e più ricche di echi oltre i confini dell'Impero. Non al tempo di Giustiniano, quando tratteneva ancora, dalla tradizione antica, qualche incertezza naturalistica, che talora ne intorbida la piena soluzione in colore e in ritmo platonicamente contemplati; non più tardi, all'epoca dell'ultima fioritura, quando Bisanzio divenne uno stato feudale, e in tutti gli strati della sua cultura fu pervasa da un'inquietudine gotica. Fu la "seconda età dell'oro" l'età meridiana, classica, dell'arte aulica di Costantinopoli.

Il nuovo ordinamento decorativo s'affermò per la prima volta - quasi certamente, come s'è detto, per azione di quella corrente monastica, che si trovò, al momento della restaurazione delle immagini, in situazione di privilegio, perchè non aveva mai abbandonato l'iconografia - nella decorazione della più famosa delle chiese erette a Costantinopoli da Basilio I (867-886): la Neà (ecclesia), o nuova chiesa, per antonomasia. Essa è oggi completamente perduta, ma un sermone del patriarca Fozio descrive minutamente i suoi mosaici: nella cupola centrale v'era il Pandocrator (il Demiurgo, centro risolutivo dell'intero mesocosmo), circondato da schiere concentriche di angeli; nell'abside, la Madonna orante (simbolo della Chiesa celeste); nelle navate (Chiesa terrestre) le Grandi Feste della Chiesa, cioè le rappresentazioni "iconiche" degli episodi più significativi del mito cristiano, dall'Annunciazione alla Pentecoste (con la preminenza anche topografica delle due feste più importanti: Crocifissione e Resurrezione); infine negli zoccoli, nei sottarchi, ecc., figure di apostoli, di martiri, di profeti, di patriarchi.

Un legame diretto con l'arte iconoclastica "di palazzo" si poteva riconoscere, nella Neà, nella decorazione delle volte dei matronei: dove i mosaici rappresentavano le corse di cavalli e i "ludi gothici" dell'Ipodromo, come in S. Sofia di Kiev. Era questa una concessione del rigore monastico alla tradizione del culto cesaropapistico ammessa in una chiesa di corte, come la Neà, ma non altrove. I motivi eran tratti dalle grandi decorazioni profane. Insieme con la Neà e con altre chiese meno famose, Basilio infatti aveva fatto costruire, nel Palazzo, il Kenurghion, i cui splendidi mosaici rappresentavano l'Imperatore con la moglie Eudossia

e i figli, e le sue opere di guerra e di pace (più tardi Andronico I Comneno (1183-85) farà decorare il palazzo delle Vlacherne con "cacce d'ogni genere, l'imperatore stesso a caccia, e mentre arrostitisce con le sue mani medesime la selvaggina", ecc. (Niceta Choniata Acominato)). Codesti motivi svelano il persistere di tutta una corrente pittorica oggi rimasta senza esempi (salvo il relitto di Kiev e l'eco nella sala di re Ruggero nel Palazzo reale di Palermo) e discendevano dall'arte iconoclastica, nella quale, esclusa la possibilità di metter a frutto la tradizione iconica d'origine paleocristiana, gli artisti s'erano sbizzarriti in decorazioni sontuose (gli esempi più splendidi, perduti i mosaici della moschea di Medina etc., sono oggi nella moschea di Omar a Gerusalemme e in quella degli Omeyyadi a Damasco: opera sicuramente bizantina, com'è attestato anche da ricordi storici oltre che dallo stile) traendo motivi dal grande deposito "orientale" (più precisamente, iranico) di siffatti motivi, e persino da quanto gli islamiti avevano ereditato (tappeti, etc.) per trasmissione nomadica, dall'"arte delle steppe". L'Islam (che non fu così nemico delle immagini come semplicemente si crede) aveva accolto anche, dalla tradizione greco-romana, il tema della caccia, diffuso in migliaia di mosaici pavimentali, dall'Italia (Piazza Armerina etc.) all'Africa alla Siria e insomma in tutte le terre che videro la loro rapida espansione: scene venatorie, per es., erano nella palazzina di caccia degli Omeyyadi, a Kuseir-Amra. Oltre a codeste, altre fibre, di tradizione cristiana, convergevano a costituire il tessuto della prima arte macedone: il Pandocrator nella cupola era già comparso a S. Sofia di Salonico, la Madonna nell'abside, pur ivi, ed anche all'Assunzione di Nicea; le Feste e le singole figure erano state elaborate specialmente dall'arte orientaleggiante dei conventi, sia dell'Asia anteriore, sia della stessa Costantinopoli; e v'erano le grandi decorazioni del Palazzo (Chrisotriclinio etc.); e possiamo credere che non tutte quelle delle chiese fossero state distrutte dagli iconoclasti, ma soltanto occultate (è il caso per es. del mosaico di Hosios David a Salonico); ritornarono in luce allora e servirono d'esempio.

La manifestazione più completa, oggi visibile, di codesta corrente conventuale ci è conservata nella decorazione della chiesa del convento di Hosios Lukas nella Focide (998-1050) (7). Una prova dell'appartenenza di questi mosaici a quella corrente è data dal loro carattere "iconico" e "orientale": le singole figure, isolate, incisive, derivano manifestamente dalla tradizione delle icone (che si conservò appunto nei conventi), mentre le Feste hanno rapporto con gli affreschi cappadocesi (Millet ha citato numerosi e-

sempi di corrispondenze anche puntuali in pitture di Qaranleq, Ciaregli, Ghereme, ecc.). Inoltre, codeste scene evangeliche non mostrano quella rarefazione, a fondo razionalistico, che si riscontrerà, per es., a Dafni, ma conservano ancora l'aspetto di frammenti d'un fregio continuo, come in Cappadocia (per es. Natività, Adorazione dei Magi e Annunzio ai Pastori formano un tutto unico): vi si coglie insomma un momento ancora iniziale della trasformazione - per via d'un frazionamento del "fregio" e d'una cristallizzazione intorno ai principali momenti - dalla narrazione continua degli Evangelii illustrati alla soggettivazione liturgica del ciclo delle Feste.

La decorazione di Hos. Lukas è tra le più complete che rimangono: scomparso il Pandocrator della grande cupola (veduto ancora, nel 1839, dal Didron), rimane la massima parte degli altri mosaici: nella calotta del santuario, la Pentecoste; nella abside, la Madonna; nelle tribune e nel narcece, le Feste, nelle navate, nei sottarchi, ecc., figure isolate di santi, martiri, profeti. Il rapporto degli elementi decorativi con l'architettura è di correlazione: i riquadri si inscrivono entro i partiti architettonici senza modificarne il significato: non ammantano come a S. Marco di Venezia, lo scheletro architettonico, nè si stendono su di esso, a guisa di tappezzerie, come nelle basiliche siciliane. In ciò s'afferma nuovamente, a Hos. Lukas, la provenienza iconica delle raffigurazioni.

Quanto allo stile, o meglio alla struttura linguistica, oggi sappiamo bene qual sia il suo "punto d'origine" - o almeno, io m'illudo di saperlo-. Esso è nei mosaici immediatamente posticonoclastici del sekretion di Santa Sofia di Costantinopoli, dei quali ebbi già occasione di parlare. Già nella cupola di Santa Sofia a Salonico s'avvertiva (non so se per influsso occidentale) una maggiore consistenza lineare, che agiva pittoricamente forzando i limiti tra le zone cromatiche, estraendo una radice plastica dalle linee. Tale forza inusitata di profili persiste a Hos. Lukas, con una semplificazione tuttavia, che, limitando il frastagliamento delle zone cromatiche, permette ad esse una stesura più unitaria. Ciò a prima vista sembra accentuare la gravezza corporea delle figure: realizzare forme d'un'intensa, sebbene inqualificata, materialità. Ma appunto questa semplificazione della linea finisce, in modo più coerentemente bizantino, con l'eludere la funzione plastica: l'enfasi lineare di Salonico viene trattenuta in equilibrio iconico-araldico, il quale oltrepassa, semplicemente col suo effetto di superficie, ogni principio di rapporto tra masse plastiche e di conseguenza tende ad annullare anche quella elementare corporeità alle figure, che così riacquistano piena cittadinanza bizantina.

In stretta relazione coi mosaici di Hos. Lukas sono quelli della cattedrale di S. Sofia a Kiev, dovuti con ogni probabilità ad artisti provenienti dal convento delle Vlacherne di Costantinopoli. (Un primo gruppo di artisti bizantini era arrivato a Kiev nel 991, e S. Sofia era stata fondata da Jaroslav nel 1037). La decorazione è stata energicamente ripulita e restaurata in questi ultimi anni, dal 1950 ad oggi (con recuperi di nuovi tratti) ed egregiamente studiata da Victor Lazareff (ai cui numerosi scritti sull'argomento non posso che rimandare, specie per la distinzione tra i vari maestri, tra le varie fasi di lavoro, tra l'opera dei "caposcuola" greci e quella - già subito piuttosto consistente - dei loro allievi ucraini etc. etc. La pittura di Kiev nel suo insieme costituisce un problema per tanti lati analogo a quello della pittura di Venezia intorno all'impresa di San Marco). (8)

Per la disposizione generale i mosaici di S. Sofia paiono derivare non tanto dall'esempio della Nea quanto da quello dell'altra famosa decorazione di Basilio: quella dei SS. Apostoli, di cui dicemmo: perduta anch'essa, ma descritta dal poema di Costantino Rodio, etc. In essa, come poi in parte a S. Marco di Venezia, il ciclo delle Feste si svolgeva sui voltoni centrali e culminava nell'Ascensione della cupola.

Anche i mosaici di Santa Sofia di Kiev appartengono alla corrente conventuale: il monastero delle Vlacherne era stato, con quello di S. Giovanni, un centro di lotta contro l'iconoclastia e di elaborazione, attraverso la crisi, della pittura di icone. Si spiegano perciò le affinità con Hos. Lukas: i cui mosaici appartengono alla medesima corrente, ma non alle stesse botteghe. Inoltre, il mezzo secolo di distanza tra l'uno e l'altro complesso, porta a Kiev, ad un parziale assorbimento anche di quella dissoluzione pittorica, che vedremo essere tipica dell'altra corrente, più aulica, dell'arte bizantina; ad un più vivo intendimento della linea in funzione cromatica.

Ritengo che alla prima fase della decorazione - intorno al 1040 - siano stati contemporaneamente all'opera due botteghe, o meglio due maestri coi loro numerosi aiuti (riconosciuti dal Lazareff): uno, l'autore dell'abside e della parete meridionale, appare un costantinopolitano (forse era costui che proveniva dal monastero della Vlacherne); l'altro - l'autore della famosa Eucarestia, e infine della parte più estesa della decorazione - probabilmente un greco, straordinariamente vicino, per linguaggio e per tecnica, ai mosaicisti di Hos. Lukas. I mosaici della chiesa del convento di San Michele nella stessa Kiev (oggi strappati e conservati nel museo annesso a Santa Sofia, salvo il riquadro con l'hos. Demetrio Solynski che è passato a Mosca, alla galleria Tre-

tiakoff) sono posteriori (1108) e ne tratteremo più innanzi.

Dopo la decorazione della Neà di Basilio I un gran numero di chiese fu fatto costruire ed ornare di mosaici dagli imperatori macedoni: S. Demetrio da Leone VI (886-912), la Perivleptos da Romano III (1028-1034), i Santi Anargiri da Michele IV (1034-1041), S. Giorgio dei Mangani da Costantino IX Monomaco (1042-1054), ecc. In queste opere certo si era maturata un'evoluzione nel linguaggio pittorico bizantino: ma di essa noi non possiamo avere, per la perdita di quei monumenti, una vera conoscenza. E' solo possibile oggi farcene un'idea di riflesso, attraverso gli scarsi relitti di decorazioni del X e dell'XI sec., che ci sono rimasti. Da questi si rileva il sorgere e lo svilupparsi, accanto alla maniera conventuale già individuata, d'un'altra corrente pittorica, le cui origini culturali sono da ricercarsi nello atteggiamento umanistico dell'elemento laico della società bizantina. In opposizione all'ideale monastico, ascetico e dogmatico, tale cultura s'affermava decisamente critica ed estetizzante, piena di raffinate sottigliezze ellenistiche. Letterariamente s'impose con la scuola di Fozio, con la fondazione dell'Università laica, opposta all'Università confessionale di S. Giovanni, e con tutto il movimento umanistico, a quella collegato, che s'allargò fino a conquistare la stessa roccaforte del Palazzo imperiale.

Non è senza significato che il primo mosaico al quale si possa far risalire il sorgere di questa corrente che avrà la sua massima espressione a Dafni, sia legato al nome di Leone VI il Sapiente, l'umanista scolaro di Fozio, e che si trovi nella stessa S. Sofia. (Dopo la restituzione delle immagini, la decorazione della "Grande Chiesa" venne restaurata: sappiamo che subito Basilio I fece porre sotto il grande arco occidentale un medaglione con la Madonna tra gli apostoli Pietro e Paolo, etc.). Questo mosaico (una grande lunetta) si trova sulla porta che va dal nartece alla chiesa, rappresenta l'imperatore Leone VI mentre fa una profonda "Prosknisis" a Cristo in trono, ai cui lati stanno, in due medaglioni, i busti della Vergine e dell'arcangelo Gabriele.

Se la si assegna, come proponeva lo scopritore Whittemore (9), all'epoca dello stesso imperatore raffigurato (886-912) la si può interpretare, come io stesso proposi al momento della sua scoperta (10) quale ex-voto, che Leone avrebbe offerto a Cristo dopo aver ottenuto miracolosamente, per imposizione del sacro cinto della Vergine, d'aver finalmente un figlio (che fu Costantino VII Porfirogenito) dalla sua quarta moglie, Zoè. La lunetta fu, manifestamente, eseguita sul posto dell'antecedente, che doveva avere la decora-

zione "iconoclastica" (croci etc.) delle rimanenti: di essa infatti resta buona parte del fondo (11). Presenta una singolarità tecnica, probabilmente di contingenza: il fondo è composto a filari di tessere paralleli e molto lontani l'uno dall'altro. Stilisticamente, questo, che secondo me è il primo dei mosaici macedoni di scuola propriamente aulica, rivela già in modo evidente una caratteristica ambiguità di maniera, che sembra voglia dissolvere le forme in una specie d'illusionismo pittorico, per poi rinsaldarle in una sorta d'astratto plasticismo lineare. Ed è appunto, come vedremo, la maniera de' più antichi mosaici rinvenuti in San Marco. I quali sono, ovviamente, posteriori di più d'un secolo a questo; ma bisogna far conto del carattere tenacemente conservativo dell'arte costantinopolitana, e del ritardo dei suoi riflessi in "provincia".

Una tal "maniera" infatti, riconosciuta in opere del periodo macedone più avanzato e nell'ulteriore evoluzione dello stile di palazzo (riappaiono alla fine del sec. XIII e nel XIV "nell'arte feudale dei Paleologi che impiega le stesse forme illusionistiche combinate con forme modellate allo scopo di ottenere un effetto pittorico a distanza"), anche prima che venissero scoperti questi mosaici, e gli altri che subito vedremo dello stesso sec. X, era stata interpretata come indice dell'"arte laica della corte di Costantinopoli con la sua rinascenza neo-ellenistica" (Diez-Demus). "Sfortunatamente - aggiungevano gli stessi autori - non è possibile provare questa connessione in modo conclusivo, perchè i monumenti cruciali sono andati distrutti". (12)

Ma fortunatamente - possiamo aggiungere noi oggi - sono stati ritrovati; e ci danno la possibilità di fissare i caratteri e le tappe fondamentali della pittura costantinopolitana di palazzo durante l'intero secolo X, con tutta la chiarezza desiderabile in un capitolo, finora rimasto oscuro, della storia dell'arte.

Subito dopo la lunetta di Leone VI, e con una lieve ma chiara accentuazione stilistica rispetto a questa, fu eseguito un mosaico di eccezionale importanza, anche per la qualità pittorica che ne fa un vero capolavoro e rivela la mano d'un maestro eccellente: il ritratto dell'imperatore Alessandro (finito di ripulire nel 1960), situato sulla parete della galleria al di sopra del matroneo settentrionale di Santa Sofia (13). Alessandro, terzo figlio di Basilio I, dopo essere stato co-imperatore insieme col fratello maggiore Leone VI finchè questi visse, divenne il solo basileo dall'11 maggio 912 per poco più d'un anno: fino alla morte, il 6 giugno 913, a quarantun anni. Il pannello lo ritrae appunto a quest'età, e dovette essere eseguito poco dopo che

egli fu eletto despoto unico: in ogni caso dunque tra la primavera del 912 e la primavera del 913. - Lo splendido ritratto, così esattamente databile, toglie ogni dubbio residuo anche sulla datazione della lunetta di Leone VI, immediatamente precedente, e sugli altri mosaici di Santa Sofia, composti poco dopo. Con essi infatti non ha soltanto le connessioni tecniche, bene rilevate da Underwood e Hawkins (14), ma una concordanza, quasi identità di linguaggio talmente evidenti per tutti, che sarebbe fuori luogo insistervi.

Un'ulteriore manifestazione di cotesta maniera è la lunetta, situata sopra la porta del vestibolo laterale sud. Rappresenta la Madonna tra Costantino che offre il modello della città, e Giustiniano, che offre il modello della chiesa e mostra un grado leggermente accentuato dell'evoluzione stilistica di questa corrente. Non esistono documenti per datare il mosaico: la fonte più antica che lo nomina è un Synaxario, compilato nel XII sec. da certo Maurizio, diacono di S. Sofia; ma l'argomento dell'opera (da ritenersi eseguita dopo una specie di rifondazione della chiesa) e i dati stilistici, hanno fatto supporre giustamente al Whittemore (15) ch'essa appartenga all'epoca di Basilio II, e agli anni tra il 986 e il 994, quando la basilica rimase temporaneamente chiusa al culto per i lavori di restauro e di decorazione, che si fecero dopo il crollo della cupola per il terremoto del 975 (il Bulgaroctono fece allora mosaicare sull'abside la Madonna orante circondata da profeti e da dottori, e probabilmente, nella cupola, il Pandocrator seduto sull'arcobaleno, che s'intravedeva ancora al tempo del Du Cange: a questa decorazione apparterebbero anche i quattro immensi cherubini tetramorfi dei pennacchi. Nel sec. XI, poi, Romano III farà mosaicare l'Etimasia tra la Vergine e il Prodromo alla curva dell'arco orientale: e infine tutti gli imperatori, che ordineranno restauri o abbellimenti nella grande chiesa, faranno apporre i loro ritratti (del resto, veduti e delineati da Fossati) (16) nel santuario, "dove l'attuale lavoro di ripulitura dovrebbe quindi scoprire le immagini di Costantino IX Monomaco, di sua moglie Zoe, di molti Comneni e, infine, di Giovanni Paleologo" (17, scrivevo nel 1938: e i fatti mi hanno dato ragione, perchè almeno i ritratti di Costantino IX e di Giovanni II Comneno sono tornati in luce, finora.).

Il mezzo secolo e più che intercorre tra questa lunetta e il ritratto di Alessio ha portato già ad una fissazione dello stile di palazzo: il disfacimento illusionistico, che nella lunetta di Leone VI era ancora in certo modo disordinato ed empirico, e nel ritratto di Alessandro aveva toccato un equilibrio mirabile, qui appare più controllato (evidente sopra tutto nella figura della Vergine e del Bim-

bo) rinsaldato (specie nelle figure degl'imperatori) intorno a cardini lineari d'un'eleganza accentuatamente "ellenistica"; ma s'è fatto anche più secco e un tantino retorico. E' chiaro ad ogni modo che in questo mosaico già sono in germe ambedue le tendenze, che vedremo dividersi il campo dell'arte di corte successiva. Infatti, malgrado la persistenza di ombre ancora memori delle durezza della cupola di S. Sofia di Salonico e della maniera conventuale di Hos. Lukas, la disposizione ritmica, ed il nascente "isolamento statuario" di queste figure puntano verso lo stile di Dafni, mentre il pur vivo disfacimento sfocato e tremulo, ed il crescente tonalismo, precedono il momento stilistico di Chio e di Nicea.

Allo stesso tempo ed alla stessa occasione (restauro generale ordinato da Basilio II) non credo sia dubitabile vadano assegnate anche le figure di Padri della Chiesa (Ignazio il giovane, Giovanni Grisostomo, Ignazio Teoforo) riapparse nel timpano setentrionale, sebbene Galassi (18) abbia creduto di doverne spostare la data "al XIII secolo inoltrato" (ma bisogna osservare che, a proposito della cronologia di quasi tutti i mosaici di recente scoperta, il compianto amico ha fatto una ben strana confusione). Le affinità di stile con le figure di Costantino e di Giustiniano della lunetta del vestibolo sono d'un'evidenza addirittura palmare. Ma vi sono poi anche le iscrizioni, non so se ricomparse nell'attuale fase di ripulitura, le quali ad ogni modo, secondo il Fossati che le vide (seguito da Salzenberg, Lethaby, Swainson, Antoniadis etc.) accompagnavano cotesta serie di santi tra le finestre della parete nord della navata. Furono reintegrate e interpretate da Silvio Giuseppe Mercati (19), che giustamente le riferiva al restauro di Basilio II in quei suoi contributi fondamentali sulle iscrizioni di Santa Sofia, i quali meritano d'essere sfruttati più di quanto non s'abbia fatto finora, ogni volta che s'affronti il non facile problema della classificazione, anche soltanto cronologica, dei mosaici ricomparsi (e che riappariranno) nella Grande Chiesa.

Da codesti mosaici di Santa Sofia, legati tra loro da una stretta, coerentissima connessione linguistica, traiamo una cognizione ormai chiara, vorrei dire irrefutabile, del corso della pittura bizantina di palazzo lungo tutto il secolo X. E siamo dunque in possesso di due cicli basilari: questo, e quello di Hosios Lukàs-Kiev, nei quali possiamo individuare con sufficiente sicurezza l'affermarsi delle due correnti fondamentali della pittura a mosaico bizantina in periodo macedone: l'una, più fortemente espressiva, iconograficamente derivata dalla tradizione dei conventi, e stilisticamente discesa dal "tipo" di S. Sofia di Salonico, fusi nelle scuole dei conventi della capitale e qui, dopo la fine della crisi iconoclastica, accolta in opere come la decora-

zione del "sekreton" di Santa Sofia, e poi attiva soprattutto in "provincia", come appunto ad Hosios Lukas o nella parte più estesa di Santa Sofia di Kiev; l'altra, quella di palazzo, iconograficamente già intinta di raffinato intellettualismo umanistico e stilisticamente giunta ad effetti d'una curiosa ambiguità. Sembra infatti che in essa una dissoluzione quasi tonale, con caratteri affini a quelli dell'antico compendiaro, porti a forme "illusionistiche", trascorse da violenti bagliori d'astratte illuminazioni: e sopra di esse si stenda un sistema di linee, che preluda ad uno stile più abbreviato e convenzionale.

Il conflitto tra le due correnti occupa si può dire l'intero secolo XI. L'ambigua sovrapposizione de' due modi linguistici che non riescono a fondersi senza residui è abbastanza chiara più o meno in tutti i mosaici del periodo macedone; ma con dosature diverse di linearismo e di pseudotonalismo. Sembra che l'accento lineare, che consente più delicate e preziose definizioni, prevalga nelle botteghe di palazzo, a giudicare almeno dal pannello riscoperto nel matroneo meridionale di Santa Sofia a Costantinopoli - quello che rappresenta Cristo in trono tra Costantino IX Monomaco e la vasilissa Zoì. Le teste dei due Augusti sono state rinnovate, per le note vicende di palazzo, riferite dal compianto Whittemore (20): sicchè, mentre il Cristo e i corpi dei due sovrani sono del tempo del primo marito della focosa Zoì, Romano III Argiro (1028-1034), le teste furono eseguite in sostituzione delle precedenti dopo che l'Augusta ebbe sposato in terze nozze Costantino Monomaco, cioè poco dopo il 1042. Questo non grave scarto di tempo non ha portato tuttavia a sensibili differenze stilistiche. La struttura linguistica fondamentale è qui, evidentemente, ancora quella della lunetta del vestibolo, con Costantino e Giustiniano. Ma la forma s'è lievemente irrigidita: seconfrontiamo queste figure per es. con lo splendido ritratto di Alessandro, notiamo qui il fissarsi di sigle ormai manieristiche, finora non apparse nella pittura bizantina: le "virgole" sulla fronte, per es., e soprattutto quelle che sottolineano gli zigomi: le "macchie sui pomelli", che avranno tanta fortuna nella pittura, più che propriamente bizantina (dove in realtà rimarranno piuttosto eccezionali, al di fuori di queste botteghe e della loro cerchia, anche in seguito) bizantineggiante della provincia, specie italiana (es. mosaici dell'Ursiana a Ravenna; affreschi del naos di Sant'Angelo in Formis, etc. etc.). Coste sigle caratteristiche, nella loro decisa astrattezza lineare, non compaiono, ch'io sappia, in nessuna pittura bizantina anteriore a questo pannello di Zoì, e insomma del secondo-terzo decennio del sec. XI: onde si sarebbe tentati di assumere questo momento addirittura come termine post quem,

per la cronologia di pitture che presentino "virgole sui pomelli" siffatte (Demus (21) sembra credere che la presenza di coteste "virgole" indichi senz'altro che si tratta di opera bizantina: il che non è credibile; il curioso manierismo è invece preferito dalla "maniera greca" italiana, e con simpatia tutta particolare dalla "pittura benedettina", tuttavia dall'epoca di Desiderio in poi. Talchè si potrebbe supporre che i maestri costantinopolitani chiamati qualche anno prima del 1071 a decorare la basilica di Montecassino fossero della cerchia dei mosaicisti del "pannello di Zoì").

La compresenza, di cui si disse, delle correnti "lineare" e "pseudotonale", s'avvertiva nei mosaici perduti del narcece della chiesa della Kimissis a Nicea (22). L'opera era datata dall'iscrizione dedicatoria recante il nome del costruttore di quel narcece: Niceforo, protovestiario di Costantino VIII (1025-1028). E, mentre per certi aspetti pareva ricollegarsi ai mosaici anteriori del naos - specie alla Madonna dell'abside, del 787 c. - e persino, per le forti e scabre ombreggiature, a quello (Madonna tra arcangeli nella abside) di Chiti presso Larnaca a Cipro, rilevava la sua appartenenza alla cultura pittorica macedone per via del ductus del disegno, affine a quello del pannello di Zoì, e della gamma dei colori, discendente da quella di Hossios Lukas.

Nei mosaici della Nea Moni di Chio (23) (di poco posteriori: la data, 1042-1056, si trae dal Proskinitario del monastero, pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1804) il dualismo è anche più evidente: sembra che la pittura bizantina in questo momento evolva il suo linguaggio per via d'un accrescimento delle gradazioni tonali e quindi, per arginare la diffusione, d'un parallelo rafforzamento degli schemi lineari. A Chio (l'opera fu eseguita per ordine di Costantino IX da mosaicisti della capitale: probabilmente da quelli che, qui, avevano decorato la chiesa di S. Giorgio dei Mangani), mentre le scene cristologiche del narcece mostrano una stretta relazione coi mosaici del narcece di Hos. Lukas - dei quali soltanto stemperano la rigidità d'articolazioni in una più scorrevole linearità - le decorazioni del naos portano al massimo lo pseudotonalismo, che sembra ancor memore del compendiaro bassoromano. Prevale forse, nell'insieme, la voce della corrente conventuale (mista a persistenze provinciali, che ancora echeggiano qualche antico accento dei mosaici del VI sec. a Cipro ed al Sinai); ma con tali innesti di motivi dell'altra corrente, con tali evidenti ed immediati precorrimenti della maniera di Dafni, da farci con-

siderare la decorazione di Chio come l'esatto paradigma della pittura bizantina alla metà del secolo XI: e concludere quindi ch'essa proprio allora si venisse determinando dalla fusione delle due correnti per l'innanzi antagoniste.

I mosaici di Dafni (c. 1080) derivano dalla maniera aulica affermatasi nel corso del secolo in S. Sofia a Costantinopoli; ma mostrano d'averne assorbito anche lo pseudotonalismo di Nicea e di Chio. La corrente monastica vi ha ancora un'eco nell'immagine del Pandocrator - demiurgo della cupola o in quella del Battista nell'abside: figure sorte direttamente dalla più solenne ed intensa tradizione iconica. Ma già nella più libera e sciolta ermeneutica topografica della decorazione si fa largo una sorta di spregiudicatezza, frutto dell'intellettualismo umanistico di Bisanzio in periodo comneno. Tutto pare impregnato dal profumo d'un raffinato estetismo. Le scene del ciclo delle Feste e le figure singole si distribuiscono, si direbbe, per obbedire ad un criterio sottilmente decorativo: ad una volontà d'accordare i grandi toni del mosaico alle arsi e alle crasi della architettura, piuttosto che a un rigido concetto ieratico. Sembra che l'Annunciazione, la Natività, il Battesimo e la Trasfigurazione siano state poste negli strombi e non sulle pareti solo perchè quelli consentivano ai gruppi di figure ed alle zone di colore di disporsi agilmente, con impeccabile equilibrio, entro le loro conche triangolari; che la splendida schiera di profeti del tamburo abbia il solo scopo d'affiancarsi ritmicamente alla verticalità delle finestre per accentuare l'effetto prospettico di indefinita lontananza della cupola; che i due meravigliosi arcangeli siano stati raffigurati nelle nicchie del bema solo perchè le loro grandissime ali ricurve s'accordavano perfettamente alla forma delle conche. Nelle composizioni, nei moti, nelle figure traspare l'azione d'un sottile gusto umanistico. Le larghe pause, che permettono una stesura del fondo aureo eccezionalmente larga e piana e danno una specie d'isolamento statuariale alle figure, derivato forse anche dalle partiture de' sarcofagi d'Asia Minore. La bellezza dei visi, la "dignitas" delle posture e dei movimenti sono di ispirazione classica. Millet ha citato molti motivi particolari assunti da opere antiche: "Sant'Anna è posata sul suo letto come l'Oceano o Didone; la Vergine distesa per l'incrocio delle gambe ricorda il tipo di Arianna, di Cleopatra, di Leda... ma drizza il torso alla maniera dei rilievi funerari piuttosto che delle statue" (24). E' da codesta fonte infatti che deriva in parte ai mosaici di Dafni il loro caratteristico "Farbenrythmus", analogo a quello che il Riegl indicava appunto nei rilievi funerari del Basso Impero.

Anche il costume, il trattamento del nudo sono

"antichi"; e le sigle dei panneggi, così strane a Hos. Lukas, qui divengono più razionali, per ispirazione ellenistica, probabilmente attraverso gli avori. Tale ispirazione porta, oltre all'isolamento delle figure, ad una variazione nella stesura coloristica: le larghe masse di colore, ancora così rigidamente contrapposte a Nicea ed a Chio, qui si stemperano, digradando in più sottili associazioni tonali. Ma l'esempio plastico non induce ad una "pittura plastica" come altri ha affermato (mai l'arte bizantina avrà intendimenti e significati plastici, avendo posto una volta per sempre alla base del proprio linguaggio la coincidenza di indefinito spaziale e di valore cromatico): la linea, che contorna a Dafni più fermamente le figure, non ha nessuna funzione plastica: anzi, inserendosi con affilata nettezza al limite tra le zone di colore e il fondo aureo, ne suggella sullo stesso piano le diverse qualità cromatiche, definendo il limite di quelle zone e insieme suggerendo l'illimitatezza della stesura dell'oro. In questa reversibilità di valore, la linea supera ogni giustificazione plastica del disegno, ed accentra in sé una sottile indicazione di ritmo, quasi scandendo il "battere" e il "levare" della grande partitura cromatica. Le figure, isolate, sembrano emergere oltre il piano di sfondo, ma in realtà vi rimangono impegnate, come diafane dilatazioni o fragili affioramenti della sostanza stessa cromatica del piano: perchè i contorni non articolano nessi struttivi, ma determinano con maggiore sottigliezza d'aggettivazione la qualità di quella sostanza: così come una linea melodica, sorgente dalla densità armonica della orchestrazione sembra la sorvoli, ma in realtà ne definisce proprio il grado di coesione e insieme la qualità di spiegamento, altrimenti inapprezzabili.

L'attacco diretto dello stile di Dafni a quello di Nicea e di Chio si discopre più puntualmente in certe figure - ad es. alcuni profeti nel tamburo, arcangeli nel bema - dove ritornano le stesse sigle lineari scheggiate, interrotte, discordanti col gusto più descrittivo che predomina altrove a Dafni, la stessa traslucida densità e opposizione delle masse cromatiche, quasi che gli spigoli dei profili, delle pieghe de' panneggi, indichino le linee di frattura di grandi cristalli in disfaccimento. Ma nella rimanente decorazione tale torbida densità si prosciuga, in obbedienza ad un'intenzione d'accordo più vasto e nello stesso tempo più unitario: giacchè il principio decorativo non viene più ricercato nei singoli elementi, ma nella complessiva inserzione dell'intera stesura musiva entro i piani cromatici, in cui l'architettura risolve i suoi valori di spazio. I motivi della decorazione perciò s'allargano, si dispongono architettonicamente in superficie, si bilanciano per associazioni e rispondenze lontane. Gli schemi lineari, ancora ribaditi, viventi per sé, a Nicea e a Chio, si svuotano d'ogni valore proprio, si assottigliano, divengono aggraziati e fragili: entro le figure cessa, perchè non ha più significato, quel-

la radente illuminazione sugli spigoli, mentre il loro isolamento "statuario" porta alla esigenza d'una maggiore continuità delle linee di contorno. Si giunge così, a Dafni, ad una sorta d'inversione tonale, che dà ai mosaici un accentuato carattere disegnativo, ed è l'evidente origine dello stile "lineare" del secolo seguente.

Raccogliere, per completare questo rapido e schematico, ma necessario profilo, gli altri scarsi esemplari di "grande" pittura bizantina dalla restituzione delle immagini alla fine del secolo XI non gioverebbe molto alla soluzione del problema dei mosaici marciiani di questo tempo. I pochi affreschi fin qui rintracciati (25) si situano abbastanza agevolmente accanto ai mosaici esaminati - senza tuttavia identificarsi mai con la loro maniera -. Già accennammo alle pitture del martyrium di Sant'Eufemia a Costantinopoli; possiamo aggiungere quelle (di più d'una mano) della cappella di Santa Barbara (cripta del catholicòn) di Hosios Lukas (26), press'a poco del tempo dei mosaici; del diaconico della basilica di Kalabaka in Tessaglia (27); di Castoria (28), dei Ramai a Salonico; della Keravlidena di Chio ("stile di Dafni") situabili variamente nel corso del sec. XI (gli esempi del sec. XI a Kiev: Santa Sofia, torre scalare; Battistero - 1050 c. -, Kimissis-Pechersky - 1080 c. -; o a Starogodork - 1050 c. - sono, almeno a mio parere, opera di pittori del luogo) (29). Meno ancora giovani i mosaici portatili; tra i quali del resto sicuramente del sec. XI non vi sono che il S. Demetrio di Santa Caterina del Sinai (maniera di Chio) e il S. Giovanni Battista e la Madonna Modighitria del Patriarcato greco di Costantinopoli (maniera del "maestro iconico" di Dafni) (30).

Ne è qui possibile mettersi nel mare magnum delle miniature bizantine: basterà ricordare ch'esse sembrano avere una "evoluzione" propria, per molti aspetti distinta da quella della pittura monumentale; e, nella varietà delle "correnti" del resto sufficientemente identificate e classificate da altri, con caratteri di sensibile "anticipo" stilistico. Per richiamare brevissimamente le notissime tra le datate: già nel Gregorio Nazianzeno della Bibliot. Nation. di Parigi (gr. 510), degli anni 880-886, gli atteggiamenti decisamente neoclassici sono ben chiari. L'impianto "statuario" delle figure è nel Giobbe commentato da Olimpidoro della Marciana (gr. 533: a. 905); certi stilemi che nei mosaici si direbbero comeni sono già nel Menologio di Basilio II alla Vaticana (gr. 1613: a. 986 c.) (il famoso codice di Niceforo Botaniate alla Bibl. Nat. di Parigi (Coislin 79) è problema a sè: lo vedremo più innanzi). Una scioltezza che sembra in anticipo d'almeno un secolo sugli "stili" noti dei mosaici s'avverte per es. nel

Codice gr. 9 del Museo storico di Mosca (a. 1063), o nel Salterio del 1066 del British Museum (Add. Ms. 19352), nel codice 2280 della Biblioteca Universitaria di Mosca (a. 1072), nel salterio gr. 214 della Biblioteca di Leningrado (a. 1074 - 1081), nel salterio 49 del convento Pandocrator sull'Athos (a. 1084), etc.; una saldezza monumentale che sulle pareti siamo soliti attribuire al pieno periodo comeno è per es. nell'evangelario gr. 72, del 1062, e nelle altre miniature, di pari, altissima qualità pittorica, che ritengo dello stesso tempo e dello stesso scriptorium (per es. il gr. 1028 della biblioteca Vaticana, e il B.I. 2 (9) dell'Università di Torino (31).

Insomma, assai di rado v'è coincidenza di tempo e di maniera tra miniature e mosaici od affreschi (un esempio potrebbero essere le miniature dell'evangelario 204 di Santa Caterina del Sinai, affini ai citati affreschi del diaconico della basilica di Kalabaka in Tessaglia): mi sembra chiaro che a Bisanzio, come poi a Venezia, affrescanti e magistri immaginari per i mosaici seguivano due "tradizioni" non pure tecniche ma anche linguistiche distinte, le quali solo eccezionalmente (e ne vedremo qualche esempio a Venezia stessa sulla fine del Duecento) congiacevano sullo stesso piano di cultura figurativa.

In ogni caso, nemmeno lo studio delle miniature, dove le lacune sono assai meno gravi, ci consente di puntualizzare la fonte bizantina dei più antichi mosaici di San Marco. Nè d'altronde questa è reperibile nella cultura pittorica dell'entroterra o di Venezia stessa (affresco di San Nicolò di Lido) negli ultimi decenni del secolo XI. Dobbiamo dunque, a conclusione del nostro détour du côté de Byzance, dichiarare l'impossibilità di dar prova del bizantinismo (il quale, almeno secondo Galassi, sarebbe perentorio) di tali mosaici? Assonanze vaghe si avvertono con certi tratti della decorazione di Dafni (Galassi: "per la freschezza del colorito e la franchezza figurativa, la maggior affinità parrebbe... coi mosaici del convento di Dahpni") (32); anzi si potrebbe tentare qualche maggiore approssimazione: con l'opera del mosaicista che eseguì le Storie della Vergine nel narcece (non certo coi ben più aulici e "monumentali" decoratori del naos). Qualche somiglianza si troverà per es. tra l'angelo che scende in volo ad "annunziare" Sant'Anna in questo narcece, ed il coretto angelico in San Marco; o tra le Piangenti di San Marco e il gruppo degli Apostoli che assistono alla Dormizione (anch'essa manifestamente, almeno a mio avviso, opera del "maestro delle storie di Maria"), sulla parete occidentale della chiesa presso Eleusi. Il colore è, qui e là, chiaro, limpido, leggermente agro; pallidissimo l'o

ro; e v'è anche una simile disposizione sgranata delle tessere. Ma se, al di sotto del divisionismo tecnico degli smalti, cerchiamo di recuperare idealmente i cartoni dipinti dai maestri immaginari, le differenze si fanno evidenti anzi vistose; e più legittimo semmai appare il richiamo - se ci si vuol riferire a cicli monumentali - alla decorazione della Neà Monì di Chio (cfr. per es., chi non ha opportunità di visione diretta, le tavole a colori n. XVIII e XX del vol. Grecia, Mosaici bizantini, della "Collezione UNESCO dell'arte mondiale", 1959). Basti aver occhio, a San Marco, alla rapidità delle pennellate, specie nei profili - le ali dell'angelo a sinistra, le dita quasi filiformi; i capelli rotati; le aureole - o nelle pieghe, spezzatissime nelle vesti degli angeli, oltremodo sintetiche nel gruppo delle Marie; ai lineamenti stessi, con quei curiosi occhi sgranati, tanto lontani dall'atticismo fisionomico di Dafni, etc., per avvertire che si tratta, non pure di maestri diversi, ma di un "grado" linguistico a Venezia nettamente più "arcaico" che a Dafni. Le maggiori affinità si ravvisano, secondo me, nella lunetta di Leone VI in Santa Sofia. La quale, vedemmo, fu eseguita poco più d'un secolo e mezzo prima dei relitti marciari; ma possiamo supporre - e non sarebbe temerario - che quella "maniera" abbia continuato ad aver corso a Costantinopoli durante il Mille: un indizio potrebbe esserci offerto, per esempio, dalla doppia icona con la Lavanda dei Piedi e la Comunione degli Apostoli della raccolta del monte Sinai (pubblicata dal Sotiriu (33) con l'assegnazione al sec. XI): la quale quanto a disegno, può essere avvicinata ai frammenti di San Marco.

Aggiungo, d'avere da tempo pensato alla possibilità che quell'icona del Sinai (cui qualcosa d'altro sarebbe forse possibile aggregare) riproduca, traducendoli in linguaggio più corsivo e popolare, riquadri d'una decorazione "monumentale" e famosa di qualche grande chiesa costantinopolitana: con più probabilità, della basilica dei Dodici Apostoli. I cui mosaici, che includevano come sappiamo anche coteste scene, furono rinnovati quando fu ricostruita la chiesa: ritengo al tempo di Costantino Porfirogenito. I mosaicisti di questo imperatore dovevan essere quelli stessi che, al servizio di suo padre Leone, eseguirono la lunetta, che poi era un ex voto per il miracolo della propria nascita (seppure non fu lui stesso, Costantino, a perpetuarne in tal modo il ricordo). Le loro botteghe dovevano essere ancora in funzione quando si costruì la San Marco contariniana. Se pensiamo che l'architettura di San Marco fu deliberatamente esemplata su quella del rinnovato Apostolion (probabilmente con l'intervento d'un "progettista" costantinopolitano); e che la stessa decorazione a mosaici adottò lo schema generale di quella, non ci parrà azzardato supporre che, per i primi mosaici marciari, i Veneziani abbiano preferito ricorrere alle maestranze eredi di quelle che ave

vano decorato i Santi Apostoli, portatrici, alla loro volta, della "maniera" della lunetta di Leone VI.

Del resto, che maestri di mosaico di siffatta maniera fossero ancora attivi a Costantinopoli nella seconda metà del secolo XI, è provato, credo oltre ogni ragionevole dubbio, dall'icona a mosaico della Madonna Hodighitria, oggi nella chiesa del Patriarcato greco di Istanbul, dove provenne dalla chiesa di Santa Maria Pammakaristos, quand'essa fu trasformata in giamia nel 1586. Sotiriu, che la pubblicò (34), espone le ragioni, per me attendibili, che lo consigliavano a ritenere ch'essa fu fatta per quella chiesa, su incarico di Giovanni Comneno e di Anna Dalassena; la quale morì nel 1067. - Tale Hodighitria - forse la più antica icona musiva di cui s'abbia la data - dovette essere eseguita qualche anno prima di quest'anno (Sotiriu proponeva il 1060 c.): dunque soltanto poco più d'una diecina d'anni innanzi che il Selvo facesse i suoi lavori in San Marco. E basta un paragone anche rapido con le Piangenti del frammento marciano per convincersi che si tratta di maestri molto affini, se non proprio i medesimi (si confrontino: l'ombreggiatura degli occhi sgrondati, dei nasi dalla canna ad arco schietto nascente dalla radice a V tra i sopraccigli lunghi, declinanti in parallelo col taglio degli occhi; le bocche appuntite, imbronciate; le mani composte sinteticamente con poche file di tessere che fanno disegno; le pieghe spezzate delle vesti; si vegga soprattutto il colore, così caratteristico nei suoi due timbri fondamentali di rosso corallo e di verdazzurro; etc.).

In conclusione, credo anch'io che questi frammenti della prima decorazione a mosaico marciiana siano bizantini anzi costantinopolitani (forse i soli che rimangano in San Marco); e siano opera di un maestro di corte: vivace ed estroso, ma, quanto a linguaggio, attardato, almeno rispetto alla "nouvelle vague" di coloro che, per esempio, lavoravano in quel torno di tempo a Dafni.

N O T E

- 1) F. FORLATI, Lavori in San Marco, in "Arte Veneta", X, 1955, pg. 241.
- 2) G. GALASSI, I nuovi mosaici scoperti a S. Marco a Venezia, in "Arte Veneta", X, 1955, pgg. 342 sgg. Vedi anche dello STESSO, I mosaici di recente scoperti a San Marco di Venezia, loro caratteri e connessioni - riassunto di lezione tenuta a Ravenna nel marzo 1956 - in "Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina", Ravenna, 1956, pgg. 67 sgg.
- 3) Cfr. La Ducale Basilica..., pg. 683.
- 4) Loc. cit., 1955.
- 5) Loc. cit., 1956, pg. 69
- 6) Non è ovviamente possibile riferire la bibliografia sull'arte bizantina - il cui "profilo" del resto si pone qui soltanto come termine di riferimento. Ho riassunto lo stato della questione a quell'anno in "Annali della Scuola Normale superiore di Pisa", 1954.- Dopo la mia serie (Firenze 1937-1939), ed oltre alle già citate in questo volume - specialmente il trattato di V. LAZAREFF, che resta a tutt'oggi il manuale più completo, dopo i "classici" Diehl, Millet, Wulff, Dalton, Bréhier, etc. - le opere di carattere generale cui si possa rimandare son poche. C. R. MOREY, Early Christian Art, Princeton, 1942; O. DEMUS, Byzantine Mosaic Decoration, London, 1948; A. FROLOW, La mosaïque murale byzantine, in "Byzantinoslavica", XII, 1951, pgg. 180-209; A. GRABAR, La peinture byzantine, Genève, Skira, 1953; D. T. RICE, Byzantine art (Penguin Books, 1953) e la riediz. italiana: Arte Bizantina (Universale Cappelli, 1958).- Utili, specie per le illustrazioni, son anche i Cataloghi delle Mostre allestite dopo la guerra: al museo di Baltimora (Baltimore, Walters Gall., 1947) e ad Edinburgo (Catalogue of the Byzantine Exhibition, Edinburgo-Londra, 1958) e infine: D. TALBOT RICE, Kunst aus Byzanz, con fotografie di Hirmer, München, 1959 - ediz. ital. Arte di Bisanzio, Sansoni, 1959. Numerose invece ed importanti le pubblicazioni di opere "nuove" ed i saggi su problemi particolari: si richiamano all'occasione.

- 7) G. KREMOS, Il Santuario del convento di S. Luca in Focide, (greco), I-III, Atene, 1874-1880. La cronologia è stata fissata da CH. DIEHL, L'église et le couvent de Saint-Luc en Phocide, Paris, 1889, pg. 12. V. poi CH. DIEHL, Mosaïques byzantines de St. Luc, "Monuments Piot", III, 1904. Il miglior esame critico rimane ancora quello di DIEZ - DEMUS, Byzantine Mosaic in Greece, Cambridge Mass., 1931; cui s'aggiungano le osservazioni ulteriori di O. DEMUS, op. cit. - Il volume, spesso citato, di R. W. SCHULTZ e S. H. BARNLEY, The monastery of St. Luke in Phocis, London, 1901, riguarda quasi soltanto la parte architettonica. Per la tecnica: G. SOTIRIOU, La tecnica dei mosaici di S. Luca, (greco), "Archéol. Action", 1920-21 (1923), pgg. 177-181. Vedi anche, per i mosaici, il volume: Grecia, Mosaici bizantini, della "Collezione UNESCO dell'arte mondiale", 1959; testi di A. GRABAR, e M. CHATZIDAKIS, Bibliografia e buone tavole a colori.
- 8) V. LAZAREFF, Costantinopoli e le scuole nazionali alla luce di nuove scoperte, in "Arte Veneta", XIII-XIV, 1959-1960, pgg. 7-24. L'A. aveva trattato il medesimo argomento in: La pittura e la scultura della Russia di Kiev, nella miscellanea Storia dell'arte russa, voll. I, 1955, pgg. 152-232 (in russo), oltre che in "Nuove scoperte nella cattedrale di Santa Sofia di Kiev (X Congresso internaz. di studi bizantini, Mosca, 1955) e: Nuovi fatti sui mosaici e gli affreschi di Santa Sofia di Kiev, in "Vizantijskij Vremennik", 2, 1956, pgg. 161-177, XV, 1959, pgg. 148-169 (russo). Egli sottolinea i rapporti della Russia di Kiev con Salonicco, quale centro di sviluppo dell'arte balcanica e della sua irradiazione presso gli Slavi, e vede a Sta Sofia la presenza di artisti greci, che formano rapidamente maestranze locali.
- 9) TH. WITTEMORE, The mosaics of Sta Sophia at Istanbul, Preliminary Report I, The mosaics of the Narthex, 1933. Non credo accettabile l'opinione di SCHNEIDER, Istanbuler Forschungen, VIII, Berlin, 1936, pg. 32, che l'imperatore ritratto sia Basilio II.
- 10) S. BETTINI, I mosaici di Santa Sofia di Costantinopoli e un piccolo problema iconografico, in "Felix Ravenna", L-LI, 1939, pgg. 5-25. Tuttavia vedi anche I. MIRKOVICH, Das Mosaik der Kaiserthür in Narthex der Kirche der Hl. Sophia in Konstantinopole, in "Atti dell'Ottavo

Congresso internaz. di studi bizantini", Palermo, 1951, II, pgg. 206-217: afferma che nessuno finora ha interpretato giustamente il significato della lunetta e ritiene ch'essa traduca il poema ὁδάριον κατανακτικόν (P. G. 107, 309-314): l'imperatore prega perchè Bisanzio sia protetta dai suoi nemici, etc. Anche per Mirkovich tuttavia l'imperatore è Leone VI.

- 11) WITTEMORE, loc. cit., ed io stesso, loc. cit., s'era supposto, con altri poi, che codesti fossero relitti della prima decorazione, giustinianea. I mosaici scoperti nel "sekreton" han dato prova che tali croci sono invece del periodo iconoclastico.
- 12) DIEZ - DEMUS, op. cit.
- 13) P. A. UNDERWOOD e E. J. HAKINS, The mosaics of Hagia Sophia at Istanbul, A report on work done in 1959 and 1960, "Dumbarton Oaks Papers", XV, 1961, pgg. 189-199.
- 14) Loc. cit. s.t., pgg. 198-199.
- 15) TH WITTEMORE, The mosaics of St. Sophia at Istanbul, 2 Preliminary Report: The mosaics of the southern Vestibule, 1936.
- 16) GASPARE FOSSATI, Aya Sophia Constantinople as recently restored by order of. H. M. the Sultan Abdul-Medjid, London, 1852, e GIUSEPPE e GASPARRE FOSSATI, Rilievi storico artistici sull'architettura bizantina dal IV al XV e fino al XIX sec., Milano, 1890. La maggior parte dei rilievi dei Fossati rimane tuttavia, ancor inedita, presso gli eredi a Lugano. Essi comunque, fino agli ultimi ritrovamenti, furon di base agli archeologi a partire da SALZENBERG, LETHABY e SWAINSON, fino ad ANTONIADIS, "Ἐκφρασις τῆς Ἁγίας Σοφίας", Atene, 1907 ed ai manuali "classici".
- 17) S. BETTINI, La pittura bizantina, II, I mosaici II, cit., pg. 14.
- 18) G. GALASSI, Roma o Bisanzio, II, 1953, pg. 317.
- 19) S. G. MERCATI, in "Bessarione", 1932, pgg. 206 sgg.
- 20) TH. WITTEMORE, The mosaics of St. Sophia at Istanbul, Preliminary Report 3, 1942.

- 21) O. DEMUS, Mosaics of Norman Sicily, cit., passim.
- 22) CH. DIEHL, Mosaïques byzantines de Nicée, in "Byzantin. Zeitschr.", I, 1892, pgg. 74-85. Rimane tuttavia fondamentale O. WULFF, Die Koimesiskirche in Nicaea und ihre Mosaiken, Strasburgo, 1903. - T. SCHMIDT, Die Koimesiskirche von Nicaia, Leipzig, 1927; ma vedi anche V. LAZAREFF, oltre che nella Istorija vizant. zivop. cit., Mosaics of Cefalù, in "Art Bulletin", XVII, pg. 214, n.54, e O. DEMUS, Mosaics Norman Sicily, cit., pgg. 319, 400 n. 31.
- 23) J. STRZYCZOWSKI, Nea Moni auf Chios, in "Byzant. Zeitschr.", V, 1896, pgg. 140-157. - O. WULFF, Die Mosaiken der Nea Moni von Chios, in "Byzant. Zeitschr.", XXV, pg. 123 e LO STESSO, Die Koimesiskirche von Miksaia, Berlin, 1927; A. ORLANDOS, Monumenti bizantini di Chio, II, Atene, 1930, oltre ai manuali e al citato volume della "Collezione UNESCO".
- 24) G. MILLET, Le monastère del Daphni, Paris, 1899; v. anche dello STESSO, Mosaïques de Daphni, "Monum. et Mémoires pubbl. par l'Acad. des Inscript. et Belles Lettres", Paris, 1896, e G. LAMBAKIS, Χριστιανική ἀρχαιολογία τῆς μονῆς Δαφνίου, Atene, 1899 e LO STESSO, Ἡ μονὴ Δαφνίου μετὰ τὰς ἐπισκευὰς, Atene, 1899, E. BERTEAUX, Un chef d'oeuvre d'art byzantin, les mosaïques de Daphni, in "Gazette des Beaux Arts", III s. XXV, 1905, pgg. 359-375, oltre ai manuali. La migliore analisi critica resta sempre quella di DIEZ - DEMUS, op. cit.; v. anche O. DEMUS, Byzantine Mosaic Decoration, cit., passim. e il volume della "Collezione Unesco", cit.
- 25) Sono costretto a rimandare per l'impostazione generale di questo capitolo, il più trascurato dai manuali, a S. BETTINI, La pittura bizantina, I, Pittura murale e di icone, Firenze, 1938.
- 26) G. SOTIRIU, Peintures murales byzantines dans la crypte de St. Luc, in "Actes du III Congrès internat. d'études byzantines", Athènes, 1932, pgg. 389-400: distingue due maniere.
- 27) A. K. ORLANDOS, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημῶν τῆς Ἑλλάδος, T. A. 1938.
- 28) ST. PELEKANIDIS, Καστορία, I. Βυζαντινὴ τοιχογραφία,

- 17, Salonicco, 1953: solo tavole, con datazioni senza prove (per cui frattanto rivedi ORLANDOS, 'Αρχαῖων cit., e quanto ne dico più innanzi.
- 29) V. LAZAREFF, in "Storia della arte russa", cit., I, pgg. 155 sgg. (russo).
- 30) V. BENESCOVIC', Monumenta Sinaitica, I, Leningrado, 1925. G. SOTIRIU, Icone a mosaico a Costantinopoli, "Praktika dell'Accad. di Atene", II, 1936, pgg. 70-76 (greco). S. BETTINI, Appunti per lo studio dei mosaici portatili bizantini, in "Felix Ravenna", XLVI, 1938, pgg. 7-39, con bibliografia: rimane ancora il repertorio più completo (qualcosa è da correggere). In seguito: O. DEMUS, Mosaikminiaturen, in "Phaidros", III, 1947; LO STESSO, in "Byzantina-Metabyzantina", I, pgg. 167 sgg. M. CHATZIDAKIS, L'icone byzantine, in "Saggi e Memorie di Storia dell'arte dell'Istituto Cini", Venezia, 1959, pg. 32.
- 31) J. EBERSOLT, La miniature byzantine, Paris, 1926. H. GERSTINGER, Die griechische Buchmalerei, Wien, 1926. - J. J. TIKKANEN, Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, ediz. T. BORENIUS, Helsingfors, 1933. K. WEITZMANN, Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhunderts, Berlin, 1935. - LO STESSO, Illustrations in Roll and Codex, Princeton, 1947; LO STESSO, The Joshua Roll, Princeton, 1947; LO STESSO, Greek Mythology in Byzantine art, Princeton, 1951.
- 32) G. GALASSI, loc. cit., 1955.
- 33) G. e M. SOTIRIU, Icone del monte Sinai (greco), T. I, tavole; II, testo, Atene, 1956.
- 34) G. SOTIRIU, loc. cit., e LO STESSO, Cimelii del Patriarcato ecumenico di Costantinopoli (greco), Atene, 1938.

ESPANSIONE DEL BIZANTINISMO MACEDONE E LA QUESTIONE BIZANTI-  
NA DELL'ARTE ITALIANA

Può meravigliare che i pochi studiosi che finora si sono occupati di cotesti più antichi tra i mosaici di San Marco non abbian creduto di fare riferimento alla pittura che parrebbe doversi presentare quale, tra tutte, primo e più diretto termine di paragone: voglio dire le lunette dipinte da mano bizantina sul portale di Sant'Angelo in Formis (1). Sulle quali ad ogni modo è necessario ci soffermiamo: non soltanto perchè proprio intorno a tali affreschi campani s'è svolta agli inizi del secolo (e non ha ancora finito di dibattersi) la "questione bizantina" dell'arte italiana; ma anche perchè il loro esame ci darà modo di gettare uno sguardo sulla cultura pittorica, sia bizantina che provinciale (se non si vuol chiamarla, per l'Occidente, benedettina) del secolo XII: fondamentale per impostare il problema filologico della pittura di questo tempo nella zona veneta, e degli stessi mosaici di San Marco.

Frattanto: a stare alla definizione stilistica ed alla cronologia, correnti nei manuali, di quegli affreschi, si cercherebbe invano un dato di confronto apparentemente più calzante per gli stessi mosaici del Selvo. La chiesa di San Michele Arcangelo fu donata alla badia di Montecassino dal principe di Capua Riccardo nel 1072; e da quell'anno - ad ogni modo fino alla sua morte, 1087 - il grande abate Desiderio avrebbe fatto eseguire anche le pitture attuali: così si dice ancora la communis opinio (trascurando la vecchia e tutt'altro che inetta tesi del Marignan (2) che le datava al sec. XIII, ripresa recentemente, con altra articolazione e nuovi argomenti, dal Paeseler (3), e sostanzialmente, con assestamenti cronologici di qualcosa diversi, anche da Anker e Berg (4) e dalla Wettstein (5)). - A quella stregua, però, non vi potrebbe essere coincidenza di tempo più puntuale coi lavori di Domenico Silvo in San Marco (1071-1083).

Inoltre, non solo l'ambito di cultura pittorica è ovviamente, a Sant'Angelo, benedettino: ma è persino troppo divulgato, che Desiderio avea fatto venire da Costantinopoli pittori esperti "in arte musiarum et quadratarum" per decorare la basilica, da lui ricostruita, di San Benedetto a Montecassino: onde sembrava pacifica l'ipotesi che a questi maestri appunto si dovessero le parti, chiaramente bizantine della decorazione pittorica di Sant'Angelo (Arcangelo Michele, Madonna in medaglione tra angeli del portale). Qui insomma avremmo, e in Italia, dei tratti di pittura dovuti ad artisti costantinopolitani immigrati; ed esattamente contemporanei ai mosaici del Selvo.-

Sennonchè, il paragone è infruttuoso in ambedue i sensi: da un lato, nessuna pittura del sec. XI a Costantino poli o in tutta l'area bizantina si può avvicinare stilisticamente a quelle lunette; e, dall'altro, non v'è la minima affinità linguistica tra esse ed i frammenti marciiani.

In questo caso, tuttavia, la spiegazione dell'esito negativo dei confronti è elementare: giacchè codesti affreschi - i quali tra l'altro non sono ricordati nè dalla cronaca di Montecassino, nè dal Regesto di Sant'Angelo: cosa sorprendente, se vi fossero stati davvero - non sono affatto del tempo di Desiderio. Nella pur tanto problematica cronologia dell'arte medievale, poche proposte quanto contestate difettano di fondamenti validi: non solo, come s'è detto, stilistici; ma anche "storici". Questi ultimi sarebbero, è noto, i seguenti: l'iscrizione sul portale, che reca il nome di Desiderio; il ritratto a fresco nell'abside d'un dignitario ecclesiastico nel quale s'è riconosciuto Desiderio vivente perchè contrassegnato dal nimbo quadrato. - Ma, a ragion veduta, essi non provano affatto quanto si vorrebbe; anzi, sono piuttosto a sfavore di quell'ipotesi. L'epigrafe invita chi legge a rendersi degno di salire al cielo come, per i suoi meriti di costruttore, vi salì Desiderio (6): essa dunque, ed evidentemente, fu scritta quando costui era morto - se pure non si voglia accedere all'idea, per me troppo radicale e infine non necessaria, del Paeseler, secondo cui si tratterebbe di una tarda falsificazione. - Quanto al ritratto dell'abside: esso potrebbe servire semmai a datare gli affreschi del naos, non quelli del portico, stilisticamente diversi e non necessariamente contemporanei: la confusione che taluni han fatto a questo proposito è divertente. V'è stato chi ha messo in dubbio che il personaggio ritratto sia Desiderio: cosa che si dimostra assurda per facili confronti ed ovvie considerazioni; ma ciò non vuol dire che sia stato dipinto mentre il grande abate era ancora in vita: l'affrescante non aveva da far altro che copiare un ritratto tramandato: per es. - come sembra davvero abbia fatto - quello del cd. Vatic. Lat. 12.02, fol. 2 r. (7)

In ogni caso, la presenza del nimbo quadrato non dà affatto quella prova perentoria, che taluno vorrebbe, che il personaggio così contraddistinto fosse vivo al momento in cui la sua immagine fu dipinta. V'è più d'un esempio di pitture in cui tale "nimbo" è attribuito a defunti (nell'Exultet del sec. XII della Casanatense, addirittura a Mosè (8)). E infine, dopo la lunga, meticolosa disamina iniziata - per i tempi moderni - dal De Rossi (9), ripresa dal Wilpert (10), corretta, completata e precisata da Grüneisen (11), Lauer (12), Jerphanion (13), Adner (14), etc.; dopo i cataloghi di nimbi quadrati, o rettangolari, compilati da Krücke (15), da Lauer (16), cui qualche altro "numero" s'è poi aggiunto e qualche altro si

potrebbe aggiungere (in tutto, a mia cognizione, poco più d'una quarantina di schede), non è più consentito d'assumere quel nimbo come prova sicura d'una condizione siffatta. Quel riquadro alla sua origine (che è funeraria: dai ritratti su tavolette posti in capo alle mummie nell'Egitto romano: sicchè Grüneisen osservava che in luogo di signum viventis lo si dovrebbe definire signum mortis) non è che l'immagine della tabula che riproduceva il volto del personaggio: si può anzi credere che nei primi tempi tale tabula venisse materialmente infissa anche in affreschi, al posto del capo della figura ritratta (Wilpert credeva così fosse avvenuto - ritratto su tela infisso sul muro con sei chiodi - della testa di Teodoto in Santa Maria Antiqua, e in altri casi che enumerava). In seguito si conservò lo schema, allo scopo di assicurare che si trattava d'una vera effigie. Insomma, quando si volle distinguere dalle figure generiche d'un affresco, d'un mosaico, d'una miniatura, quella "documentaria" d'un personaggio "storico" coi suoi lineamenti caratteristici, ci si valse di cotesto espediente, forse ingenuo, ma semplice e di significato immediato, in accordo con lo spirito e le intenzioni didattici dell'arte "benedettina" (cui in effetti appartiene la quasi totalità dei "nimbi quadrati"): di riprodurre, intorno al volto, l'inquadratura tipica del ritratto portatile (la "tabula circa verticem" di cui parla Giovanni Diacono (17)). Il cosiddetto nimbo quadrato o rettangolare non è dunque altro che questo: non necessariamente il segnale d'un personaggio vivente, ma l'indicazione che si tratta di un vero ritratto, riportato, a scanso di equivoci, con la sua tabula (la quale talvolta viene riprodotta, col suo riconoscibile rilievo e spessore di oggetto; quasi sempre con la sua campitura di colore di fondo, distinta da quella del rimanente: cfr. S. Vincenzo al Volturno, etc.). S'intende, che un ritratto autentico si fa alla persona viva (così infatti anche quelli su mummie, stele funerarie etc.) seppure in previsione che servirà alla tomba o al ricordo: il viso di chi è morto, anche se da poco, ha perduto proprio la caratteristica di vitalità che qualifica i lineamenti "veri". In questo senso la tabula potè essere legittimamente chiamata "signum viventis".

L'espressione ricorre nel notissimo passo di Giovanni Diacono (che tuttavia non tutti - es. Il Lauer - ritengono attendibile), dove, riferendosi al ritratto di san Gregorio (590-604), si precisa: "circa verticem vero tabulae similitudinem quod viventis insigne est" (18): ciò vuol dire soltanto che il ritratto in tabula gli fu fatto quand'era vivo, e non che eventuali repliche non potessero essere eseguite dopo la sua morte. Gli esempi indubitabili di nimbi quadrati intorno al viso di persone ch'eran defunte quando se ne dipinse l'immagine, lo confermano (basterebbe quello di Teodora, ritratta nel mosaico di San Zenone in Santa Pras

sede, col nimbo quadrato, sicuramente dopo ch'era morta: come attesta esplicitamente anche l'epigrafe, - etc.). - Ma, per concludere un excursus talmente elementare: è chiaro che il nimbo quadrato non intendeva attestare la condizione di vivente della persona ritratta; ma soltanto offrire l'indicazione che si trattava non di una figura generica ma di un ritratto (il quale in questo senso poteva esser detto immagine del personaggio vivo).

Non è qui luogo di riferire o discutere altri aspetti del problema (coincidenza dell'apparizione del nimbo quadrato con la crisi dell'iconoclastia; sua adozione limitata nel luogo praticamente all'Occidente latino, con prevalenza della cerchia romana, ed ancor più precisamente dell'ambito benedettino, etc.; e nel tempo ad un periodo tra l'VIII e gli inizi del XIII sec. etc.) nè dei possibili significati ulteriori del segnale: io penso per es. che, per un processo ovvio specie nel Medioevo, esso da "fatto tecnico" si sia ampliato in "fatto simbolico": ciò avvenne quando al significato primo di ritratto fedele si sommò quello di distinzione particolare dei fondatori o donatori: insomma di coloro che avevan posto le pietre di sostegno, in senso materiale o figurato, d'una chiesa o della Chiesa (già i Bollandisti per es. raccolsero il significato del segno quadrato quale simbolo della pietra angolare su cui si regge la Chiesa: e l'estensione s'addiceva singolarmente ai benedettini, costruttori per eccellenza sull'esempio del fondatore dell'ordine, muratore ed architetto di Montecassino; ciò spiegherebbe l'assoluta prevalenza, tra le figure cinte di nimbo quadrato, di benedettini - a cominciare da quella di Gregorio Magno, il primo che si ricordi contrassegnato in tal modo -; e non solo, ovviamente, nelle pitture e miniature cassinesi, ma anche altrove; per es. papa Zaccaria (benedettino) in Santa Maria Antiqua; Poppo (benedettino) nell'abside di Aquileia, etc. etc.: mentre l'allargamento della distinzione di "fondatore" oltre l'opera materiale spiega agevolmente perchè il nimbo quadrato sia stato attribuito per es. a Leone III e a Carlo Magno (autori della renovatio del sacro romano impero), a Mosè, o anche, secondo alcuni, a Costantino, etc.). - In ogni caso è assodato, che la presenza del nimbo quadrato intorno al capo di Desiderio, non attesta necessariamente che l'affresco di Sant'Angelo che lo ritrae fu eseguito prima ch'egli fosse morto: e insomma questo particolare non può essere assunto a prova che quegli affreschi furon dipinti tra il 1070 ed il 1086.

Quel ritratto di Desiderio è memorativo: come l'epigrafe, vuole ricordare ch'egli fu il ricostruttore della chiesa e costruttore dell'abbazia (vero "fondatore" dunque) poco dopo il 1072. E v'è da aggiungere che, come il suo volto "in quadrato" vuol essere ritratto fedele, così il modellino ch'egli presenta vuole riprodurre fedelmente la forma della chiesa da lui ricostruita. Essa differisce dall'attuale

per alcuni particolari molto significativi, notati da tutti e da tempo: la posizione e la forma del campanile (situato a sinistra, e con tre finestre nella cella campanaria), e soprattutto la forma dell'atrio, che vi appare con quattro archi a tutto sesto. Cotesti non sono "errori" di mano del frescante (il quale ha per es. rilevato minuziosamente, ol tre a certi dettagli di cui ancor oggi possiamo riscontrare l'esattezza, le colonne scanalate e spiraliformi del nar-tece, che non trovano rispondenza nella forma delle colonne attuali, etc.); sono anzi segni, che il pittore volle ritrarre esattamente anche la chiesa, la cui costruzione aveva fatto guadagnare a Desiderio il cielo: talchè questo ritratto potrebbe dirsi una glossa figurata dell'epigrafe sulla porta.

La riproduzione era possibile anche dopo eventuali rimaneggiamenti delle strutture: per essa il pittore poteva giovare di immagini, come ad esempio la miniatura del Regesto di Sant'Angelo, che ritrae la chiesa con le identi che caratteristiche (campanile a sinistra, archi tondi etc.) dell'affresco. Anzi, poichè il Regesto è della seconda metà del sec. XII, quando dunque il portico non era stato ancora rifatto com'è oggi, traiamo di qui conferma che il rifacimento avvenne di qualcosa più tardi: come indica chiaramente lo "stile" dei particolari architettonici (garbo acuto degli archi: colonne che affiancano il portale e sporgono dal muro solo per tre quarti etc.) e la differenza del materiale di costruzione (i blocchi di tufo del nar-tece son diversi da quelli della chiesa, etc.). (19)

Il rifacimento, impostato ovviamente su resti dell'atrio precedente, è ammesso, anche per la data (tardo secolo XII) praticamente da tutti gli studiosi, compresi coloro che continuano a datare gli affreschi all'XI. Ipotesi questa che, per reggersi, ha bisogno di postulare che il rifacimento dell'atrio abbia rispettato eventuali affreschi preesistenti sulla facciata; il che invece è contraddetto da vari indici addirittura vistosi (per esempio: le cornici dei riquadri laterali sono forzate a seguire il profilo delle attuali volte: ciò basta ad attestare che costruzione e decorazione sono, non solo connesse ma interdipendenti e dunque contemporanee; o, semmai, la pittura seguì - in nessun caso potè precedere - la costruzione. Inoltre: nella lunetta sul portale, nella parte inferiore destra della imago clipeata della Vergine tra i due angeli, è apparso un frammento - lembo di veste - di affresco sottostante, anteriore all'attuale. Esso si estende oltre l'odierna incorniciatura ed è, interpretabile, se si vuole, come residuo della decorazione del tempo di Desiderio, in ogni caso d'una pittura che fu distrutta quando si rifece il nar-tece, e allora sostituita dall'attuale - etc.) (20).

Conclusione inevitabile: gli affreschi di Sant'An

gelo in Formis non sono dell'epoca di Desiderio, ma del tempo del rifacimento dell'atrio (tardo sec. XII).

Questa datazione del resto trova piena conferma nell'esame dello "stile". Lascio i confronti e le considerazioni, a proposito dell'opera dei maestri benedettini di scuola cassinese, numerosi e di diversa forza, i quali dipinsero l'interno della chiesa: la parte cioè che non è necessariamente legata al rifacimento di cui si disse, e consentirebbe una qualche maggiore elasticità cronologica: essa non ha incidenza puntuale sul particolare argomento che stiamo trattando.

(Dirò per chiudere l'argomento, che anche quegli affreschi non mi sembrano da situare lontano da cotesto tempo; e semmai è da credere ad una qualche precedenza delle lunette del portico; non viceversa. Queste dovettero esser dipinte per prime, da un constantinopolitano immigrato, o (meno probabilmente) da un pittore locale che si valse di cartoni d'un maestro bizantino. Subito dopo si prese ad affrescare l'interno, cominciando - come di regola dall'abside (dove infatti s'avvertono maggiori aderenze alle lunette); e poi venendo innanzi via via nel corpo della chiesa: lavoro lungo, che dovette occupare decenni, toccando forse la fine del sec. XII. A ciò convincono numerosi indizi. Mentre infatti le derivazioni ovviamente probabili da miniature - specie quelle del Vatic. Lat. 1202 - non danno che un termine post quem: affreschi o mosaici possono seguire le miniature (rarissimo il caso inverso) anche a grande distanza di tempo: es. atrio di San Marco etc. (21), la struttura linguistica, che è il dato veramente valido, punta verso questa epoca; soprattutto se si tien conto della sua componente bizantina, che è fondamentale. Difficilmente, in base ad essa, gli affreschi del nacs di St. Angelo potrebbero essere anteriori ad un'opera come il pannello di Giovanni II in Santa Sofia (1118-1143), visto che ne riflettono persino certi manierismi tipici; e nemmeno, diremmo, anteriori alle dirette propaggini di cotesto "stile" in Italia (es. evidente: Cefalù, abside, 1148 c.). Quanto ai "riflessi" (specialmente in Sta Maria della Libera a Ventaroli - Foroclaudio -) è chiaro che, mancando ogni documento, la loro datazione corrente dipende da quella che si dà agli affreschi di Sant'Angelo: nè si dovrebbe indulgere a "petizioni di principio").

Ma quel che interessa qui sono le pitture del nar-tece, dovute ad artisti constantinopolitani: al mestro maggiore, le lunette col san Michele arcangelo e con la Vergine in medaglione; ad aiuti meno eccellenti, di minor forza stilistica e di linguaggio più corsivo, ancorchè bizantini pur essi, i quattro riquadri laterali con storie di Eremiti. E' ora facile darsi ragione del perchè non sia stato e non sia possibile a nessuno studioso competente, e di occhio avvertito agli autentici (non generici) caratteri linguisti

ci, istituire rapporti davvero convincenti tra cotesti riquadri, specie le lunette, e la pittura bizantino-macedone del X secolo; mentre riesce agevole il loro inserimento nell'ambito dell'arte palatina del pieno periodo comneno. Non si cercheranno dunque paragoni, che non potrebbero che deludere, coi mosaici di Chio o di Hosios Lukas o di Kiev e neppure di Dafni; meno ancora con affreschi provinciali quali quelli della Cappadocia, o delle lavre eremitiche pugliesi; mentre le assonanze (infine del tutto generiche) con certi tratti di pitture di Castoria (cui si potrebbero aggiungere altre nella zona greca) sono prova soltanto del diffondersi in provincia di modi vulgatamente "neocellenistici"; e in ogni caso, come vedremo, concorrono alla datazione al tardo sec. XII.

E' significativo, che gli studiosi che si sono maggiormente impegnati nell'esame critico - non solo "archeologico" - delle lunette del portale di Sant'Angelo, ancorchè si siano attenuti alla cronologia manualistica (epoca di Desiderio) abbian trovato i termini di confronto più calzanti in opere del secolo successivo. Si legga per es. il Morisani (22), il quale vede, col pannello di Giovanni II Comneno in Santa Sofia, contatti "così stretti da far pensare all'esecutore dell'arcangelo Michele nel portale ... come proveniente proprio da (quelle) botteghe imperiali". Per esempio tra il volto dell'arcangelo e quello dell'imperatrice Irene: "stessi lineamenti minuti e acuti; stessa grafia mordente; stessa linea netta e decisa determinante gli elementi del volto, quali il naso e la bocca; stesso modo di disegnare i capelli, a grosse ciocche esattamente individuate, ognuna con andamento di linee parallele; stessa maniera di segnare i volumi delle guance con curve anche parallele discendenti dal naso e risalenti verso l'orecchio, etc. etc." - Altro confronto con la miniatura contemporanea al mosaico e coi ritratti degli stessi imperatori Giovanni e Alessio Comneni, nel Codice greco urbinato della Vaticana, databile tra il 1122 ed il 1143 (23). - Altro confronto, a primo sguardo ancora più calzante, vista la quasi identità tipologica (specie tra l'arcangelo Michele del manoscritto e l'angelo reggimedaglione dell'affresco), con le miniature, famose, delle Omelie di Giovanni Crisostomo alla Bibliothèque Nationale (gr. Coislin 79) di Parigi (Morisani: "gli occhi, il modo di segnare i capelli a rapide lueggiate nel groppo oscuro delle singole ciocche, l'ombreggiatura, i rilievi plastici, la doppia onda dell'attacco dei capelli, il lobo dell'orecchio, la curva delle mascelle" etc.): e questo sembrerebbe a sfavore della nostra tesi: le miniature infatti si ritengono correntemente eseguite per Niceforo Botaniato (1078-81) che vi appare ritratto quattro volte. Ma non v'è sicurezza che siano proprio di quegli anni. Osservava infatti l'Omout (24): "ces quatre miniatures, peintes au recto et au verso de deux feuillets de parchemin,

ont en effet été soigneusement rapportées dans le cadre de deux miniatures qui ornaient ces mêmes feuillets et qui ont été decoupées pour être remplacées par celles qu'on y voit aujourd'hui"; potrebbe non essere necessario quindi il ricorso alla "legge dell'anticipo" della miniatura sulla pittura monumentale.

In ogni caso, sembra di tutta evidenza che pitture considerate or ora (pannello di Giovanni II, miniature delle Omilie del Crisostomo, mosaici dell'abside di Cefalù, lunette di Sant'Angelo in Formis) costituiscono un gruppo linguisticamente omogeneo, che possiamo assumere legittimamente come rappresentativo della "scuola aulica" della pittura bizantina nel corso del sec. XII. - Il suo punto di partenza è ovviamente dello "stile lineare" degli ultimissimi anni del secolo precedente (Dafni: in particolare i maestri delle storie di Maria): ma, nei primi decenni del Millecento è passato ad un grado ulteriore di elaborazione.

Questa è avvertibile appunto nel più volte citato pannello del matroneo meridionale di Santa Sofia, rappresentante la Vergine Hodigitria affiancata da Giovanni II Comneno e dalla vasilissa Irene - eseguito intorno al 1120 - cui s'aggiunse poi accanto il ritratto del loro figlio Alessio (1143) dopo che fu divenuto co-imperatore. È chiaro l'attacco al nartece di Dafni e, più in là, al già visto pannello imperiale costì accanto, anteriore d'un sei o sette decenni: le sigle manieristiche ("virgole" sui pomelli, etc.) che qui notammo, e che frattanto eran dilagate in provincia, si sono alleggerite, sgranate, quasi disciolte in una estrema estenuazione lineare, e ricomposte in un "astratto" equilibrio accentuatamente geometrico. Non può sfuggire ad occhio avvertito che nel primo cinquantennio del sec. XII è avvenuto a Costantinopoli un mutamento del gusto assai più profondo di quanto forse non appaia a una veduta sommaria: nell'ordine, si direbbe, anche quanto a poetica, di quello che determinò per esempio il neoimpressionismo astrattamente geometrizzato d'un Seurat. Ad esso, comunque, oltre ai mosaici di Cefalù e le lunette del portico di Sant'Angelo in Formis, possiamo aggregare altre pitture attribuibili a botteghe propriamente costantinopolitane: in primo luogo, la Madonna Vladimivskaia, l'icona famosa di Vladimir (s'intende, per la parte originale dei volti) oggi alla Galleria Tetriakoff di Mosca (25) e l'icona di San Pandeleimon del convento Laura sull'Athos (26). La Madonna Maghiosoritissa del Duomo di Spoleto, di cui S. G. Mercati (27) ha fissato recentemente i termini cronologici: fu donata nel 1165 alla chiesa da Federico Barbarossa

(termine ante) nella scritta porta il nome della devota che la fece eseguire, Irene Petraliphina, della famiglia di quel Petrus de Alipha che fu al servizio di Alessio Comneno (termine post: 1108, data trattato di Durazzo in cui egli figura tra i firmatari). L'icona è dunque dei primi decenni del sec. XII: sebbene guasta e ridipinta vi s'intravede ancora la maniera della "linea": miniature delle Omilie di Giovanni Crisostomo - lunette di Sant'Angelo in Formis (28) (altre icone o mosaici portatili, ancorchè di questo secolo, sono da assegnare, come vedremo, a botteghe più arretrate o "provinciali"); e poi soprattutto un gruppo di miniature, adunate con particolare precisione critica da Otto Demus (29). Qui, gli esempi più calzanti di cotesto stile aulico sembrano a me anzitutto l'evangelario Vatic. Urbin. Gr. 2 - che tra l'altro è ben datato, esattamente agli stessi anni del pannello di Santa Sofia, perchè contiene i ritratti di Giovanni II e di suo figlio Alessio (1119-1142) e la data 1128-29, attendibile sebbene scritta da mano più tarda; e poi le due copie delle Omilie del monaco Giacomo Kokkinobaphos alla Vaticana (Gr. 1162) ed alla Bibliothèque Nationale (Gr. 1208), etc., fino all'Ottateuco della Biblioteca del Serraglio ad Istanbul.

Con particolare evidenza cotesto stile si manifesta nelle miniature del Vatic. gr. 1162, le cui affinità con l'abside di Cefalù e con le lunette di Sant'Angelo in Formis non potrebbero essere più puntuali. Per tale "corrente centrale" della pittura costantinopolitana della prima metà del secolo, possediamo dunque una serie di punti di riferimento abbastanza sicuri, sia cronologicamente che stilisticamente.

Che cosa, invece, sia avvenuto nella seconda metà del secolo, non possiamo dire con sicurezza; ed anche le ipotesi rimangono alquanto incerte. E se per esempio il Talbot Rice afferma che "ci fu un continuo sviluppo di una nuova maniera fino al 1160 circa" (30), non ne dà poi la minima prova, giacchè tale non si può considerare l'ormai famosa Deisis del matroneo sud di Santa Sofia, visto ch'essa stessa aspetta di essere datata (e per me, per esempio, è di periodo paleologo avanzato): talchè si va a rischio di cadere in petizioni di principio. Io stesso ancora nel 1939 (31) ero costretto a supporre un "quadro" di questo genere: la maniera "lineare" si sarebbe esaurita nella capitale intorno alla metà del secolo (del che più tardi, quando esso fu scoperto, vedevo una riprova nel pannello di Giovanni II, specie nel più tardo ritratto di Alessio): gli artardi portatori di cotesto "stile" sarebbero emigrati nelle "provincie", ivi compresa l'Italia (es. Cefalù, S. Angelo in Formis), mentre a Costantinopoli si sarebbe affer

meta una maniera nuova e ricca d'avvenire, rappresentata tuttavia soltanto dai grandi pannelli (La Deisis frammentaria - Cristo e la Vergine - e le figure di San Pietro e di San Paolo nel narcece interno della Kahriè giamia, che una iscrizione sembrava datare irrefutabilmente a poco dopo il 1152 (data conservata anche da Lazaref (32)). Mosaici però, malgrado la monumentalità, di carattere talmente paleologo, che per intenderli nel sec. XII occorreva postulare una "evoluzione" della pittura bizantina commena tale, da esser giunta ad impostare già il linguaggio trecentesco; ed a supporre che la conquista latina l'avesse per così dire tenuta in quarantena durante tutto il Duecento; e che fosse rifiorita dopo il ritorno degli imperatori. Il Demus infatti non esitava ad assegnarli al sec. XIV: "anche se l'iscrizione, di cui solo pochi sconnessi frammenti rimangono, li connetterebbe senza dubbio ad Isacco, figlio di Alessio... siamo forzati dall'evidenza stilistica ad assumere che Teodoro Metochite rinnovò completamente i mosaici quando decorò il narcece agli inizi del XIV sec." (33).

Ora possiamo essere sicuri che cotesta cronologia è esatta: i lavori di ripulitura dell'Underwood (34) hanno in fatti riportato alla luce, nella lunetta della Deisis, i frammenti d'un'altra iscrizione all'estremità opposta (destra) della precedente; ed hanno chiarito che ambedue le scritte si riferivano alle figure di due offerenti inginocchiati (di cui si sono ritrovate le teste): Isacco Comneno appunto, a sinistra; e, a destra, una monaca Melania, "signora dei Mongoli" (sorella di Andronico Paleologo), cioè dell'imperatore (1282-1328) sotto il quale, ad opera di Teodoro Metochite, fu eseguita la famosa decorazione dei due narceci. Se cotesta Melania è, come sembra probabile, la già più volte sposa a khan mongoli Maria Paleologina, essa non pare si sia ritirata in convento prima del 1307: anno che costituirebbe un terminus post quem per cotesti mosaici. I quali in ogni caso, ancorchè appaiano come grandi icone musive inserite, vanno collegati con l'intera decorazione trecentesca; e non possono essere presi ad esempio di "stile comneno maturo", cioè d'una maniera pittorica aulica costantinopolitana affermatasi nella seconda metà del secolo.

Questa semmai, dovremo andarla a cercare nelle "province": fatica filologica non facile, per molte ed evidenti ragioni, e destinata a lasciare larghi margini di dubbio; tuttavia necessaria, affinché l'analisi della decorazione di San Marco, e della pittura veneta dei secoli XII e XIII, e infine dell'intera "maniera greca" del Duecento non rimanga, come troppo spesso, immessa nella dimensione astratta di un "bizantinismo" generico e inarticolato - quale non

può che aggravare la difficoltà dei problemi, e ribadire i divulgati manierismi critici, particolarmente vischiosi in questa materia.

La prima operazione, ovviamente, è quella di distinguere, tra le pitture ancora reperibili in "provincia" - e limitandoci per ora al secolo XII - quelle propriamente bizantine: dovute a maestri costantinopolitani immigrati (spesso, come suole, di botteghe non di primissimo ordine), da quelle che invece sono frutto di ciò che il Demus (35) definì "the rapid acclimation of Byzantine mosaic art to the colonial atmosphere of the secondary centres". L'esito era favorito dallo stesso procedimento tecnico, rivalutato anche da Lazaref (36): i maestri venuti da Costantinopoli assumevano subito degli aiuti in loco: nelle mani de' quali passava poi l'impresa - nella maggioranza dei casi, nel corso d'una generazione -.

Una acclimatazione siffatta era, s'intende, tanto più svelta, quanto più la tradizione pittorica locale era radicata e attiva: in questi casi la "traduzione di greco in latino" (o in islavico) era quasi immediata. Per esempio: i mosaici della chiesa benedettina di Capua dovevan mostrare (in base agli schemi che soltanto ci son rimasti) una rapida latinizzazione della maniera dei maestri costantinopolitani chiamati da Desiderio (vale a dire, presumibilmente, di immaginari del tipo pannello di Zol: ciò del resto si trae anche da quel che rimane del timpano, ora nella cattedrale). Così si dica dell'abside della cattedrale di Salerno; del timpano di Santa Maria Libera ad Aquino (ancorchè della fine del secolo), etc. etc. - E così vedremo, con altre e più sottili articolazioni, a Venezia.

Un tale procedimento mi sembra tragga seco almeno due conseguenze. L'una, è che la componente bizantina, nei linguaggi artistici "provinciali", è sempre, in maggiore o minor misura arretrata (in media, di 20 - 50 anni; ma qualche volta anche di più rispetto alle manifestazioni della capitale. Il nostro impegno filologico dovrà dunque tener conto dello sfasamento. L'altra è che, per poter procedere ad un'operazione di concreta filologia, è preliminare la ricostruzione, per quanto possibile, dello zoccolo di cultura figurativa locale, in cui gli innesti bizantini si inseriscono: giacchè è cotesto zoccolo infine, che dà il tono linguistico a quelle "traduzioni". Perciò appunto, ci siamo adoprati a riassumerlo per la regione veneta.

Della prima conseguenza mi par esempio tipico l'opera, con la quale inizia il "bizantinismo provinciale" del sec. XII: il mosaico, databile sul 1108 c., che decora (il tema è la Divina Liturgia) la conca dell'abside della

chiesa del convento di San Michele a Kiev (37). Sebbene qui si sia già, e da tempo, in periodo comneno, l'intonazione stilistica ha ancora i caratteri della corrente monastica del periodo macedone, quale vedemmo esprimersi ad Hossios Lukas. Perciò dobbiamo senza difficoltà ritenere, che quel mosaico sia, almeno in gran parte, opera di artisti che erano eredi della maniera importata a Kiev da Costantinopoli, da quei mosaicisti che, come ricordammo, decorarono, intorno al 1037, la chiesa di Santa Sofia: e, intorno al 1080, la chiesa della Kimissis-Pekersky. Questi ultimi - è attestato del resto dalle cronache - non ritornarono a Bisanzio: rimasero a Kiev, e si fecero monaci del convento Pekersky. Ebbero allievi russi, d'uno dei quali conosciamo il nome: Alimpios. E' evidente, che cotesti allievi collaborarono all'esecuzione, non soltanto tecnica della Liturgia di San Michele: dove infatti, sul fondo linguistico costantinopolitano ancora di tradizione macedone si innestano accenti sensibilmente slavi. Questi - e lo si capisce - sono ancor più vivi negli affreschi "bizantineggianti" russi (caso analogo a quello di Sant'Angelo in Formis), databili intorno alla metà del secolo, i quali manifestamente "traducono in islavo" l'esempio dei mosaici di San Michele: sono soprattutto quelli del battistero della stessa Santa Sofia di Kiev, e della chiesa di S. Michele nella vicina Starogodorok.

Un altro esempio, in una provincia più lontana, offre il mosaico, a torto trascurato, del catino dell'abside della chiesa del convento di Gelât in Georgia (Panaghja angheloktistòs: Madonna tra gli arcangeli) (38). E' databile tra il 1130 ed il 1150: ed è anch'esso un'opera, più che "coloniale" - in questo senso non troverebbe appoggio in nessun precedente di specifica cultura figurativa - bizantino-marginale e ritardatario: esso infatti risulta ancora legato alla maniera dei maestri della lunetta di Zoì in Santa Sofia di Costantinopoli. Ma cerchiamo di stringere e di qualificare meglio i "provincialismi".

Nell'abside della chiesa metropolitana di Serres (Macedonia), quasi interamente distrutta da un incendio nel 1849, si conservano ancora i frammenti musivi d'una Comunione degli Apostoli, eseguita probabilmente nella seconda metà del sec. XII (39). Le datazioni, in mancanza di documenti, sono discordi, e oscillano tra il sec. XI e il XIII. L'assegnazione più arretrata è senz'altro da escludere: lo stile non s'accorda in nessun modo con quello dei mosaici del Mille. L'attribuzione al XIII è più ragionevole.

le, giacchè le figure rivelano (per quanto è possibile giudicare dal pochissimo di originale che di esse è rimasto), una modellazione "illusionistica", arginata da semplici e nette linee di contorno, un'agitazione, un'espressività nei movimenti, nei panneggi, che sembrano indicare forme di linguaggio proprie della "rinascenza" paleologa: di cui questo mosaico sarebbe una precoce manifestazione. Tali accenti tuttavia possono essere spiegati con una persistenza di quella libertà provinciale di espressione, insofferente de' troppo rigidi schemi della pittura monumentale di Costantinopoli, che aveva già dato esempio di sè nella cupola di S. Sofia a Salonicco e poi (sec. XI) negli affreschi di Santa Sofia di Ochrida e che, nel sec. XII, continuava ad esprimersi, più che nel mosaico, nella pittura a fresco delle provincie, particolarmente della Macedonia e della Serbia, terre già, etnicamente, barbariche, e quindi sensibili all'influsso romanico dell'Occidente. In tali rapporti probabilmente risiede la spiegazione della singolarità stilistica dei mosaici di Serres, nei quali accenti espressionistici provinciali s'innestano sul tronco dello stile monumentale macedone.

A Betlemme (40), nel coro della basilica della Natività, i medaglioni coi busti dei predecessori di Cristo appartengono senza dubbio al 1169: data che si legge, insieme col nome del mosaicista, Efraimo, in un'iscrizione del coro medesimo. Allo stesso tempo, presumibilmente, è da riferire quel *Basilius pictor*, che è nominato in altra scritta, sulla parete sud della navata: forse a lui sono dovuti i mosaici nel transetto e nel coro, svolgenti un ciclo cristologico: i quali, comunque, sono da assegnare alla stessa epoca dei rimanenti datati, a cui s'accordano per lo stile.

Dal momento stilistico dell'arte bizantina macedone indicato dai mosaici di Chio (illusionistica dissoluzione delle forme illuminate da larghi e intensi bagliori sui profili, sulle sporgenze, e sopra tutto sugli spigoli di piegatura dei panneggi; ombre profonde e dense nell'interno della modellazione) sorgono direttamente i primi esempi finora noti di mosaici portatili (41): cioè di quei piccoli mosaici, composti di tessere minutissime fissate in un letto di cera (i quali appunto in questo periodo vengono in uso come oggetti di culto prevalentemente privato), la cui origine tecnica, più che negli emblemi dei litostroti romani è, ritengo, da ricercarsi nelle tavolette ad encausto. Il più antico di codesti mosaici minimi in fatti - che già vedemmo: uno dei due esemplari conservati a S. Caterina del Sinai - rappresentante S. Demetrio, ri-

vela un'identità stilistica quasi perfetta coi mosaici di Chio. Per la datazione dell'intero gruppo è importante un altro esemplare, con la Madonna e il Bimbo, alla sagrestia della Salute di Venezia: esso porta, nel verso della cornice, una scritta latina assai circostanziata, che sebbene ovviamente assai più tarda non v'è ragione di screditare del tutto, e attribuisce il lavoro a certo Teodoro costantinopolitano e all'anno 1115 (secondo la scritta inoltre, questa Madonna sarebbe la parte d'un dittico, di cui l'altra valva, oggi perduta, rappresentava l'Anastasis). Intorno ad esso e alla sua epoca si possono raccogliere, per affinità di maniera, alquanto altri mosaici portatili: un S. Giovanni Teologo del convento di Lavra sull'Athos, le Madonne della chiesa di Chilandar e di S. Giorgio ad Eregli, il S. Nicola del convento Stavronikita, la (dubbia tuttavia) Madonna circondata da dodici santi della collezione Stoclet a Bruxelles, e forse il S. Giovanni Battista (oggi però quasi totalmente distrutto) del Tesoro di S. Marco a Venezia.

L'uso, del tutto caratteristico dei mosaici portatili (non si ritrova mai nelle grandi decorazioni parietali bizantine) di raggere, o di profilature a filari continui di tessere d'oro o d'argento, posti ad accentuare le divisioni tra le figure e il fondo, o tra l'orlo delle vesti e le carni, oppure, entro le figure stesse, a rialzare il valore delle ornamentazioni, e sopra tutto a sottolineare i principali spigoli di sporgenza e le linee di piegatura dei panneggi, deriva manifestamente più che dalle miniature, che tuttavia poterono avere qualche azione in questo senso, dagli argini di quelle curiose plaghe luminose balenanti sulle forme, così tipici, come s'è visto, della maniera "illusionistica" dello stile macedone maturo. Ma in questa forma: in questa trascrizione nella preziosità della materia (che dà un'assoluta riprova del valore cromatico della linea nell'arte bizantina), e in questa riduzione a sistema, tale uso è peculiare dei mosaici portatili, perchè in essi è richiesto da una necessità tecnica: in quanto intende arginare la dissoluzione d'ogni valore di chiaroscuro cromatico, ed anche di vera e propria definizione de' particolari formali, che senza tali accentuazioni si sarebbe inevitabilmente prodotta, per le dimensioni limitatissime delle immagini. Come spesso avviene in arte, tuttavia, codesta risposta ad un'esigenza tecnica portò a nuove possibilità decorative: e codeste frecciature d'oro e d'argento valsero non solo ad aumentare la preziosità delle piccole icone musive, ma furono assunte anche, per il loro semplice valore ornamentale staccato da ogni esigenza tecnica, da certi pannelli parietali a mosaico: i quali pertanto rivelano l'accettazione d'un influsso determinante da parte dei mosaici portatili, e in certo modo si tolgono dal complesso delle grandi decorazioni musive bizantine. Ed è probabile, ritengo, che a coteste ico-

ne musive si siano ispirati anche mosaicisti e pittori di "maniera greca" italiani, specie veneziani e fiorentini, e specie nel Duecento (per Venezia, i maestri de' pannelli con la Vergine e il Cristo e i grandi Profeti in San Marco; per Firenze i maestri del Battistero, Coppo di Marcovaldo, etc.) dove ricorre appunto cotesta particolare preziosità.

Per la zona greca che non è senza rapporti, specie in questo secolo, con la cultura pittorica veneziana, sono indicativi, secondo me, d'una maniera fortemente "provincializzata" dell'avanzato sec. XII la lunetta con la Deisis ed il doppio pannello con l'Annunciazione del convento Vatopedi sul monte Athos (42); mentre le grandi icone musive di San Demetrio e di San Giorgio del monastero di Xeropotamos, pure sull'Athos (43), di maniera assai più controllata ed esperta sebbene "ritardataria" potrebbero essere opera di qualche bottega minore, ma propriamente costantinopolitana.

Ma infine, la cognizione meno improbabile dello "stile" della pittura a mosaico bizantina nella seconda metà del sec. XII si trae pur sempre dalle decorazioni siciliane del tempo di Guglielmo I (1154-1166) e di Guglielmo II: per lo studio delle quali rimando all'esauriente volume di Otto Demus (44). I mosaici della volta del presbiterio di Cefalù, col loro disegno curvilineo, spesso capriccioso e "irrazionale" a frequenti spezzature improvvise etc. preludono già lo "stile agitato del tardo sec. XII"; e cotesta "disintegrazione quasi completa dell'ellenismo di Dafni" diviene preponderante nei tratti del secondo periodo della Cappella Palatina (abside, maggior parte del transetto, navatelle), la cui maniera ha rapporti con quella di un gruppo di miniature costantinopolitane (Cod. Vatic. Gr. 1176, tra il 1161 ed il 1171; il Vindob. Suppl. Gr. 52, del 3° quarto del secolo; l'Oxford Bodl. Auct. T inf. II, 7; il Lezionario N° 692 della Pierpont Morgan Library; l'Evangeliaro n° 93 della Biblioteca d'Atene), che segnano il trapasso appunto allo "stile tardocomneno" degli ultimi decenni del secolo. - Questo raggiunge la Sicilia intorno al 1170 e, almeno secondo Demus, si riflette in mosaici (Profeti) del terzo registro delle pareti del presbiterio di Cefalù e nei tratti più antichi di Monreale; tuttavia non è un reale trapianto ma piuttosto l'effetto d'un influsso e d'una infiltrazione". "Esso sembra una riviviscenza della più antica maniera illusionistica dell'arte musiva bizantina; con la differenza però, che luce ed ombra non sono disposte in maniera da far risaltare i valori plastici della figura intera: esse sot

tolineano soltanto l'intricata differenziazione del rilievo.

E' uno stile nervoso, inquieto (restless), che appare per la prima volta in questi mosaici; un manierismo sovraccaricato, che prende il posto dell'accademismo in qualche misura vacuo delle figure di sopra" (45).

E dopo tutto, cotesto sembra essere l'accento dominante del "nuovo" stile bizantino degli ultimi decenni del secolo: quale si riflette, con articolazioni e modulazioni diverse, anche nelle "provincie", dove possiamo seguirlo ora nel campo vastissimo delle pitture murali o a fresco, che s'estende dalla Russia alla Grecia ai Balcani alle coste adriatiche. Tale campo infatti include, almeno in parte, anche la pittura veneta di quello scorcio di secolo e di largo tratto del successivo. E' necessario quindi indagarlo con qualche ampiezza in un nuovo capitolo, il quale toccherà anche il Duecento: giacchè nel mondo di cultura artistica bizantina e di diretta influenza bizantina, il secolo XIII non apporta innovazioni linguistiche di valore determinante. La conquista, e il dominio latino di Costantinopoli sembrano aver provocato un rallentamento, fin quasi al limite dell'arresto, nell'attività artistica della capitale (con esclusione forse degli scriptoria, dove si continuò, piuttosto stancamente tuttavia, a dipingere miniature; e delle botteghe di icone portatili, dove pure non si vide gran che di nuovo); mentre le provincie seguirono a mettere a frutto ed a "tradurre" variamente in neellenico, in slavo, in latino, le "maniere", che s'ha ragione di ritenere si fossero affermate a Costantinopoli nella seconda metà del sec. XII.

N O T E

- 1) Informazione e bibliografia sufficienti in: J. WETTSTEIN, Sant'Angelo in Formis etc., cit., 1960 (specificam. pg. 163). Più recentemente: F. BOLOGNA, La pittura italiana delle origini, 1962, pgg. 39 sgg.: bibliogr. pg. 347 (conserva per l'arcangelo della lunetta la datazione al tempo di Desiderio).
- 2) A. MARIGNAN, Les fresques de l'église de San Angelo in Formis, in "Moyen Age" 2 sér., Paris, 1910, pgg. 1-44; 73-110; 137-174.
- 3) In una comunicazione alla Biblioteca Hertziana di Roma, del 26 febr. 1954.
- 4) P. ANKER e K. BERG, The narthex of Sant'Angelo in Formis, in "Acta Archaeologica", XXIX, Copenhagen, 1958, pgg. 95-110.
- 5) J. WETTSTEIN, loc. cit., pgg. 29-30.
- 6) "CONSCENDES CELU SI TE COGNOVERIS IPSU UT DESIDERIUS QUI SCO FLAMINE PLENUS COMPLENDO LEGE DEITATI CDIDIT ET UT CAPIAT FRUCTU QUI FINE NESCIAT ULLU": "Salirai al cielo, sericonoscerai te stesso simile a Desiderio che, pieno di santo zelo, osservando la legge, edificò un tempio alla Divinità per conseguire un premio che non conosce termine". I caratteri paleografici non sono perentorii per il sec. XI.
- 7) Cfr., anche per la bibliografia, J. WETTSTEIN, op. cit., pgg. 122-127. Il lezionario fu scritto a Montecassino "all'epoca dei grandi lavori intrapresi da Desiderio" (WETTSTEIN, pg. 125), cioè tra il marzo 1066 e l'ottobre 1071. Possiamo dunque ritenere quella di Desiderio, qui, una "vera" effige.
- 8) E. LANGLOIS, Le Rouleau d'Exultet de la Bibliothèque Casanatense, in "Mélanges d'archéol. et d'histoire", VI, 1886, pgg. 466-468, l'assegnava al sec. XI; ma a quest'epoca, o meglio verso la fine del X, appartengono i due fascicoli (pontificale e benedizionario) legati insieme all'Exultet vero e proprio, che è del XII. Quanto al "nimbo quadrato" di Mosè, ved. DE GRUNEISEN, Le portrait, Roma, 1911, pg. 88. - Altri casi di defunti col n.q.: Teodora, nel-

la cappella di San Zenone in Santa Prassede - come attesta l'iscrizione; cfr. G. B. LADNER, I ritratti dei papi nell'antichità e nel medio evo, Città del Vaticano, 1941, I, pg. 134; Carlo Magno nel mosaico di Santa Susanna (disegno Giacconio); probabilm. papa Zaccaria in Sta Maria Antiqua (cappella di Quirico e Giulitta), almeno secondo WILPERT, Santa Maria Antiqua, in "L'arte", XIII, 2° pg. 85; etc.

- 9) G. B. DE ROSSI, Mosaici cristiani nelle chiese di Roma, 1899; Roma Sotterranea, 1864-1877.
- 10) J. WILPERT, specificam.: Le nimbe carré, in "Mélanges d'archéol. et d'histoire", XXVI, 1906, pgg. 3-13.
- 11) DE GRUNEISEN, oltre al cit. Portrait, e Santa Maria Antiqua, Roma, 1911, etc. (articoli in "Archivio della Società romana di Storia patria", XXIX, 1906, pgg. 65-98 e 229-250; XXX, 1907, fasc. 3 e 4), ved. Note à propos du soi-disant nimbe rectangulaire etc., in "Mémoires présentés à l'Académie d'inscrip. et de Belles Lettres", Paris, 1913, T. 12.
- 12) PH. LAUER, Observations sur l'origine et l'usage du nimbe rectangulaire, in "Bullet. et Mémoires de la Société des Antiquaires de France", LXVII, Paris, 1908, pgg. 57-71.
- 13) G. DE JERPHANION, Le nimbe rectangulaire en Orient et en Occident, in "Etudes", L, 134, 1913, pgg. 85-93.
- 14) G. B. LADNER, The so-called square Nimbus, in "Mediaeval Studies", III, 1941, pgg. 15-45 e IV, 1942, pgg. 82-84. E' lo studio più completo sull'argomento.
- 15) KRUCKE, Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst, Strasburgo, 1905.
- 16) PH. LAUER, op. cit., Ved. anche, ovviamente, il Dictionnaire d'archéol. chrét. et de lit. di CABROL e LECLEFQ, XI, 1924, coll. 1303-1312.
- 17) Vita Gregorii Magni, IV, 34 in MIGNE, P.L., LXXV, col. 231.
- 18) ID., ibid.

- 19) Ved. riassunta la questione in WETTSTEIN, op. cit.,  
pgg. 14-16.
- 20) Sui lavori di stacco della lunetta - giugno 1956 -  
ved. M. BONICATTI, Considerazioni su alcuni af-  
freschi medioevali della Campania, in "Bollet-  
tino d'arte del Ministero P.I.", XLIII, 1958,  
pgg. 17-20.
- 21) Cfr. per es. A. GRABAR, Fresques romanes copiées sur  
les miniatures du Pentateuque de Tours, in "Ca-  
hiers Archéologiques", IX, 1957, pgg. 329-341.
- 22) O. MORISANI, Bisanzio e la pittura cassinese, Paler-  
mo, 1955, pgg. 55-56; LO STESSO, ritornando re-  
centemente sull'argomento: Gli affreschi di S.  
Angelo in Formis, Cava dei Tirreni, 1962, riba-  
disce la tesi "epoca di Desiderio". Il libro  
ha tuttavia buone osservazioni e bibliografia  
aggiornata, alla quale rimando. Naturalmente  
per il "pannello di Giovanni II" si veda TH.  
WITTEMORE, Preliminary Report III, cit. E an-  
che G. MATTHIAE, in "Atti dell'VIII Congresso  
internaz. di studi bizantini", cit., Roma,  
1953, II, pg. 197.
- 23) G. STORMAJOLO, Cod. Urb. Graec. Bibl. Vatic., Roma,  
1895, e LO STESSO, Miniature alle omilie di  
Giacomo Monaco e dell'evangelario greco urbi-  
nate, Roma, 1910.
- 24) H. OMONT, Miniatures des plus anciens manuscrits  
grecs de la Biblioth. Nation. du VI à XIV siè-  
cle, Paris, 1929, pgg. 32-34.
- 25) A. J. ANISIMOV, Our Lady of Vladimir, Praga, Semina-  
rium Kondakovianum, 1928 (collez. Zograficà )  
I), con buona bibliografia. V. poi anche V. LA-  
ZAREFF, La pittura nella Russia di Vladimir-  
Suzdalsk, in "Storia dell'arte russa", cit., I,  
pgg. 442 sgg.
- 26) Cfr. M. CHATZIDAKIS, L'icona byzantine, cit., 1959,  
pg. 25. L'A. la pone "dans le même group que la  
Vierge de Vladimir". Questa tuttavia era già in  
Russia nel 1131 (cronache Lavrentievski e Ipa-  
tievski: cfr. ANISIMOV, cit., pg. 15) mentre la  
icona del Lavra mostra, secondo me, affinità  
strettissime con l'affresco dello stesso sogget-  
to nella chiesa di S. Fandeleimon a Nerezi in  
Macedonia (vedilo ultimam. riprodotto in A.  
PROCOPIOU, La question macedonienne dans la pén-

ture byzantine, Athènes, 1962, tav. 42). Gli affreschi di Nerezi, è noto, sono del 1164; e ad ogni modo anche l'icona dell'Athos tradisce la "maniera di Nerezi" - su di che vedi qui più innanzi.

- 27) S. G. MERCATI, Sulla santissima icone del duomo di Spoleto, in "Spoletium", III, 1 aprile, 1956, pgg. 3 sgg.
- 28) Non lontana da questo gruppo; in ogni caso da porsi non oltre il termine del sec. XII, e da attribuirsi con sicurezza a scuola costantinopolitana, e la miracolosa icona della "Madonna del beato Urio" della chiesa di Sta Giustina a Padova: recentemente ripulita (tuttora inedita). Su di essa, nessuna notizia "antica" se non leggendaria; nessuna bibliografia sul problema artistico.
- 29) O. DEMUS, Mosaics of Norm. Sicily, cit., pgg. 395 sgg. (ivi anche bibliogr.).
- 30) D. TALBOT RICE, Arte bizantina, 1958, cit., pg. 129.
- 31) S. BETTINI, La pittura bizantina, II, i mosaici II, cit.
- 32) V. LAZAREFF, Istorija vyzant., zivot., cit.
- 33) O. DEMUS, Mosaics Norm. Sicily, cit., pg. 390.
- 34) P. A. UNDERWOOD, Notes on the work of the Byzantine Institute at Istanbul: 1955-1956, in "Dumbarton Oaks Papers", XII, 1958, pgg. 283-287. Riassume la vicenda, archeologica e filologica, di questa lunetta, il cui restauro ha portato ad una delle più notevoli "scoperte" di questi ultimi tempi. Già LO STUSSO aveva trattato diffusamente l'argomento: The Deesis Mosaics in the Kahrie Cami at Istanbul, in "Late Classical and Mediaeval Studies in honor of A.M. Friend, jr.", Princeton, 1955, pgg. 254 sgg.
- 35) O. DEMUS, Mosaics of Norm. Sicily, cit.
- 36) V. LAZAREFF, Costantinopoli e le scuole nazionali etc., cit.
- 37) D. AINALOV, Die Mosaiken des Michaelkloster in Kiew, in "Belvedere", 51-52, 1926, pgg. 201 sgg.  
V. LAZAREFF, op. citt., e particolarm. La pit-

tura e la scultura nella Russia di Kiev, in "Storia dell'arte russa", cit., I, pgg. 155-232 (russo).

- 38) N. KONDAKOV, Ikonografija Bogomateri, St. Petersburg, 1915, II, pgg. 143 sgg. V. LAZAREFF, Cefalù etc., cit., pg. 213 n. 53 e Istorija cit.
- 39) DIEZ e DEMUS, Byzantine Mosaics in Greece, cit., pg. 116: davano notevole importanza a quest'opera, considerandola quasi un parallelo a ciò che è Nerezi nel campo degli affreschi. La Metropoli fu restaurata nel 1952: cfr. "Bulletin de Correspondance Hellenique", Paris, 77, 1953, pg. 225. M. CHATZIDAKIS, in "Grecia, mosaici bizantini", Collez. UNESCO, cit., pg. 19 dice di codesti Apostoli comunicanti "oggi perduti, salvo uno".
- 40) Bibliografia in O. DEMUS, Mosaics of Norman Sicily, cit., pg. 345, n. 340 e 346, n. 363.
- 41) Ved. alla n. 30 del capitolo precedente.
- 42) S. BETTINI, Appunti per lo studio dei mosaici portatili etc., cit.
- 43) Alla bibliografia in BETTINI, Appunti etc., cit., aggiungi O. DEMUS, Mosaics Norman Sicily, cit., pgg. 390-91.
- 44) Mosaics Norman Sicily, cit.
- 45) Ibid., pg. 417.

Cap. IV°

GLI STILI BIZANTINI DEL PERIODO COMNENO E LA LORO ESPANSIONE  
IN PROVINCIA

Secondo Demus (1), le prime tracce dello stile bizantino tardocomneno si ritroverebbero in una serie di miniature della prima metà del sec. XII, raggruppabili intorno alle illustrazioni delle Omilie del monaco Giacomo Kokkinovafos; - sebbene in esse le figure, ancora "monumentali", si isolino tra le spaziate pause delle larghe stesure dell'oro di fondo, e insomma le composizioni non siano rette da quella "tensione dinamica", che sarebbe poi la caratteristica più evidente del nuovo stile. Ciò malgrado, la possibilità che questo abbia avuto origine dalla pittura di miniature non è da escludere, anche per via della già ricordata "regola dell'anticipo" (la quale però, come ogni regola, comporta eccezioni) della miniatura sulle decorazioni parietali, almeno fino a questo tempo.

Questo "nuovo stile" avrebbe raggiunto il suo pieno sviluppo a Costantinopoli sotto il regno di Manuele I (1143-1180). Tuttavia, nella capitale difettano gli esempi, sebbene il periodo sia stato tra i più fecondi di opere: mosaici si eseguirono nella chiesa e nel battistero di Santa Sofia, in quella dei Santi Apostoli, in quella che Manuele aggiunse nel convento del Pandocrator, nel monastero che fondò a Kataskepé sul Mar Nero; in quella della Cosmosotira fondata dal fratello di Manuele, Isacco Comneno - che, come vedemmo, fece decorare anche la Kahrie giamia - mentre Andronico poneva mosaici nella Chiesa dei Quaranta Martiri, etc.: l'enumerazione potrebbe continuare.-

Secondo Demus non fu tanto, forse, nelle decorazioni religiose, quanto in quelle secolari, che la più recente pittura comnena della metropoli sviluppò la sua flessibilità, e si formò il nuovo stile narrativo e "illusionistico": cioè per es. nei mosaici che lo stesso Manuele aggiunse nel Grande Palazzo e nel palazzo delle Vlacherne - v'erano rappresentazioni di guerre degli Antichi e gesta di guerra e di caccia dello stesso imperatore - e in quelli che altri della sua corte fece comporre: p. es. Alessio nel suo palazzo (con le gesta del sultano di Iconium), Andronico nella sua residenza presso i Quaranta Martiri (scene di caccia, del circo, etc.) Isacco Angelo (la sua accessione al trono del 1185) etc. V'è soltanto da osservare, che tali rappresentazioni profane, i cui soggetti risalivano addirittura all'epoca ellenistica e romana e s'erano diffusi nel mondo iranico ed islamitico, non erano certo una novità del periodo tardocomneno, per la pittura bizantina.

S'ha poi da avvertire che una indagine sulle strutture linguistiche concrete dovrebbe essere allargata oltre i limiti convenzionali delle tecniche "pittoriche", per includere ogni altra forma realizzata in colore; e dunque in primo luogo gli smalti, che non sono poi tanto lontani dai mosaici. Per essi, basterà richiamare qui la Pala d'Oro di San Marco, che offre esemplari di "pittura" tra i più notevoli di "stile tardocomneno". Li esamineremo tra poco e vedremo che la maggior parte di essi erano tra le exuviae recate a Venezia dopo la conquista di Costantinopoli, e furono inseriti in quel primo ampliamento della Pala, che s'ebbe nel 1209 per ordine del doge Pietro Ziani e del procuratore Angelo Faller. A Bisanzio, facevan parte di un solo complesso, il quale era con ogni probabilità l'architrave o Kosmitis d'un templon, che mostrava, secondo la norma, una Deisis: la composizione perciò era, per la sua parte "centrale" e salva la tecnica, simile a quella di quel capolavoro di scultura bizantina comnena, che è l'architrave del templon che fu rimesso in opera sul portale del Battistero di Pisa (2).

(Quanto a bottino, è chiaro che i veneziani non furono certo da meno dei pisani: soltanto, attratti più che dai "valori plastici" dal brillare dei colori, strapparono gli smalti e dovettero poi ricomporli. Vi sono secondo me probabilità, che cotesto iconostasio costantinopolitano fosse quello della duplicata chiesa (o cappella funeraria) aggiunta da Manuele Comneno (+ 1180), come proprio mausoleo, nel Pandocrator, circa un quarto di secolo dunque prima che i Veneziani lo spogliassero. Ma riprenderemo il problema più innanzi). (3)

Quei grandi smalti dunque - insieme con qualche altro, anche tra quelli del Tesoro di San Marco, che non è qui il caso di enumerare - sono tra gli esemplari più insigni di "pittura" costantinopolitana del tardo secolo XII. Essi non sono soltanto quanto di più prezioso e tecnicamente complesso ci rimanga in questa "classe" di opere; ma, nella duttilità del disegno, nell'ineguagliata eleganza delle figure e nel carattere drammatico-narrativo delle scene; nel gioco fitto di avvolgimenti delle matasse lineari delle vesti non ancora irrigidito in schematismi manieristici, attestano il grado di maturità linguistica raggiunto dalla pittura bizantina al tempo di Manuele Comneno.

La presenza a Venezia nel primo decennio del Duecento d'un gruppo di opere d'una forza stilistica così sicura ed assertiva non fu senza azione: non solo, come più ovvio, sulle botteghe degli smalti, ma anche sui maestri di mosaico. Tutti i più attenti tra cotesti ne rimasero più o meno sensibilizzati; ma in maniera più profonda e più comprensiva, come vedremo, il maggiore, cioè il Maestro dell'Orazione nell'Orto e dei pannelli con Cristo Emanuele, la Madonna, i Profeti, delle pareti della navata centrale. Difficilmente, nella complessa stratificazione che sedimenta nel linguaggio di questo grande pittore, si spiegherebbero per es. certi pre-

ziosi ingorghi di linee senza tener conto, accanto ai numerosi altri filoni di origine occidentale (da certa miniatura salisburghese; dal gusto "limosino" filtrato attraverso il cloisonné delle vetrate gotiche dell'Île de France, agli esempi della scultura veneziana contemporanea, etc.) e genericamente bizantini di stile tardocomneno, della componente specifica indotta dalla presenza dei grandi smalti, specie di quelli delle Feste, messi in opera nella "seconda" Pala d'oro.

Altre indicazioni sulla pittura costantinopolitana sono reperibili nel campo - al solito, meno lacunoso - delle miniature. Per ricordare soltanto le databili con sicurezza: quelle del Cod. Vat. Gr. 1176, coi ritratti di Manuele Comneno e di Maria d'Antiochia, miniato nel decennio tra il 1161 ed il 1171; del Vindob. Suppl. Gr. 52; dell'Evangelario di Atene n. 93; del Lezionario della Pierpont Morgan Library n. 692; dell'Oxford Bodl. Auct. T. inf. II. 7, tutte degli stessi anni. - Giova però un'osservazione: coteste miniature (cui si possono aggiungere quelle del Cod. Vat. Gr. 758, forse del 1173 e quelle del Vat. Barb. Gr. 320, forse del 1177) non rivelano la "nuova maniera", qual'è riscontrabile nella pittura monumentale, specie a fresco (Nerezi etc.); ma in qualche modo perpetuano lo "stile" della prima metà del secolo; sebbene, anche a parte i sicuri dati esterni per la cronologia, vadano situate anche linguisticamente nella seconda metà, per certa loro maggiore piatezza e scioltezza, ma anche, è debito riconoscere, aridità e inesplicità. Non sembra dubbio, a me almeno, che gli scriptoria costantinopolitani siano entrati in quella crisi di stanchezza se non d'esaurimento, che durerà per circa un secolo, fino al ritorno degli imperatori, ancor prima della conquista latina della capitale. In ogni caso, s'avrebbero ora difficoltà notevoli a far valere la "legge dell'anticipo" delle miniature sulle pitture murali; anzi si direbbe che il rapporto si sia invertito: e non è fenomeno che si riscontra soltanto nel mondo bizantino in questo tempo, ma anche - com'è stato notato da più d'uno specialista - nell'Occidente postottoniano.

Esempi significanti di "stile" costantinopolitano tardocomneno dovremo cercarli altrove. Demus praticamente lo identifica con lo "stile del periodo di Guglielmo II", cioè sostanzialmente con quello dei mosaici del presbiterio di Monreale (4). Secondo me, si tratta d'una costruzione filologica interessante, ma non del tutto convincente. Per poterle concedere reale consistenza, infatti, dovremmo trovare maggio

ri affinità stilistiche di quante in concreto ci sia dato riscontrare, tra i mosaici di Monreale e le pitture di Nerezi, e ancor più con quelle più tarde nella stessa Macedonia, che vedremo tra poco; o con quelle di Vladimir e di Novgorod, quasi esattamente del tempo di Monreale; per non dire di opere più "provinciali" come le pitture delle chiese di S. Neofito a Pafos, del convento Crisostomo e di Asiru a Cipro, etc. Infine, a mio parere, esistono due zone che oggi possono darci testimonianza attendibile della pittura propriamente costantinopolitana nel corso della seconda metà del sec. XII: quella della quale si può assumere come momento centrale la decorazione della chiesa di S. Pandelemos a Nerezi in Macedonia (1164), che mostra lo stile bizantino di corte durante il settimo decennio del secolo; e quello accentrabile nelle pitture di San Demetrio a Vladimir, che ne attestano le modulazioni sopravvenute nell'ultimo decennio.

Gioverà dunque che su codesti due cicli - e sulle loro propaggini legittime - volgiamo l'attenzione più impegnata: soprattutto sul primo di essi, per l'importanza singolare che ha per lo studio della pittura veneta in genere, e veneziana in specie. Il che faremo nel prossimo capitolo: trattando dell'ambito macedone (greco e slavo insieme) come d'un centro unitario di irraggiamento di cultura figurativa ch'ebbe ovviamente il suo fulcro nel patriarcato di Ochrida.

Frattanto, per liberare il terreno da problemi marginali, toccheremo qui rapidamente del gruppo di affreschi di Castoria - che appartiene all'area greca; ma gravitante culturalmente nell'orbita macedone; sebbene con inflessioni proprie: e per es. la persistenza di uno strato linguistico quale quello degli affreschi della cripta di Hoss. Lukas è, secondo me, ancora avvertibile, con la sua carica di "neoatticismo" in pitture di Castoria come quelle del secondo strato dei Santi Anargiri del Teodoro Limniote e di San Nicola di Kasnitzi, e poco d'altro attribuibile al sec. XII (a S. Cosma e Damiano e alla Mavriotissa per es.). Al quale proposito debbo precisare (sebbene sia non soltanto ovvio, ma scontato direi dalla totalità degli studiosi, soprattutto slavi); ma per informazione di chi tra noi ha creduto di valersi di cotesti affreschi di Castoria per sostenere la datazione al tempo di Desiderio delle lunette di Sant'Angelo in Formis (5) - che la cronologia del Pelekanidhis (6) degli affreschi di quelle chiese - di quelle, s'intende, che possono interessarci qui - quando non è sorretta da epigrafi, si riferisce genericamente alla data di costruzione degli edifici (già fissata del resto, ove possibile, dall'Orlando) e in particolare per le pitture del S. Teodoro si regge sull'evidente analogia di maniera dei tratti della Mavriotissa, di S. Nicola, etc. con quelli del secondo strato degli Anargiri

(dò un'immagine dove la sovrapposizione degli strati è evidente): dei quali tuttavia possiamo dire soltanto che sono posteriori al primo intonaco, che è databile al sec. X. Essi dunque non possono essere datati che in base allo stile; ed è chiaro che questo dipende da quello della lunetta di Giovanni II in Santa Sofia ed è pressochè identico - tanto da far pensare alle stesse botteghe - a quello degli affreschi di San Giorgio a Curbinovo, del 1191 (7). E' vero che tali affreschi di Castoria si posson legare anche con pitture in Italia (ma presumibilmente di mano "transadriatica", come quelle della cappella del Crocifisso a Cassino o quelle della cripta dell'Annunziata a Minuto, giustamente assegnate dalla Wettstein (8) al sec. XII - infatti è per me evidente che tradiscono aderenze alla "maniera del presbitero di Cefalù") -: prossime ai modi del secondo strato degli Anargiri di Castoria; ma, appunto, si tratta di opere da situarsi sulla fine del sec. XII. Insomma, è opportuno guardarsi dalla facile tentazione di trovare nei pur notevoli affreschi di Castoria dei "precedenti" della "maniera di Nerezi": essi ne sono invece la conseguenza; e nemmeno si direbbe, immediata: malgrado certa persistenza di tradizionale "neoatticismo" di cui si disse, denotano d'avere assorbito il "tardo linearismo dell'epoca dei Comneni", ma in quella traduzione in calligrafia manieristica (lunghe figure dai panneggi frecciati, dalle linee inquiete, rotolate o spezzate, etc.), che sono senza dubbio uno sviluppo della "maniera di Nerezi" - ma in quell'accezione caratteristica, che avrà riflessi tanto vistosi negli stessi mosaici delle più antiche cupole di San Marco - che è debito definire, propriamente, macedone; e che oggi, a mia cognizione, ha la sua testimonianza più evidente negli affreschi di S. Giorgio a Curbinovo - sui quali torneremo tra poco.

Gli affreschi di San Demetrio a Vladimír soltanto apparentemente recuperano una gravitas più "normalmente" mediobizantina, per effetto del persistere di schemi compositivi tramandati (per es. nel Giudizio Universale). In realtà, chi scenda all'esame dell'intima struttura del linguaggio pittorico, non avrà difficoltà a ravvisarvi un passo ulteriore sulla via intrapresa dalla pittura costantinopolitana a Nerezi. Si tratta infatti dell'opera di pittori venuti direttamente da Costantinopoli, portatori dell'ultima maturazione dello stile comneno, immediatamente antecedente la crisi della conquista latina. Chiameremo questo momento, per intenderci, "maniera di Vladimír": anch'essa avrà qualche fioco riflesso sulla pittura veneziana del tardo secolo XII.

(In Russia, gli affreschi risalenti al periodo precedente l'invasione mongolica, avevano tratto i loro caratteri bizantini dai mosaici, che già considerammo, di Kiev. Vedemmo che i seguaci dei mosaicisti costantinopolitani, o greci, immigrati in Russia, vi conservarono a lungo, forse per-

chè rimasti in una sorta di isolamento, modi antiquati. E non mi riferisco, ovviamente, soltanto a quelli della cupola e del tamburo - dopo 1108 - o ai pannelli di Costantino ed Elena - 1144 - o della torre del convento di Sant'Antonio - c. 1125 - della chiesa inferiore di Nikolo-Doriscensky, tutti a Novgorod (9); od ai già ricordati del battistero di Santa Sofia di Kiev e di San Michele a Starogodorok; ma anche agli affreschi della cattedrale Mirozh a Pskov (c. 1156) e persino a quelli più tardi ed "esagitati" della Vecchia Ladoga (1170-1180?): anche costesti, quanto a componente bizantina, non vanno oltre il "punto di stile" de' mosaici di Kiev, dei quali sono derivazione - e, s'intende, traduzione e divulgazione in islavico. La nuova onda di aggiornamento costantinopolitano arriva in Russia coi decoratori del San Demetrio di Vladimir.

Non è rimasto documento, o notizia precisa nelle cronache russe, che ci dia la data puntuale di quest'opera; in tale carenza è però valida la data della costruzione della cattedrale, 1194. Essa ci assicura almeno come termine ante quem: tutto il resto è arbitrario e non occorre qui discuterlo. (E' chiaro per es. che persino gli affreschi della chiesa dell'Annunciazione ad Arkazhy presso Novgorod, datati al 1189, vanno aggregati al seguito dello "stile di Kiev" in mano ad artisti locali; mentre quelli della cattedrale di Nereditza presso Novgorod, datati, almeno quanto all'inizio, al 1199, sono una propaggine locale della "maniera di Vladimir"). (10)

Il maggiore dei maestri che dipingono in San Demetrio (per la distinzione tra le varie "mani", gli ulteriori sviluppi della scuola di Vladimir-Suzdal rimando ai saggi del Lazaref (11)) è veramente il portatore del linguaggio più intenso, e ben vivo ancora, della pittura bizantina immediatamente anteriore alla crisi della quarta Crociata: la sua poetica già racchiude in germe desinenze che diverranno caratteristiche dell'arte paleologa, anche su suolo russo.

Non c'è dubbio che non si debba interpretare, come s'è cercato, la grande attività pittorica russa dei sec. XIV e XV come il ripullulare d'una linfa bizantina tardocomnena che risalirebbe alla fonte degli affreschi, considerati or ora, del sec. XII, e che si sarebbe conservata sotterraneamente in Russia durante l'invasione mongola. La nuova fioritura presuppone un così intimo assorbimento della "rinascenza" paleologa, quale non può essere avvenuto che in maestri costantinopolitani del XIV secolo. E' storicamente accertata la presenza di pittori greci in Russia tra il 1338 e il 1405: specialmente di quel Teofane, che a Novgorod affrescò la chiesa della Trasfigurazione (1378), della Trinità (1382) della Natività nel Cimitero (1390); dipinse poi, tra il 1395 e il 1405 a Mosca, e fu anche pittore di icone (esempi nella Cattedrale dell'Annunciazione a Mosca), diede origine alla numerosa serie di decorazioni pittoriche dello scorcio del secolo: Volotovo

(c. 1360), S. Teodoro Stratilate a Novgorod (c. 1370) forse dello stesso Teofane, Salvatore a Kovalev (1380) etc. fondò la scuola moscovita, fu maestro di Andrea Rubliov, etc.

E Teofane, in effetti, riprende alquanto delle clausole linguistiche del maestro di San Demetrio a Vladimír (specie le caratteristiche spruzzature chiare sulle emergenze contro i fondi di verdaccio) ma dimostra chiaramente d'essersi formato nella bottega degli affrescanti del pareclision della Kahriè Giama a Costantinopoli. La completa ripulitura, di quest'ultimo decennio, di questo grandioso ciclo di affreschi, d'una maturità linguistica superiore forse a quella degli stessi mosaici, ha dichiarato in maniera secondo me inoppugnabile la fonte costantinopolitana del linguaggio pittorico non soltanto di Teofane attivo in Russia (le cui "spruzzature" forse risulterebbero attenuate da una ripulitura analoga a quella degli affreschi della Kariè, dove infatti tempo fa risultavano molto più accentuate) ma anche della pittura dell'ultimo despotato (Mistrà) e di conseguenza della cosiddetta "maniera cretese", comprese le icone.

Dell'altre "provincie", la più ricca di pitture è ovviamente la Grecia, per la quale sarebbe davvero benemerito chi raccogliesse quanto rimane, o è recuperabile sotto gli scialbi, in un corpus completo, su cui impostare un'essauriente, organica, unitaria "storia della pittura medievale in Grecia" (contributi parziali non mancano, anzi sono assai numerosi (13): ma forse non han dato luogo ancora ad un completo lavoro di sintesi, e di critica stilistica approfondita); a sua volta suddivisa in cerchi "regionali" (Tessaglia, Macedonia, Epiro, Attica, Peloponneso, Creta, Isole etc.) le quali spesso hanno caratteri proprii. Io qui debbo limitarmi ad accenni, perchè ovviamente non è questo il mio scopo, ma è quello di rintracciare anche qui eventuali riflessi delle successive "maniere" costantinopolitane (per intenderci: maniera di Hos. Lukas; di Dafni; protocommena - pannello di Giovanni II -; di Nerezi; di Vladimír; lasciando le ultime, paleologhe, sebbene sian quelle ch'ebbero la diffusione di gran lunga maggiore) che sono poi quelle stesse, che articolano filologicamente le ondate successive del bizantinismo anche in Italia. E dunque, quasi esclusivamente opere del sec. XIII; e del resto, quel che a ragion veduta si può assegnare ad epoca anteriore è ben poco (14). Per l'ambito della Macedonia greca ho citato l'esempio, abbastanza tipico, del gruppo di Castoria, con le sue numerose chiese decorate da affreschi, tra i quali tuttavia soltanto tratti degli Anargiri, della Mavriotissa, di Santo Stefano e della Kubelidiki possono essere datati anteriormente al Trecento - per il qual secolo abbiamo tutta una serie di epigrafi precise, datate, indubitabili -. Prima, troviamo, per es. agli Anargiri, scritte, le cui date sono tradu-

cibili in: 1198; 1295/96; 1297; le quali inoltre non riguardano l'intera decorazione, ma solo pannelli votivi, rimasti inglobati in un complesso che è quasi tutto del sec. XIV. Solo lo strato più antico di intonaco, rinvenuto nel nartece, potrebbe forse risalire al sec. XI: su di esso sono rimaste soltanto due figure (Costantino ed Elena); ed è chiaro che non soltanto per evidenza archeologica, ma anche per confronto linguistico le pitture del secondo strato (quelle più divulgate e sfruttate) non possono essere anteriori al sec. XII avanzato.

Gli evidenti riflessi costantinopolitani della "maniera del pannello di Giovanni II" (o di Cefalù) son qui, con ogni probabilità, rimbalzati da Salonicco, "seconda capitale dell'Impero", dove la cultura anche pittorica era stata da tempo più intensa e più "aulica" che in ogni altra parte della Grecia (sappiamo per es. dalla Vita della beata Teodora di Tessalonica, scritta da Arsenio vescovo, dell'attività di certo Giovanni pittore tra l'892 e il 904, etc.), e dove ritrovamenti abbastanza recenti han dato prova, (es. affreschi della Madonna dei Famaï, etc.) dell'esistenza e dell'operosità d'una "scuola" ch'ebbe lunga azione non solo in tutta la Tessaglia (es. Kalabaka etc.) e sul monte Athos (es. le teste di san Pietro e di san Paolo al convento di Vatoped, 1197-1198 etc.), ma anche in Epiro etc., e fu una delle componenti della cosiddetta "scuola macedone" della pittura greca medievale che ebbe azione, come vedremo, anche in Serbia (15), protrasse la sua attività (Athos) anche dopo la caduta di Costantinopoli. Non è certo qui luogo di intervenire, tanto meno per parteggiare per l'una o l'altra tesi, nella disputa che sembra oggi avere polarizzato l'attenzione degli studiosi locali, a proposito delle "origini della scuola macedone": posso dire che secondo me è improprio parlare (almeno nel senso di Dionisio da Furnà e di Gabriel Millet) di scuola macedone e di scuola cretese prima del Trecento; ma che, da quel momento è legittimo stringere la connessione della "scuola macedone" con la "scuola di Salonicco".

Che la "scuola cretese" non sia stata che lo sviluppo più conseguente, attraverso Mistra, del più "classico" stile bizantino paleologo, attestato dai mosaici della Kahrié, della Fetijé, della Pammacharistos, da icone e mosaici portatili etc. e trapiantatosi nel Despotato di Morea, o sopravvissuto alla caduta della capitale, mi sembra cosa del tutto ovvia, e da gran tempo. Ma la ripulitura recente degli affreschi del pareclisio della Kahrié dimostrano, mi sembra, che anche alquanto degli stili che saranno poi caratteristici della "scuola macedone" vi sono presenti, e che pertanto l'origine anche della "scuola macedone" (sempre nel senso "athōnita" del termine) vada situata in Costantinopoli stessa. Trapiantata a Salonicco, cotesta maniera v'ebbe senza dubbio uno sviluppo locale, condizionato dalla cultura pittorica in sito, ma anche dal riflusso dalle esperienze formali che erano state compiute in Macedonia e in Serbia. Non si passa, ov-

viamente, dalle pitture pretrecentesche di Tessalonica, o di Castoria o di Curbinovo, ai mosaici de' Santi Apostoli di Salonicco, senza l' "inserzione" del dato di cultura costantinopolitano della Kahrié; ai Santi Apostoli appunto notiamo un "primo grado" della trasformazione del linguaggio costantinopolitano in quel linguaggio che sarà detto "macedone" dal Millet su indicazione del Manuale di Dionigi. Ma non si passa, poi, da coteste pitture di Salonicco a quelle del Protato del monte Athos (cioè all'opera di Manuele Panselinos) senz'averne "fatto il giro" delle grandi decorazioni della Macedonia e della Serbia. Allo stato attuale delle nostre, ancora lacunose, conoscenze, il grado di maturazione linguistica determinante si può fissare, nell'opera del pittore Astrapas, che talora coi suoi aiuti, affrescò, come vedremo, più d'una chiesa della Macedonia e della vecchia Serbia, tra il 1295 e il 1320 circa. Con ogni probabilità fu il maestro del Panselinos (16): mi sembra evidente che la decorazione del Protaton si deve al più geniale dei pittori usciti dalla bottega dell'Astrapas. Costui è senza dubbio un greco che dipinge in Serbia, alla greca: ma non rimane insensibile all'opera eseguita nel grande secolo di quest'arte, il Duecento, dai pittori slavi: tornato in patria, porta seco il frutto di quell'esperienza. Ma tutto ciò, ove lo sia, è storia recente, rispetto a quella che ci interessa ripercorrere ora, quella cioè delle desinenze provinciali che la pittura costantinopolitana ebbe in Grecia nei secoli XII e XIII (di più antica data, come vedemmo, ben poco finora è stato riconosciuto: alle poche cose già citate potrei aggiungere certi affreschi in S. Eutichio a Retimo, Creta, ancora in "stile di Hos. Lukas"; probabilmente del sec. XI, e poco d'altro che, specie se venuto in luce dopo le mie ultime ricognizioni, può essermi sfuggito).

Un frammento, che già considerammo, della chiesa della Keravlidena a Chio, mostra la linearità, si direbbe da avorio neoattico, raffinata ma un poco snervata, dei mosaici di Dafni. Ad Atene, alcuni resti di pitture sulla parete nord dell'opistodomo del Partenone (trasformato in chiesa nel sec. VI), probabilmente del sec. XI, sembrano appartenere a questa corrente; mentre gli affreschi di Kustovendos, e quelli di Aghjos Neophitos a Cipro (1183-1193) mostrano riflessi della "maniera di Nerezi". Molto più numerosi sono i dipinti dugenteschi, e di carattere più schiettamente provinciale: quelli per es., della chiesa della Trinità a Cranidi nell'Argolide, datati 1246; dell'Omorfì Ecclisia di Egina (1289) (17); della chiesa del Salvatore presso Megara (18); di numerose chiesette dell'isola di Nasso (19) (es.: S. Giovanni Teologo, affrescata da un Niceforo pittore nell'anno 1309); quelli del 1300 della chiesa della Madonna Crisafitissa a Crisafa; quelli dugenteschi della Trinità presso Larissa; di S. Nicola nel

villaggio di Aghios Nicolaos in Laconia; dell'isola di Creta (dal sec. XII in poi: alcuni databili - es. S. Anna di Amari, 1196 - ma anonimi; solo quelli della chiesa di S. Giorgio a Sklavopula presso Paliochora hanno, oltre la data 1290-91, il nome del pittore: Nicola), etc. Giacchè ci è stato tramandato anche qualche nome d'affrescante greco di periodo posticonoclastico: un certo Giorgio pittore, per es., non altrimenti noto, è nominato nel tipicon del Monte Athos all'anno 971-2; un certo Giovanni Agictis, secondo il cod. 141 del convento della Trasfigurazione sulle Meteore avrebbe decorato nel 1161 la chiesa di Vituma presso Eginio in Tessaglia (VAIS) ecc.

Dal sec. XIV, cioè dal periodo paleologo, in poi, anche la Grecia e le isole si fanno ricchissime di pitture murali - che tuttavia non è il caso di considerare ora -. Basterà rilevare che, mentre nelle regioni centrali sembra dominare quasi incontaminato un idioma rudemente popolare (tipo Omorficclisà di Egina, S. Nicola in Laconia) nelle zone più periferiche e nelle isole gli esempi degli "stili" costantinopolitani sembrano avere maggior azione. A Hagios Sotir di Megare, alla Trinità di Corinto, accanto al volgare locale si avvertono chiari seppure attardati influssi della "maniera di Nézezi". Quanto alla "maniera di Vladimír" pare ch'essa sia stata accolta con ritardo ancora maggiore - e, probabilmente, sotto la specie della sua "riesumazione" paleologa: già ne vedemmo riflessi a Castoria; possiamo aggiungere i citati affreschi della Crisafitissa a Crisafà o quelli, di notevole forza, di Santa Maria di Tiliso nell'isola di Creta. (20)

Non mancano del tutto in Grecia esempi di decorazione a mosaico pur nel Duecento. Il migliore, sebbene di regola piuttosto trascurato è quello della chiesa della Panaghja Parigotissa (Madonna Consolatrice) ad Arta, in Epiro: dove si conserva ancora qualche tratto originale nel corpo della cupola e dei pennacchi, (Pandocrator al centro, i dodici Profeti in giro al di sotto tra le finestre, intercalati da cherubini tetramorfi etc.). Purtroppo, la maggior parte di questa decorazione - che, se non altro per l'epoca della sua esecuzione, (e perchè anche l'arcivescovado di Ochirida, nella prima metà del sec. XII, fece parte del despotato di Epiro) sarebbe potuta essere di notevole interesse per il problema da un lato della pittura dugentesca della Macedonia, dall'altro dei mosaici di San Marco - è praticamente perduta, sarebbe necessario un radicale e molto serio restauro, che cancellasse spietatamente tutte le parti aggiunte, e mettesse in luce i tratti originali - che pure non mancano - nella loro genuinità, per potervi esercitare una critica libera da troppe riserve. E forse non mancherebbe qualche sorpresa. Basti pensare che questa grandiosa decorazione a mosaico fu eseguita nella chiesa maggiore e "principesca" del despotato greco d'Epiro, il quale fu, insieme con la capitale dell'impero in esilio, Nices, uno dei centri di maggiore conservazione e di elabora-

zione della cultura, anche artistica, bizantina, durante l'occupazione latina della IV crociata, che impose praticamente il silenzio alle botteghe della capitale. Essa si può datare agli ultimi anni del sec. XIII (21): è dunque facile rendersi conto della sua importanza nei riguardi della pittura veneziana di quel giro di tempo, e in particolare dei mosaici dell'ultima campata del braccio nord dell'atrio di San Marco, e di quanto è rimasto di originale nell'absidiola della cappella Zen. Soprattutto in quest'ultima opera (e, aggiungo, in quella ad essa strettamente connessa: gli affreschi di San Giovanni Decollato) s'è notata una ripresa di "neocellenismo", che è stata messa in rapporto con la pittura bizantina degli anni immediatamente seguenti la restaurazione degli imperatori Paleologi sul trono di Costantinopoli: ipotesi difficilmente accettabile, come ho avuto già occasione di osservare, e come vedremo meglio a suo luogo; ma che forse potrebbe essere surrogata da quella di un contatto con la cultura pittorica di cotesti centri periferici, rimasti liberi dall'occupazione latina.

Il problema rimane ancora apertissimo; ma già il vecchio Vasiliev ne aveva riconosciuto l'importanza, quando scriveva (22): (durante il periodo della conquista latina) "un gran numero di artisti partono da Costantinopoli e da Tessalonica per andar a cercare nuovi temi nel potente regno serbo, o per andar a raggiungere gli artisti già stabiliti a Venezia." "Vi fu allora - scrive uno storico - una sorta di diaspora dei pittori. Questi missionarii dell'arte bizantina diedero delle direttive alle scuole slave, delle quali cominciamo soltanto a comprendere la piena maturazione in un'epoca molto tardiva" (23)-. Tuttavia, le tradizioni artistiche non perirono e la rinascenza artistica dell'epoca dei Paleologi ebbe a punti di partenza, in certa misura, quelle tradizioni e quelle opere d'un'epoca precedente, che si conservarono durante il secolo XIII.

"Il movimento d'idee dell'epoca dell'Impero di Nicea occupa un posto estremamente importante nella storia generale della civiltà bizantina.

"La corte dell'imperatore di Nicea fu il focolaio intellettuale che, in mezzo alle divisioni politiche, delle lotte internazionali accanite e dei disordini intestini dell'Impero latino, salvò, mantenne e proseguì l'opera della prima Rinascenza (neo) ellenica, contemporanea dei Comneni, e rese più tardi possibile l'apparizione e lo sviluppo della seconda Rinascenza della civiltà (neo)ellenica, sotto i Paleologi. Nicea costituisce una sorta di ponte tra la prima e la seconda Rinascenza.

"Il focolaio intellettuale creato nel secolo XIII nella parte occidentale della Penisola balcanica, fu l'anello spirituale che legò l'Oriente cristiano all'Europa occidentale nello sviluppo intellettuale del secolo XIII. Il grande movimento di idee nato in Italia nel Duecento sotto Fede-

rico II di Hohenstaufen, questo "prologo del Rinascimento", non è stato, a parlare propriamente, studiato a fondo; tuttavia è stato osservato e riconosciuto da tutti gli studiosi. Ma il progresso intellettuale di Nicea nel medesimo Duecento, e soprattutto il movimento intellettuale dell'Epiro, abbandonato e desolato sembra, che aveva cominciato a manifestarsi poco tempo innanzi, non sono stati presi in considerazione. Tuttavia questi tre movimenti - italiano, niceno, epirota - si sono sviluppati, in maniera più o meno intensa, parallelamente, e forse non senza esercitare l'uno sull'altro un'influenza reciproca. Anche un fenomeno così modesto al primo sguardo come lo slancio spirituale dell'Epiro nel XIII secolo, deve cessare d'essere considerato da un punto di vista e esclusivamente locale e ricevere il posto che gli è dovuto nella storia generale della civiltà dell'Europa nel Duecento".

S'intende che queste osservazioni appaiono piuttosto semplicistiche: la diaspora di pittori costantinopolitani e tessalonicesi, per es., in Italia, dove avrebbero alimentato la "maniera greca" di vasariana memoria, non è attestata da alcun documento storico, nè - ciò che più conta - da alcuna evidenza linguistica. Non solo Cimabue - l'ultimo dei carolingi, come lo chiamò il Longhi - affonda le radici del suo linguaggio ben dentro la tradizione occidentale e italiana: nemmeno nel suo maestro Coppo di Marcovaldo o in altri della cerchia dugentesca; nemmeno in Duccio di Buoninsegna; infine, nemmeno nei mosaicisti del Duecento in San Marco, possiamo riconoscere modi pittorici che si possano dire di diretta derivazione bizantina. E la cultura dell'Impero in esilio di Nicea - come è apparsa da vecchi studi quale quello della Andreieva (24) e da più recenti come quello dello Hunger (25) - si mostra ricca di interessanti indicazioni d'un movimento anticheggiante (cosiddetta "rinascenza") nel campo della letteratura, ma nel campo delle arti figurative, purtroppo, risulta assai deludente, in ogni caso quasi del tutto deserta di riferimenti accertabili.

Vero è tuttavia che, se allarghiamo lo sguardo alla pittura del Duecento in toto - superando l'abitudine di mantenersi sul piede di casa, dei nostri archeologi "medievalisti" - non possiamo negare che un'aria di famiglia ne avvolge tutta una zona, che non è certo quella di Cimabue, ma, se si vuol fare un altro grande nome italiano, quella di Pietro Cavallini: ed è quella che include tutta una serie di affreschi balcanici: in Serbia della chiesa dell'Ascensione a Mile sceva (verso il 1235); della cappella di Sant'Elia a Moraca (1252); della chiesa della Trinità a Sopociani (verso il 1264); in parte della chiesa dell'Annunciazione a Gradac (1270 c.); in Bulgaria, quelli di Bojana, etc.; è un'aura che include anche pitture italiane, come quelle del Cavallini appunto, e i citati mosaici della Cappella Zen, e gli affreschi di San Zan Degolà, a Venezia.

E' insomma la corrente che i manuali usano chiamare, "neellenistica"; non so con quanta proprietà, se di ri-  
perché

torno si tratta, è piuttosto verso fonti paleocristiane. In termini di metalinguaggio critico sulle strutture dei linguaggi figurativi, essa è definibile per un suo particolare plasticismo cromatico, intenso e insieme delicato, di gamma leggera, graduata in sfumature d'una tenuità che non rinuncia mai al "valore". Essa si distingue nettamente: non solo - è ovvio - dalla ribadita e "drammatica" linearità dell'arte dugentesca dell'Occidente - inclusavi quella italiana di "maniera greca" - ma anche dalla agitata, spezzata e insieme calligrafica pittura bizantina tardocomnena, tanto in "maniera di Nerezi", quanto in "maniera di Vladimír". Non s'ha difficoltà a darsi ragione, di fronte ad una corrente pittorica così qualificata, anticheggiante, e infine isolata almeno in Occidente, del perchè coloro che tengon fede alla teoria d'un "bizantinismo permanente" all'origine di tutta la pittura cristiana fino al Duecento, sian tornati a volgere lo sguardo appunto alla cultura dell'Impero in esilio di Nicea, come ultimamente, per quel che riguarda la Serbia, il Radojčić (26): "...questa resurrezione, quasi miracolosa, della pittura ellenistica ebbe origine a Nicea, nell'ambiente di quegli appassionati ammiratori dell'antichità, che si adunavano intorno all'imperatore Teodoro II Lascaris (un così audace ritorno "ad fontes" dell'arte bizantina poté venir realizzato soltanto per opera di una élite intellettuale, di un circolo ristretto di persone colte, che possedevano una non comune cultura artistica)... I legami fra Serbia e Nicea, specialmente al principio del sec. XII, sono ben noti. Purtroppo, l'arte di Nicea del primo XIII sec. non è rimasta, sicchè l'ipotesi di Nicea quale centro del "neellenismo" trova uniche testimonianze nel materiale che è conservato, in maggior parte, nelle chiese serbe. In questo paradosso c'è, però, della logica: lo stile degli affreschi a Mileševa e Moraca, a Sopocani ha origine, senza dubbio, nei modelli della tarda antichità e dell'antichità - e ciò indirettamente - attraverso qualche centro che disponeva d'un tesoro di venti modelli e aveva dei maestri che se ne sapevano servire con la massima facoltà e libertà..."

E' un'ipotesi, anche attraente; ma, ripeto, inverificabile per quanto riguarda le arti figurative e in particolare la pittura. S'ha da osservare inoltre, che non si tratta di trovare l'origine di determinati "modelli" culturali (nemmeno essi del resto specificamente riconoscibili - lo sono tutt'al più come generica tendenza alla "monumentalità" e sim. - in quelle pitture serbe) ma della struttura d'un linguaggio pittorico, che in verità sembra avere ben poco di "antico". E infine rimane il sospetto che si incappi in una petizione di principio, come sempre quando si conoscono soltanto le postulate "conseguenze" e da esse si crede di poter estrarre quegli "antecedenti" che, nel fatto, ci sono ignoti. Il che non toglie che lo storico non possa non constatare la esistenza di un'aura comune: della quale però, almeno per il momento è prudente riconoscere che le "ragioni filologi-

che" ci sfuggono.

Non mancano, in Grecia, esempi di mosaici parietali ancor nel Duecento, seppure sotto la specie di grandi icone musive: com'è il caso del Cristo e della Vergine della chiesa di Porta Panaghjà presso Trikala, databili a verso il 1285, cui si lega, secondo me, un piccolo gruppo di mosaici portatili, considerati di solito genericamente bizantini, ma che io direi, più propriamente, greci: per es. la Madonna Glykofilasa al Museo bizantino d'Atene; l'altra simile, ma assai più rozza e fortemente dubbia della Coll. Stoclet di Bruxelles; la Vergine - altrettanto povera - di collez. privata parigina, apparsa all'Esposizione d'arte bizantina del 1931; la Madonna del Museo di Palermo: la Sant'Anna con la Vergine del convento Vatoped sull'Athos; la Crocifissione del Museo Federico di Berlino - tarda, prepaleologa. Con le quali opere - cui poco d'altro si potrebbe aggiungere - si tocca lo scadere del secolo XIII: entro i termini del quale non so se si possa includere, come propone Lazaref, anche il piccolo Cristo di Galatina (Municipio), giacchè esso è troppo affine per es. al S. Demetrio del Museo di Sassoferrato, sicuramente paleologo. A questa epoca secondo me appartengono tutti gli altri mosaici portatili noti: fatta eccezione, s'intende, per i già considerati poco fa - cui va aggiunto, per medicare l'incompletezza, il Cristo Eleimon del Museo di Stato di Berlino-Dahlem (mentre il Pandocrator del Museo del Bargello è, secondo me, veneziano; come si vedrà più innanzi). Non penso di dover scendere all'esame anche delle icone portatili bizantine di "secondo periodo aureo" (le quali del resto si contano sulle dita d'una mano) e delle miniature; bastando, ritengo, questo pur sommario profilo al mio scopo che non è d'esaurire l'argomento ma di orientare il giudizio sul medioevo veneto.

Per continuare il giro delle "provincie": la Bulgaria, che aveva avuto una notevole fioritura di pitture murali già durante il periodo ellenistico (Tomba di Kazanlik, III sec. a. C.) e poi romano (tombe di Silistra, Plovdiv, Baltchik, Hissar, etc., IV sec. d. C.) e paleocristiano (tombe di Sofia, dal IV al VI sec.; frammenti nella "chiesa rossa" presso Plovdiv, sec. VII, etc.); che, dopo la conversione, dovette possedere cicli di decorazioni a mosaico oggi perdute (tracce nella rotonda di Preslav, sec. IX) ha conservato ben pochi resti pittorici del periodo del dominio bizantino (1018-1185): i frammenti nella cupola di S. Giorgio a Sofia (sec. XI) e sullo strato più antico d'intonaco della chiesa di Boiana; ma soprattutto gli affreschi della chiesa funeraria del convento

di Backovo, fondata nel 1083 dall'alto funzionario bizantino Grigori Pacurianos. Questi dipinti - del cui autore conosciamo il nome, Ivan, un pittore d'origine georgiana - coprono le pareti di ambedue i vani sovrapposti della cappella-ossario e riflettono senza particolari inflessioni (salvo forse nella gamma chiara e leggera dei colori) ma con grande eleganza la più antica maniera pittorica costantinopolitana degli inizi del sec. XII. In seguito, la fondazione del secondo impero bulgaro, con capitale Tirnovo, diede origine ad una scuola pittorica locale, che trasformò l'eredità iconografico-figurativa bizantina in senso propriamente bulgaro - a meno che non si voglia postulare una "rinascita neoellenistica" nel Duecento, in seno ad una delle capitali bizantine in esilio: particolarmente Nicea: ipotesi seducente sulla quale ritorneremo, ma per il momento inverificabile - innestandovi una raffinata, calma dolcezza di delineazione e di colore (ed adottando spesso la tecnica della tempera in luogo dell'affresco). L'inizio di tale tecnica è ravvisabile nella chiesa dei Quaranta Martiri a Tirnovo (1230), le cui pitture, che danno anche il primo esempio di Menologio parietale, derivano i loro motivi dai Synaxiarii della miniatura bizantina, ma li variano addolcendoli; altri esempi sono quelli delle cappelle di Trapezitza. Ma il capolavoro, tra il poco che c'è rimasto di periodo prepaleologo, è la decorazione giustamente famosa della chiesa di Boiana, presso Sofia. Essa è datata al 1259, secondo me è opera propriamente bulgara: non agganciabile direttamente a nessun momento o modo determinati dell'arte di Costantinopoli. Dalla quale trae certamente il suo fondamento linguistico; ma quell'abbandonata, talora estatica, sempre fastosa limpidezza di timbri (che fa di queste tempere uno dei cicli di pittura più insigni dell'intero Medioevo) quella sorta di "ritorno all'antico", al di là dell'agitazione lineare, della talora convulsa accentuazione chiaroscurale, della frantumazione cromatica tardocomnena della "maniera di Nerezi" e più di Vladimir, l'avvicinano, come già osservammo, piuttosto ai grandi cicli dugenteschi della vecchia Serbia e, più in là, anche alla "reviviscenza neoellenistica" della zona richiamata più sopra del Duecento italiano, specie romano e veneziano (27).

Un pur così sommario quadro della "provincia" artistica bizantina sarebbe troppo incompleto senza un accenno, almeno; alle pitture delle lavre o grotte monastiche, che hanno una parte - entro certi limiti - a sé; vi si perpetua un "volgare" che si mantiene legato a lungo al momento, iconografico e figurativo, paleocristiano, poco sensibile alla ieratica e distillata cultura dell'aula. Il gruppo più numeroso e più tipico s'è, come noto, ritrovato in Asia Minore, e qui particolarmente in Cappadocia. E' degno d'osservazione che nemme-

no qui è possibile ravvisare la consistenza filologica, e la continuità linguistica di una "scuola" (che sarebbe poi la spesso invocata, ma mai definita e in realtà indefinibile "scuola siriana": entità mitica, al cui confronto la depreca ta "scuola benedettina" dell'Occidente e in particolare dell'Italia diviene una realtà storica di granitica concretezza): ciò che accomuna coteste pitture è soltanto la genericità d'un sermo rusticus: la rudezza espressiva priva di fissità "monumentale" e più abbandonatamente "narrativa"; l'iconografia più sciolta e più icastica; i colori più elementari e più francamente urtati, caratteri meglio avvertibili nelle pitture più antiche, le quali tuttavia non risalgono oltre il sec. IX: quelle di Qaranleq, per es. (le datazioni sono largamente presuntive). Altre del sec. IX (802-811) sarebbero quelle di Doghaliklisse a Ghereme, secondo il Rott, il quale pensava anche che certo Costantino nominato ivi come istoriatore da una scritta, ne fosse l'autore. Ma quest'opinione fu assai discussa (specialmente dal Wajs). E' da credere che nelle pitture cappadocesi dal X agli inizi del XIII secolo, le quali formano il gruppo più numeroso, siano intervenute anche suggestioni propriamente bizantine. Non pare sia rimasto alcun dipinto posteriore a codesta e ultima data.

Prossime per tempo e per maniera alle pitture di Qaranleq son quelle delle cappelle di Tavscianli-Kilisse (attribuite da iscrizione al regno di Costantino Porfirogenito, 912-959), di Toqali, di Qelegilar: dove non sembra aver avuto azione nemmeno iconografica la "riforma" della Bisanzio posticonoclastica. A Toqali, alle rappresentazioni delle Grandi Feste s'aggiungono quelle, non comuni a Bisanzio in questo tempo, di episodi dell'infanzia e dei miracoli di Gesù, della vita di S. Basilio, ecc.: le scene sono disposte sulle volte del narcece a foggia di lungo fregio continuo, o corrono lungo le pareti della navata, e son dipinte con una generale intonazione verde chiara, da un artista che ha una certa sua personalità, tra i migliori dell'intero gruppo. Un ciclo iconografico completo si trova nella chiesa di Qelegilar. Le successive pitture cappadocesi, pur mantenendo una sorta di arcaismo "paleocristiano", ed una effusione narrativa, spesso ricca di particolari popolareschi, fissano con più stretta connessione con la liturgia ufficiale la disposizione dei riquadri, e quindi più avvicinano la loro iconografia a quella bizantina. Tra il X e l'XI secolo furono dipinte le decorazioni di Santa Barbara e di Karabasc-Kilisse a Soghanli; nel XII quelle dell'Ascensione, di Elmale, di Ciaregli a Ghereme, di un'altra cappella a Qaranleq, ecc. Infine la chiesa affrescata di Qarche-Kilisse è datata 1212 e quella di Suvesc 1217. Tra lascio alcune "scoperte" recenti, che non modificano il quadro (che - è chiaro - non ha pretese d'essere esauriente).

Se si eccettuano pochi esempi (Toqali, Qelegilar a Ghereme), le pitture cappadocesi non hanno alte qualità artistiche; la loro importanza è più che altro nel fatto che nel

complesso compongono il gruppo più completo e più connesso di decorazioni popolaristiche medievali nell'Oriente cristiano (28).

E', secondo me, necessario allo studio della "provincia" bizantina (29), è dunque anche dell'arte italiana, e in particolare veneziana, specie tra la metà circa del sec. XII e la metà del XIII, tener presenti che tali "pitture delle grotte" non sono che molto parzialmente un fenomeno di divulgazione provinciale dell'arte di Costantinopoli, anche se nelle provincie (Grecia, Macedonia (30), Isole, Italia, ecc.) sia riscontrabile una certa consonanza iconografica: si ritrovano insomma gli stessi argomenti trattati in Cappadocia e non nella capitale (in prevalenza, certo, come a Bisanzio, tratti dal ciclo evangelico, ma arricchiti da diffuse narrazioni della vita della Madonna e dei Santi, ispirate dagli Evangelii apocrifi (di Nicodemo, Protoevangelo di Giacomo) disposti spesso con un ordinamento arcaizzante (per es. il Pandocrator o la Deisis situati nell'abside, talora associati con la Comunione degli Apostoli, ecc.); compaiono molto frequentemente, ai piedi di Cristo o dei Santi patroni, i piccoli ritratti degli offerenti, ecc.).

Ciò significa che, tanto nella pittura delle grotte, quanto in quella provinciale, il vaglio iconografico di Costantinopoli talora si allente; ma, mentre la cultura delle provincie è un riflesso di quella della capitale, quella delle grotte fa, per così dire, parte per se stessa - anche se qualche volta, specie nel periodo più tardo, accolga suggerimenti costantinopolitani -.

Sarebbe eccessivo qui riferire tutti i relitti di siffatta pittura - sebbene anche la loro conoscenza sia necessaria per "storicizzare" concretamente, sia pure nell'ordine filologico, e sia pure nel senso dell'esclusione di rapporti determinanti, il fenomeno del bizantinismo italiano.-

In altre località dell'Asia Minore vi sono affreschi affini a quelli di Cappadocia, sebbene generalmente di minor valore, e di peggiore conservazione. Tra quelli che ricordo (ma il mio ultimo viaggio è di più che vent'anni fa; e mi consta che nel frattempo ha avuto luogo qualche piccola scoperta): a Myra, in S. Nicola, una Divina Liturgia con vari Santi e nelle vicinanze, a Kürsass, scene evangeliche; nella chiesa cupolata di Alaja una Madonna in trono con Santi, e figure di Evangelisti; in Pisidia, nella chiesa di S. Stefano nell'isola di Mis sul lago Egerdirg'ül, il Rott vide, e attribui in parte al IX secolo, pitture rappresentanti scene della Bibbia e del Vangelo. Frammenti di dipinti, provenienti da una chie-

sa di Pergamo, si trovano (o si trovavano) al Museo di Berlino. Nella regione occidentale dell'Anatolia, sul monte Latmos (31), alcune grotte di anacoreti contengono anch'esse pitture simili alle cappadocesi, e mostranti lo stesso allargamento dalla tradizione paleocristiana monastica (Grotta del Pandocrator, sec. VIII ?), sotto l'influsso d'un sensibile bizantinismo (Grotta di S. Paolo, XII sec. ?). Di particolare interesse sono i dipinti d'una grotta presso il convento Yediler, sia per la loro epoca (sec. XII) che suggerisce il confronto puntuale con le opere che sono qui oggetto della nostra indagine (affreschi della cripta di Aquileia, per es.), sia perchè la loro libertà narrativa sembrerebbe preludere quella bizantina del periodo paleologo (Kahriè già mia). - Non è infatti da escludere una qualche azione della produzione cappadocese (il cui isolamento, ovviamente, non potè essere assoluto) sulla pittura popolare delle province marittime; mentre quella del Latmos avrebbe agito, almeno secondo A. Grabar, sulla pittura primitiva della Bulgaria (32).

In ogni caso, è a questa cerchia che appartengono gli affreschi delle numerose cappelle rupestri, la cui fondazione fu opera di monaci basiliani immigrati, dell'Italia meridionale (specialmente Puglia, Lucania e Calabria): disposti cronologicamente dal sec. IX al XIV, e in parte datati sicuramente da iscrizioni (33). Se si esclude un piccolo gruppo di dipinti tardi (il più delle volte di carattere votivo) i quali sarebbero dovuti essere bene distinti dai pochi studiosi di queste cose, perchè non hanno proprio nulla di "bizantino" o di "orientale" e sono invece, manifestamente, riflessi del gotico napoletano, "angioino" - nelle lavre dell'Italia meridionale possediamo un complesso di pittura eremitica orientale più vasto di quel che di solito non s'avverta, forse più nutrito di quello stesso di Cappadocia, certo più "sicuro": giacchè tali affreschi, ancorchè talora guasti anche dall'uso che vien fatto di quelle grotte dai pastori locali, sono immuni da ridipinture, il più delle volte datati da iscrizioni; non di rado, firmati - sicchè meriterebbero una ricognizione completa, che concludesse il benemerito lavoro portato innanzi anni fa da Alba Medea; e poi proseguito, tuttavia sporadicamente. Giova insistere qui, che essi vanno tenuti distinti dalla cerchia della pittura bizantina o indigena bizantineggiante dell'Italia del sud: hanno ben poco di costantinopolitano in senso proprio, mentre la loro strettissima connessione con la pittura delle grotte dell'Asia Minore è manifesta, soprattutto nei più antichi, fino al sec. XII (es.: Cristo di Carpignano, 959, opera del pittore Teofilatto; altro Cristo, ivi, del 1020, firmato da Eustasio; cripta di S. Lorenzo a Fasano, sec. XII; di S. Angelo a Monte

Raparo, sec. XII; dei Santi Eremiti a Palagianello; oratorio delle "Cento Porte" a Patù, ecc.) non soltanto nella disposizione e nel carattere dell'iconografia, di frequente ispirazione apocalittica; nella presenza quasi regolare di ritratti di offerenti; ecc.: ma anche nei colori quasi monocromi, o neutri e sordi appunto, come quelli della cerchia cui appartengono. Più tardi, insieme con qualche influsso románico, probabilmente dovuto ad esemplari miniaturistici, penetrarono, specie nelle Puglie, accenti di bizantinismo provinciale vero e proprio, giunti possibilmente per la via di Creta, assai ricca di pitture murali (specie nel Trecento ma con esemplari anche per l'innanzi). Certi affreschi, per es., della Cripta di Santa Maria de Idris a Matera (probab. sec. XIII), di S. Nicola a Faggiano (sec. XIV), etc., mostrano affinità evidenti con Creta, se pure abbiano talvolta certa maggiore accentuazione lineare. Questa "cretesità" sembra sia stata intuita dal Diehl, quando, colpito dalle maggiori vivezza e freschezza di colore, e dalle intenzioni pittoresche delle pitture basiliane italice del Duecento e del Trecento, rispetto alle antecedenti, egli le avvicinò agli affreschi di Mistra e del Monte Athos. Sennonchè questi (e particolarmente quelli dell'Athos, per quanto qui può interessare) sono notoriamente posteriori almeno d'un secolo a tale epoca. Ma l'avvicinamento di Diehl è ugualmente significativo, giacchè si tratta di pitture, per l'appunto, cretesi: il che potrebbe essere a conferma che sia da quell'isola che provengono gli accenti bizantino-provinciali d'un gruppo - il più tardo - di pitture basiliane del sud Italia: al punto che si potrebbe far perno su di essi per distinguere un primo ed un secondo periodo in una possibile "storia" di tale pittura.

Ad esemplare tipico di cotesta vicenda può essere assunto il ciclo d'affreschi della cripta di S. Biagio a S. Vito dei Normanni (Brindisi) e dipinto - come avviene di frequente, anzi quasi di regola - in varie epoche. E, mentre le parti più antiche (datate 1197: per es. Pandocrator, Annunciazione, Fuga in Egitto, etc.) sono ancora "cappadocesi" appieno, così da richiamare vivamente i riquadri della Carabasc-Kilissé a Soghanli; le parti più recenti (sec. XIV: Natività, Santi Cavalieri, etc.) si legano strettamente a pitture contemporanee di Creta (es. quelle di Assomato presso Apano Arkhanes, di Platanjes di Amari, etc.).

Si intende che questo profilo è assai incompleto, e probabilmente andrà riveduto, almeno nei particolari. Il guaio è che, come dicevo poco fa, il lavoro di ricognizione di codeste grotte dell'Italia meridionale - scavate da quelli che un giornalista di spirito ha definito "monaci talpa" - è ben lontano dall'essere, non dico compiuto, ma fatto oggetto d'una ricerca sistematica da parte di "specialisti"; i quali poi compiono almeno la prima sgrossatura archeologica della schedatura, classificazione, descrizione, trascrizione delle epigrafi, analisi iconografica etc. I nostri storici dell'arte sono impegnati anima e corpo ad aggiungere u-

na scheda alle opere della bottega di Neri di Bicci di Lorenzo o magari di Giuseppe Bernardino Bison; ma vi son anche i più spericolati ed avventurosi che son capaci di far un viaggio scomodissimo nel centro dell'Anatolia e d'arrampicarsi sulle montagne brulle e calcinose, arroventate d'estate e gelide d'inverno, della Cappadocia; mentre non si occupano del ben più cospicuo patrimonio - se così si può dire - di monumenti di questo genere, che hanno in casa. Il quale poi si va arricchendo possiamo dire giorno per giorno, ma per scoperte casuali e fortuite, e ad opera non di archeologi, ma di dilettanti per così dire, almeno in quest'ordine, speleologi o giornalisti, che incappano per caso in codeste lavre, nel corso delle loro esplorazioni di tutt'altro scopo. Ha fatto un certo rumore tempo fa la scoperta delle grotte di Castellana in Puglia, ad opera del gruppo speleologico guidato dal prof. Anelli: una sorta di cittadella religiosa sotterranea, con un numero cospicuo di chiese-grotte dipinte - alla quale scoperta tuttavia non è ancora seguito, ch'io sappia, il lavoro archeologico sistematico e completo -. Ancor più recente (dicembre 1963) è il ritrovamento di una decina di lavre basiliane e di una splendida grotta-basilica "a qualche chilometro da Bari, a cavallo del fiume Picone, nella contrada di Santa Candida. Secondo le prime informazioni degli esperti, si tratta di uno dei più vasti centri eremitici sotterranei scoperti finora nel mondo. Il centro monastico venne fondato probabilmente nel IX secolo e abitato fino al 1500. Le "lavre" sono collegate fra loro da cunicoli sotterranei o a fior di terra.

Fra i rovi e le rocce si intravedono gli ingressi di altre grotte, che non sono ancora state esplorate, perchè ammassi di materiale franoso ne occludono le aperture. La grotta-basilica è grandissima. Le sue cinque navate sono scavate interamente nel tufo. Le colonne sono quasi intatte. Verso la metà del tempio si innalzano ancora i resti dell'"i conostasi", la transenna che nelle chiese orientali divideva la parte riservata al pubblico da quella occupata dai sacerdoti officianti.

Le cinque absidi sono ancora intatte e su di esse è possibile leggere alcune iscrizioni, in pittura rossa. Sono tutte di età posteriore a quella dell'escavazione primitiva. Si decifrano bene i nomi dei santi Elia, Erasmo, Tommaso, Filippo e Candida. Nulla è rimasto degli altari, che dovevano essere a un solo piede a giudicare da alcune cavità esistenti sul pavimento absidale.

Purtroppo sono andati perduti anche gli affreschi, di cui non rimane che una lieve traccia. Maggiore fortuna si è avuta invece per gli affreschi di una grotta situata dall'altra parte del fiume Picone. I colori sono ancora vividi. Gli esperti non hanno ancora stabilito la data di composizione. Accanto alla grotta-basilica è stato scoperto un intero convento scavato nel tufo.

Le scoperte sono opera di un giovane medico barese e di due suoi amici giornalisti che fecero una prima e fortunata esplorazione della zona...

Dal punto di vista storico, non vi è dubbio che i centri cenobitici scoperti rappresentano uno dei primi insediamenti in Occidente dei monaci greci di San Basilio. I monaci, dopo aver attraversato l'Adriatico, risalirono il corso del Picone che a quel tempo sfociava in un tratto di mare chiamato ora Marisabella. Giunti nella zona di Santa Candida, i frati si fermarono e vi scavarono i conventi e il tempio. Dettero vita quindi a un centro tra i più vasti che esistano in tutto il territorio pugliese e lucano, che è quanto dire in tutta Europa." (34)

Auguriamoci dunque che qualche giovane storico dell'arte medievale, con una preparazione del resto non difficile da ottenere almeno alla mia scuola, con un pizzico di non conformismo e con un po' di spirito d'avventura - almeno quanto quella della Medea, una fanciulla milanese che parecchi anni fa si mise, da sola, all'impresa -; aiutato s'intende da qualche Istituto universitario o da qualche Fondazione che ne abbia i mezzi, compia codesto lavoro, frattanto di raccolta e di classificazione sistematica: recuperando alla storia dell'arte medievale un capitolo, che verrà ad illuminare non soltanto l'arte dei basiliani nell'Italia meridionale, ma quella stessa delle tante più note fondazioni cenobitiche ed eremitiche dell'Oriente e della Cappadocia.

Giova, per terminare questo rapidissimo riassunto, ricordare che la "pittura delle grotte", per quanto riguarda il sud Europeo, non dovette essere limitata all'Italia meridionale ed alla Sicilia; qualche esemplare non dovette mancare anche nelle terre al di là dell'Adriatico e dello Jonio. Ne possiamo citare almeno uno: la chiesa rupestre di San Pietro a Korisa presso Prizzen in Macedonia, la cui decorazione è stata messa giustamente in rapporto con gli affreschi di Cappadocia, in particolare con quelli della chiesa rupestre di Direkli Kilise a Belisirama (35).

NOTE

- 1) O. DEMUS, Mosaics of Norman Sicily, cit., pgg. 419 sgg.
- 2) Cfr. S. BETTINI, Un libro su San Marco, cit. (1962).-  
Nelle illustrazioni, non si sono riprodotti i tratti dell'iscrizione greca: i quali sono un elemento "esterno" finchè si voglia, ma di peso, in favore della mia attribuzione. In ogni caso, richiamo ancora gli archeologi sull'importanza fondamentale di quest'opera per lo studio della scultura bizantina di periodo comneno.
- 3) V. per ora G. VELUDO, La Pala d'Oro, in A. PASINI, Il tesoro di San Marco, Venezia, 1886, pgg. 141 sgg.
- 4) O. DEMUS, Mosaics of Norman Sicily, cit.; specialmente pgg. 418 sgg.
- 5) G. DE FRANCOVICH, Problemi della pittura e della scultura preromanica, Il Settimana di Spoleto; Spoleto, 1955, pgg. 487-488; a suo seguito O. MORISANI, loc. cit.
- 6) ST. PELEKANIDHIS, Καστορία, cit.
- 7) Ricorri al confronto, che non potrebbe essere più probante, per es. tra un angelo di Castoria ed uno di Curbinovo, in PROCOPIOU, loc. cit., Fig. 48 e 48. Sugli affreschi di Curbinovo, v. R. LIUPHIKOVIĆ Stara crkva sela Kurbinova, in "Starinar" 3 ser. XV, 1940, Belgrado, 1942, pgg. 101-123; A. NIKOLOVSKI, Freske u Kurbinovu, Belgrado, 1961; S. RADOIČIĆ, La pittura in Serbia e in Macedonia dall'inizio del secolo XII fino alla metà del secolo XV, "X corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna, 1963, pg. 298. La datazione al 1191 è indubitabile, come l'identità stilistica con gli affreschi degli Anargiri di Castoria.
- 8) J. WETTSTEIN, op. cit., pgg. 94 e 97; con bibliografia.
- 9) V. LAZAREF, Pittura e scultura di Novgorod, in "Storia dell'arte russa", cit. vol. II.- Altra bibliografia in O. DEMUS, Mosaics Norman Sicily, nn. da 57 a 65, pg. 401.
- 10) Myasoyedov, Les fresques byzantines de Spas Nereditza, Paris, 1928, e V. LAZAREF, loc. cit.
- 11) Più accessibile e ancora sostanzialmente valido I. GRABAR, Die Freskomalerei der Dimitrij Kathedrale in Wladi

mir, Berlin, 1926.

- 12) P. A. UNDERWOOD, Preliminary Reports on the restoration of the frescoes in the Kahriye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute, "Dumbarton Oaks Papers": I report, n. i 9 e 10, 1956, pgg. 253-288; II, Pap. 11, 1957, pgg. 173-220; III, Pap. 12, 1958, pgg. 237-265; IV, Pap. 13, 1959, pgg. 187-212. Su Teofane, v. soprattutto: V. LAZAREFF, Theofan Grek, Mosca, 1961 (russo).
- 13) Che non mi è naturalmente possibile enumerare. Sembra che in questi ultimi anni l'attenzione degli studiosi, specie locali, si sia polarizzata intorno ai due "centri" di Salonico e dell'isola di Creta; quasi per metter a partito, finalmente, il problematico lascito di G. MILLET (a sua volta ereditato da Dionisio da Furnà) delle due scuole, macedone e cretese: ma particolarmente delle loro "brigini". Non sono mancati, tuttavia, contributi anche su monumenti d'altre zone. Cito comunque, come lavori complessivi più servibili: per l'ambito Macedone: A. XINGOPULOS, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes, 1955; - per l'ambito cretese: M. CHATZIDAKIS, Τοιχογραφίες στην Κρήτη in "Κρητικά Χρονικά", 6, 1952, pgg. 59-92.
- 14) Per es. le pitture della chiesa del convento του Αράκου nel distretto di Leucosia a Cipro, datate 1193, studiate da G. SOTIRIOU, Θεοτόκος ή 'Αρακοτισσα της Κύπρου "Αρχαιολογική 'Εφημερίς", Atene, 1954, pgg. 87-91 (secondo me: "maniera provincializzata di Novgorod", di carattere prepaleologo); - o quelle della Panaghja di Goniàs a Santorino (A. ORLANDOS, Ἡ Πισκοπή της Σαντορήνης in "Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων", cit. VII, 19 (1, pgg. 178-214) databili intorno al 1100; etc.-
- 15) A. XINGOPULOS, Ἄι τοιχογραφίαι τῶν Ἀγίων τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀρχιεροποιετῶν τῆς Θεσσαλονίκης in "Ἀρχαιολογική 'Εφημερίς", Atene, 1960, pgg. 1-30 sottolinea affinità tra questi affreschi tessalonicesi del sec. XIII e quelli di Milesceva. SV. RADOJCIC, in "X Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina", Ravenna, 1963, pg. 302, aggiunge che le somiglianze sono ancora più stringenti di quanto Xingopulos "non essendo gli affreschi di Milesceva ancor tutti pubblicati" avesse osservato. Egli tuttavia sembra ritenere che quelle pitture di Salonico siano un riflesso provinciale di quelle dei "maestri dei re serbi".

- 16) Secondo A. PROCOPIOU, La question macédonienne etc., cit. pg. 18, l'Astropas ( che è soprannome e significa Folgore) sarebbe "lo stesso Panselino leggendario di Salonico, che dipinse il Protato del Monte Athos". Ma il nome del Panselino (che è pure soprannome = Luna piena) era Emanuele, ed egli non pare così leggendario: viste per es. le notizie adunate già dal PAPADOPULOS-KERAMEUS nella Introduzione all'edizione della Guida della pittura di Dionisi da Furnà (Pietroburgo, 1909). Vedi però anche: A. XJNGOPULOS, Μανουήλ Πανσέληνος, Atene, 1956. V. anche dello STESSO, Thessalonique et la peinture macédonienne, Atene, 1955.
- 17) G. SOTIRIOU, 'Η "Ομορφή 'Εκκλησία Αἰγίνης, in " 'Επετηρίς 'Εταιρ. Βυζαντ. Σπουδῶν ", II, Atene, 1925, pg. 276 sgg.
- 19) N. D. KALOGEROPULOS, Τριακονταπέντε ἀγνώστοι βυζαντινοὶ τῆς Νάξου Atene, Νεὰ 'Εστία, 1933.
- 18) N. D. KALOGEROPULOS, Βυζαντινὰ Μνημεῖα Μεγαρίκης, Atene, Νεὰ 'Εστία, 1935.
- 20) Le nostre possibilità di aggiornamento in questa materia sono in parte inceppate dalla frammentazione del lavoro di ricerca e di pubblicazione, esistente anche da noi, ma in Grecia assai accentuato. Una quantità di contributi, anche intelligenti, compaiono su piccole riviste, o giornali periferici: e fatalmente sfuggono, se non sono "riassunti" ad Atene. Segnalo, per quanto possa qui interessare e sia a mia conoscenza: per Creta, oltre ai lavori citati del Chatzidakis, altri che son comparsi e compaiono in Κρητικὰ Χρονικά: particolarmente, per l'epoca di cui ora trattiamo: N. V. DRANDAKIS, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ 'Αγ. Εὐτυχίου Ρεθύμνης in " Κρητ. Χρον. ", 1956 (affreschi, appunto, di periodo Comneno); per Citera (complessivo e orientativo): G. SOTIRIOU, Μεσαιωνικὰ Μνημεῖα Κυθήρων (Atene, 'Εστία, 1923); per Cipro: G. SOTIRIOU, Τὰ Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, Atene, 1935; per Corinto: N. D. KALOGEROPULOS, 'Αγνώστα βυζαντινὰ μνημεῖα Κορινθίας Atene, 1935; per Mistra (compl.) M. SOTIRIOU, Mistra, Athènes, 1935. Ma sicuramente molto altro mi è sfuggito.-
- 21) A. K. ORLANDOS, 'Η Παρηγορήτισσα τῆς "Αρτης, in " Αρχαιολ. Δελτίον ", 5, 1919, Atene, 1922, pg. 66.
- 22) A. A. VASILIEV, Histoire de l'Empire byzantin, II, Paris,

1932, pgg. 247-248.

- 23) O. DALTON, East Christian Art, Oxford, 1925, pgg. 19-20. Cfr. anche CH. DIEHL, Manuel d'art byzantin, II, Paris, 1925, pgg. 735-736.
- 24) M. A. ANDREEVA, Ocerki po Kulture vizantijaskago dvora v XIII veke, Praga, 1927.
- 25) H. HUNGER, Von wissenschaft und Kunst der frühen Palaio-logenzeit, in "Jahrb. d. Österr. byzant. Gesell-schaft", VIII, Graz-Köln 1929, pgg. 123-155.
- 26) SV. RADOJCIC, La pittura in Serbia e in Macedonia dallo inizio del sec. XII fino alla metà del sec. XV, etc. in "Corsi di cultura... etc.", Ravenna, 1963, pgg. 293 sgg.
- 27) Sulla pittura medievale bulgara in generale: K. MIJATEV, Dekorativnata sistema na balgarskite stenopisi, in "Mélanges V.N. Zlatarski", Sofia, 1925. Lo STESSO, Monumentalna zivopis v dreona Balgarija, in "Annuario dell'Università di Sofia, Facoltà di Teologia", IV, 1926. - A. GRABAR, La peinture etc., cit., 1928. A. PROTIC, Le style de l'école de peinture murale de Tirnovo au XIIIe et au XIVe siècle, in "L'art byzantin chez les Slaves", Recueil U-spenski, Paris, 1930. K. KRASTEV e V. ZAHAZIEV, Stara balgarske zivopis, Sofia, 1960. Sulle pittu-re di Boiana: H. A. BEES, Aus Bojana, in "Studien zur Kunst des Ostens J. Strzygowski gewidmet", Vienna, 1923 - A. GRABAR, Bojanskata carkova, So-fia, 1924 - Lo STESSO, Un reflet du monde latin dans une peinture balcanique du XIIIe siècle, in "Byzantion", I, 1924 - D. A. AINALOV, Bojanska rospis 1259 goda, in "Boll. dell'Istit. Archeol. bulgaro", IV, 1926 - N. MAVRODINOV, Bojanskata carkova i nejnite stenopisi, Sofia, 1943 - PH. SCHWEINFURTH, Die Wandbilder der Kirche von Boiana bei Sofia, Berlin, 1943 - G. STOJKOV, Bojanskata carkva, Sofia, 1954 - K. CONEV, Stenopisite v Bo-janskata carkva, Sofia, 1957 - K. MIJATEV, Les peintures murales de Boiana, Sofia-Dresda, 1961 - Bulgaria, affreschi medievali, Collezione UNESCO dell'arte mondiale, 1961, prefazione di A. GRABAR, introd. di K. MIJATEV, bibliogr. e buone tavole a colori.
- 28) G. DE JERPHANION, Les Eglises rupestres de Cappadoce, 4 voll., Paris, 1923-1942; anteriorm.: H. ROTT, Kleinasiatiscche Denkmäler aus Pisidien, Pam-phylien, Kappadokien und Lykien, Leipzig, 1908 - H. GREGOIRE, Rapport sur un voyage d'exploration

dans le Pont et la Cappadoce, "Bull. Corresp. Hellén." XXXIII, 1909. In seguito: M. S. IPSIROGLU e S. EYUBOGLEC, Sakli Kilise, une église rupestre en Cappadoce, Università di Istanbul, 1958; N. e M. THIERRY, Eglise de Kizil-Techoukour, chapelle de Joachim et d'Anne, in "Monuments hist.", L, 1958; J. LAFONTAINE, Notes sur un voyage en Cappadoce (été 1959), in "Byzantion XXVIII, 1959, e LA STES-SA, Sarica Kilisé en Cappadoce, in "Cahiers Archéologiques", XII, 1962, pp. 263 sgg.

- 29) V. per es., in quest'ordine: G. MILLET ed D. TALBOT RICE, Byzantine Painting at Trebizond, London 1936.
- 30) Per la Grecia, Cfr. A. XINGLOPULOS, Fresques de Style monastique en Grèce; in Atene, 1954, pgg. 510-515; per la Macedonia. V. DURIC', Gli affreschi più antichi nella cella dell'anacoreta serbo Pietro di Koriza; in "Raccolta dei lavori dell'Accademia serba delle Scienze" LIX, Istituto di Studi Bizantini, 5, pgg. 173-200 (in serbo, con riassunto in francese).
- 31) T. WIEGAND, Der Latmos, in Millet, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen, Berlin, 1913.
- 32) A. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928; e Recherches sur les influences orientales dans l'art balcanique, Paris, 1938.
- 33) Sul problema generale dei monaci greci nell'Italia meridionale, v. C. KOROLEVSKIJ, Basiliens italo-grecs et espagnoles, in "Dictionn. d'Hist. et de géogr. ecclésiastiques", VI, Paris, 1932, cl. 1187. P. CHARANIS, On the question of the hellenisation of Sicily and Southern Italy during the middle ages, in "Amer. Histor. Rev.", 1946, oct., pgg. 74-86 - F. SCADUTO, Il monachesimo basiliano nella Sicilia medievale, Roma, 1947 - S. BORSARI, La bizantinizzazione del mezzogiorno d'Italia, in "Arch. stor. per la Calabria e la Lucania" XIX, 1950, pgg. 209 sgg., XX, 1951, pgg. 4 sgg. - F. RUSSO, Il monachesimo calabro greco e la cultura bizantina in Occidente, in "Boll. della Badia di Grottaferrata", n.s. V, 1951, pgg. 6 sgg. - B. CAPPELLI, Il Mercurion, in "Arch. st. Calabriae Lucania" XXV, 1956, pgg. 43 sgg. - LO STESSO, Il monachesimo basiliano e la greicità medioevale nel Mezzogiorno d'Italia, in "Rass. stor. salernitana" XX, 1959, pgg. 1 sgg. - LO STESSO, I basiliani del Mercurion, in "Boll. Badia Grottaferrata", XV, 1961, pgg. 31 sgg. Sul problema artistico: CH. DIEHL,

L'art byzantin dans l'Italie méridionale, Paris, 1894 - E. BERTAUX, L'art dans l'Italie mérid. etc.  
- P. ORSI, Le chiese basiliane della Calabria, Firenze, 1929 - B. CAPPELLI, L'arte medievale in Calabria, in "Paolo Orsi", Roma, 1935. - A. MEDEA, Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi, Roma, 1939 - G. AGNELLO, Gli affreschi bizantini dei santuarietti rupestri in Sicilia, in "Atti dell'VIII Comp. inter. di Studi bizantini", II, Roma, 1953, pgg. 55-62 - B. CAPPELLI, Le chiese rupestri nel materano, in "Archivio storico per la Calabria e la Lucania" XXVI, 1957, pgg. 251 sgg. - J. WETTSTEIN, op. cit., O. MORISANI, op. cit. (1962).

34) "Il Giorno", Milano, 19 dic. 1963, pg. 5.

35) Cfr. R. LJUBINKOVIC, Isposnica Petra Koriskog - Istorija, Zivopis, in "Starinar" N. S. VII, VIII, Belgrado, 1958, pgg. 93-110; V. DJURIC, Najstariji zivopis ispovnice pustinozitelja Petra Koriskog, in "Zbornik radova Vizantiskog Instituta", V, Belgrado, 1958, pg. 189.



LA PITTURA DELLA MACEDONIA

Per una storia, filologicamente fondata, della pittura veneta dei secoli XII e XIII, non è sufficiente l'indagine nell'area costantinopolitana - per le sue possibili, dirette diramazioni a Venezia -: le connessioni maggiori in fatti si ravvisano con zone provinciali (tra l'altro, l'attuale decorazione di San Marco, per es., fu compiuta per nove decimi durante la conquista latina di Costantinopoli: un periodo nel quale le botteghe, specie auliche, della capitale, sembrano essere state quasi del tutto inattive: onde semmai gioverebbe spostare la ricerca d'un atteggiamento "ufficiale" della cultura artistica bizantina dal lato dell'"Impero in esilio" di Nicea o del Despotato di Arta. E, tra le "provincie", la nordoccidentale, comprendente la Macedonia, la vecchia Serbia, la Dalmazia, affacciata sul displuvio dello Jonio e dell'Adriatico, sembra quella che offre monumenti pittorici (anche di scoperta recente) che sono, per lo storico dell'arte veneta dello scorcio del sec. XII e dei primi decenni del successivo, di importanza fondamentale. L'analisi linguistica di opere quali per es. gli affreschi della cripta di Aquileia; la Orante del vestibolo sud, e tratti degli stessi mosaici di San Marco etc., rimarrebbe ad un grado di filologia primordiale, se si valesse soltanto, come troppo spesso, di categorie generiche come quella del "bizantinismo" (o viceversa del "benedettinismo") e non scendesse a codeste articolazioni.

Per lo studio delle pitture della Macedonia - cui già brevemente accennammo nel capitolo precedente, giova assai la chiara impostazione del saggio riassuntivo di Victor Lazareff al XII Congresso di studi bizantini (1); e non tanto per l'ipotesi, inverificabile infine, d'un sedimento paleoslavo, che avrebbe agito in senso "conservativo e realistico", durante una prima fase (sec. XI) della pittura in Macedonia, quanto per la messa a punto anche stilistica della "seconda fase" (sec. XII), nella quale lo studioso russo sottolinea i caratteri d'una propaggine diretta dell'arte costantinopolitana.

I possibili relitti della "prima fase" sono in ogni caso assai scarsi e dubbi: i resti della decorazione pittorica della chiesa di Sant'Ail (Sant'Achille) sull'isola omonima del Lago di Prespa - che potrebbero essere ancora della fine del sec. X, quando la chiesa fu eretta (2) - non permettono una lettura tranquilla, poichè non sono ormai più

che ombre (nè certo è consentito allargare ora quest'ambito culturale fino ad includere la Dalmazia, la quale tutto porta a credere fosse ancora legata per cultura pittorica all'altra sponda dell'Adriatico: come indica tra l'altro la notizia, che nel IX secolo furon dipinti nella chiesetta di S. Giorgio a Putali presso Spalato "cinque ritratti di principi croati, alla maniera ravennate" etc. (3)).

In effetti, almeno per ora, codesta fase è rappresentata pressochè esclusivamente dal più antico strato di affreschi della chiesa di Santa Sofia - l'antica cattedrale del patriarcato di Ochrida, autocefalo fino a che nel 1019 l'imperatore Basilio II Bulgaroctono non lo riportò al rango di arcidiocesi, col privilegio tuttavia della dipendenza diretta dalla corte imperiale. - A questo momento (meglio, ad intorno la metà del secolo: poco prima del 1052 secondo Ljubinkovic (4)) appartengono appunto le pitture di primo strato (abside centrale; semicatino; la Vergine col Bimbo adorato dagli Angeli; sotto: la Comunione degli Apostoli; sotto ancora: i sei Padri della Chiesa orientale; sull'arco di trionfo: Deisis; sulla volta: l'Ascensione; sulle due pareti: in alto, scene dell'antico Testamento e in più la Liturgia di san Basilio ed il Sogno di san Giovanni Crisostomo; sotto, in due zone: i patriarchi, i vescovi di Costantinopoli, di Antiochia e di Gerusalemme; nel diaconico: abside: le effigi di sei papi romani. Nella navata i pilastri: due immagini della Vergine di diversa iconografia. Transetto sud: Natività e qualche altro frammento. Nell'insieme, una sorta di curioso pantheon cristiano, d'un singolare ecumenismo - la presenza di papi romani nella decorazione di una chiesa bizantina è del tutto eccezionale: le immagini di sei, come qui, costituisce addirittura un unicum).

Sembra si debba supporre già in queste più antiche tra le pitture di Santa Sofia di Ochrida, se non la diretta partecipazione (non impossibile tuttavia) almeno il predominante influsso dei maestri costantinopolitani; ancorchè non sia affatto agevole un accostamento puntuale ad opere accertate delle metropoli in quel giro di anni: i termini di confronto meno improbabili si ritrovano in miniature (Ljubinkovic (5) chiama a paragone quelle del Rotolo di Gerusalemme o del Menologio di Basilio II): tuttavia è debito precisare che anche in tale rapporto difetta un'aderenza stilistica. Se infatti nella gamma de' colori - in prevalenza freddi, intonati sul violaceo - in certe chiaroscurate penombre, dense d'una plasticità elementare - v'è somiglianza tra gli affreschi di Ochrida e taluni tocchi di pennello di quegli illustratori di codici, il contesto lineare che innerva le immagini è del tutto diverso. E' una linea fitta, insistita, ribadita; desinente in spigoli spesso frecciati nei profili,

nei bordi delle vesti; avvolta in caratteristici ingorghi - che preludono, come vedremo, lo stile "curvilineare" del secolo successivo, che poi esploderà in tutto un gruppo di mosaici di San Marco e di miniature veneziane, nel Duecento; ma dopo aver avuto un'elaborazione nella pittura successiva della stessa Macedonia -. Se e quanto vi possa essere di "occidentale" pararomanico nella intensità e nella frequenza lineare di questo "stile" di Ochrida (che in ogni caso avrà una lunga azione sotterranea, malgrado i successivi di retti innesti da Costantinopoli, nella cultura pittorica non solo del luogo, ma anche della Dalmazia e infine della opposta sponda dell'Adriatico) non saprei dire, ma non mi sembra ipotesi accettabile. - Meno improbabile in ogni senso appare invece l'opinione di studiosi greci (Xingopulos etc.), i quali sono disposti a riconoscere l'origine di uno "stile" siffatto a Salonico: dove anche noi già notammo un accentuato linearismo, di un gusto quasi "ottoniano", specie nei mosaici di Santa Sofia. Il guaio è che difettano, ch'io sappia, a Salonico, attestazioni pittoriche intermedie, per un periodo di circa un secolo, ad assicurarci oltre ad ogni ragionevole dubbio della continuità di codesta maniera, e della sua "evoluzione, fino ai conseguimenti di Ochrida - i quali in ogni caso esigerebbero l'ipotesi della inserzione, entro la cultura pittorica tessala, d'un innesto costantinopolitano in "maniera del pannello di Giovanni II". Restano però due fatti importanti, secondo me, a favore dell'identificazione "scuola macedone" = "scuola di Salonico" (6). L'uno è che il contesto lineare, così inconfondibile e perentorio, dello "stile delle pitture di primo strato di Santa Sofia di Ochrida" non trova, in tutto l'ambito, comunque esteso, della pittura bizantina, nessun "precedente" altrettanto convincente (ancorchè, ovviamente, non puntualmente identico) quanto quello de' mosaici della cupola di Santa Sofia di Salonico. - L'altro fatto (e non si corra a tacciarlo di "petizione di principio") è la ripresa della "influenza di Salonico", a cominciare dagli ultimi decenni del Duecento, non solo in Macedonia, ma nella stessa vecchia Serbia o Raska, che pure aveva avuto una fioritura pittorica così alta e originale (e, a mio parere, indubbiamente "serba") durante il corso del secolo - come accennai nel capitolo precedente -. Si vide allora che codesta ondata "paleologa", se pure mossa alla lontana da Costantinopoli (affreschi del pareclisio della Kahrie giamia) si ingolfava localmente a Salonico e di qui s'allarga a lambire insieme la Macedonia e la vecchia Serbia: già ricordai il caso tipico del pittore Astrapas che, con gli scolari Michele e Eutichio dipinge la Perivleptos di Ochrida nel 1295 ad Arilje nel 1296, a Prizzen tra il 1307 ed il 1309; a Zica verso il 1310-. S'è voluto connettere questa "ondata" ad avvenimenti storici, e particolarmente alla rottura di Stefano Urosc col fratello e coreggente Dragutin, all'andata di Urosc a Salonico presso sua suocera, l'imperatrice Irene, e al progetto di quel re di designare a suo successore

uno dei figli di Irene: si trovò più che probabile che i pittori greci che decorarono S. Giorgio di Staro Nagoricino (ma anche, almeno in parte, Lesnovo, Gradatz etc. siano stati inviati in Serbia, o come parte del dono di Irene; oppure condotti dallo stesso Stefano Urosc al suo ritorno in patria da Salonico; oppure ceduti dall'imperatore Andronico II al genero Milatin, etc. etc. - argomenti possibili ma non necessari visto che pittori bizantini erano arrivati in Raska anche quando, approfittando della conquista latina di Costantinopoli, il patriarcato di Raska ottenne di fatto l'autocefalia e si staccò ecclesiasticamente, e in buona parte anche culturalmente, dal mondo greco: il che, se si dovesse concedere peso determinante alle "concomitanze storiche", sarebbe un chiaro argomento a sfavore. Il fatto è che i rapporti culturali, e in particolar modo di cultura artistica, seguono il più delle volte vie proprie e indipendenti da condizioni siffette -; e l'unico elemento determinante per le nostre conclusioni filologiche, in questo come in ogni altro problema di storia dell'arte, resta lo stile delle opere, di cui possiamo avere esperienza concreta-.

Rimane di grande interesse la figura dell'Astrapas - questo "fondatore della scuola pittorica di re Milutin", com'è stato chiamato-. Egli è pittore senza dubbio greco, con ogni probabilità formatosi, almeno culturalmente, a Tessalonica: la sua opera (che fu continuata dagli scolari Eutichio e Michele a S. Nikita presso Skoplje - tra il 1307 e il 1320 - nella vecchia Nagoricino nel 1317; probabilmente anche a Gracaniza nel 1321) mette fine al glorioso ciclo della pittura serba del Duecento ed inaugura la nuova fase "paleologa" - una vicenda che, come tale (non si vuol dire per puntuali coincidenze di clausole linguistiche) somiglia alquanto a quella della pittura veneziana nello stesso corso di tempo: anche a Venezia allo scendere del secolo, e più nel Trecento, con gli ultimi mosaici dell'atrio di San Marco e i superstiti della cappella Zen e con gli affreschi di San Zan Degola si chiude la fase dugentesca e in larga misura "occidentale" e sopravviene l'ondata di nuovo bizantinismo "paleologo": mosaici del Battistero, icone di maestro Paolo etc.-.

La figura di Astrapas - per chiudere questa parentesi - ha singolare analogia con quella d'un altro "missionario di cultura pittorica greca" in terra slava: il Theofan Grek delle cronache russe, cui già accennammo: attivo quasi esattamente un secolo più tardi a Novgorod e a Mosca. Anche le componenti linguistiche di Teofane e del "Folgoré" appaiono abbastanza affini - fatta la parte dovuta alla distanza di tempo. Ambedue hanno all'origine del proprio linguaggio le botteghe costantinopolitane di affrescanti paleologi - di cui l'opera più significativa in ogni senso, giunta fino a noi, è la decorazione del parecclisio della Kahrié

giamia -; ambedue accendono straordinariamente i colori e si valgono di "folgoranti" contrasti di luci e di ombre, etc.-. Gli scolari di Astrapas in qualche modo "normalizzano" il suo linguaggio violento ed estroso; ma lo abbassano, anche, sul piano della corrente, e piuttosto generica, letteratura pittorica di "terzo periodo aureo" bizantino.

Ma torniamo all'esame delle pitture macedoni anteriori al Duecento - le quali ovviamente hanno maggior peso per l'analisi delle decorazioni venete e veneziane, mosaici di San Marco inclusi -.

Gli affreschi dello strato più antico di intonaco nella chiesa di San Leonzio del convento di Vodoca (7), (vescovado di Strumitza), pur essendo con ogni probabilità della stessa epoca - almeno secondo Okunjev, che potè vederli in condizioni assai migliori delle attuali, non denotano, secondo me, quelle affinità con Ochrida che lo stesso studioso credette di ravvisarvi; ma piuttosto un'altra e diversa, e infine più ovvia, tendenza dell'arte bizantina del sec. XI: quella, per intenderci, di tipo più "classicizzante", nella sua divulgazione più latamente "balcanica" (si possono avvicinare infatti a pitture bulgare dello stesso tempo). E' invece possibile seguire per tappe una certa disseminazione e diffusione dello "stile di Ochrida" in altri cicli, purtroppo frammentari, di pitture tra gli ultimi decenni del sec. XI e i primi del XII in Macedonia. Per es. quello del convento di Veljusa (Madonna Elevsa), anch'esso vicino a Strumitza (8). Sappiamo per documento che il monastero fu fondato nel 1080; la decorazione pittorica, sebbene spostata dal Mesesnel (9) al sec. XII, dovette seguire a non grande distanza l'anno della fondazione: la data può essere portata innanzi tutt'al più d'un quarto di secolo, forse al 1106, anno nel quale l'imperatore Alessio Comneno visitò il monastero e, colpito dalla sua povertà, lo dotò di generose offerte (10). In ogni caso, questa pittura (s'intende, quella dello strato più antico di intonaco: la Vergine in trono sormontata dall'Etimasia con a fianco i Padri della Chiesa, nell'abside centrale; la Discesa al Limbo, nella conca, Cristo e san Paolo sul sottarco dell'absidiola del braccio nord; l'Emanuele nella cupoletta, la Sinassi degli Arcangeli nell'abside, figure di Santi e busti di vescovi sulla parete della cappella sud) rimane l'esempio, oggi più evidente e più significativo in Macedonia, di "evoluzione" dello "stile Santa Sofia di Ochrida", e segna il trapasso tra la cultura pittorica del l'XI, della quale conserva la particolare grafia, che già indicammo, e quella del XII secolo, di cui anticipa, per così dire, il cromatismo più intenso e più vario. Una tappa ulteriore in questo sviluppo è segnata - come giustamente osservano i Ljubinkovic<sup>(1)</sup> - dalla decorazione della cappella dei Santi Apostoli, situata sul piano al di sopra del

diaconico della basilica di Santa Sofia di Ochrida (scene di martirio degli Apostoli), che porta innanzi quella ricchezza cromatica pur non abbandonando il caratteristico linearismo "primitivo"; - mentre le pitture del primo strato (soprattutto nelle navatelle laterali) di San Nicola a Manastir presso Prilep, attribuibili agli anni della fondazione - 1095 (12) sono invece un esempio, non già di maturazione linguistica più o meno controllata della capitale, ma di divulgazione locale, se non di traduzione in "sermo rusticus", dei modelli di Ochrida. Onde s'ha qui un'altra conferma di quel che si diceva dianzi - a proposito del valore relativo che hanno le concomitanze storiche per i fatti di cultura artistica-. La chiesa di Manastir infatti fu eretta dal protospataro Alessio, nipote dell'imperatore bizantino Alessio Comneno; ci si potrebbe dunque aspettare di trovarvi pitture di scuola antica costantinopolitana; mentre è chiaro che la decorazione è opera di artigiani locali, che volgarizzano, specie per il contesto accentuatamente grafico, il linguaggio, anteriore d'una quarantina d'anni, di Ochrida.

Quanto agli affreschi, che talora vengono citati in questa serie, della chiesa rupestre di San Pietro a Korisa, già vi accennammo alla fine del capitolo precedente: essi vanno inclusi nel paragrafo della "pittura delle grotte" e avvicinati agli analoghi della Cappadocia da un lato, e dell'Italia meridionale dall'altro; si tolgono quindi in certo modo dall'ambito propriamente macedone.

In questo, dopo la maturazione dello "stile di Ochrida" - che raggiunge l'acme, per quanto è oggi da noi verificabile, negli affreschi di Veljusa - un'inserzione linguistica d'importanza fondamentale avviene col ciclo, già più volte ricordato, di San Pandeleimon a Nerezi sopra Skoplie (13). Queste pitture, dopo aver subito restauri nel sec. XIV o XV - parti superiori dello ieròn vima, specialmente conca dell'abside - erano state coperte nel 1885, da uno strato di intonaco dipinto; furono rimesse in luce nel 1926. Apparve allora anche l'iscrizione dedicatoria, in breve divenuta famosa, con la data - settembre 1164 - ed il nome del fondatore: Alessio Comneno: che non è l'imperatore Alessio II, come credette il Kondakov, ma il figlio di Costantino Angelo e di sua moglie Teodora, porfirogenita dell'imperatore Alessio I Comneno (14). Ad ogni modo, dunque, fondazione imperiale; e non v'è dubbio che in questo caso anche gli affreschi, che sono del medesimo tempo, furono impostati da un maestro aulico, inviato da Costantino poli: di qui anche la loro importanza eccezionale, che più d'una volta sottolineammo. Il ciclo, inoltre, è forse il più completo che ci rimanga in Macedonia: la decorazione copre le cupole; i sottarchi e le pareti sotto le cupole; le due zone sovrapposte delle pareti del coro e del naos,

ed anche del narcece - sebbene qui i riquadri, che rappresentavano scene della vita del Santo eponimo, Pandeleimon, siano meno conservati -. L'opera evidentemente non è d'un solo artista; ma di un maestro, accompagnato da almeno un paio di aiuti: al maestro costantinopolitano si debbono le Grandi Feste (Annunciazione, Presentazione al Tempio, Resurrezione di Lazaro, Trasfigurazione, Entrata in Gerusalemme, Discesa dalla Croce, Compianto) e le scene della vita della Vergine (Natività di Maria, Presentazione di Maria al Tempio), oltre a buona parte delle figure di Santi - Padri, diaconi, guerrieri, eremiti - nel registro inferiore della navata; agli aiuti, alcune parti più rigide in taluni riquadri, alcune figure di Santi ed altri tratti, specie nel narcece, che non importa qui distinguere puntualmente: basti osservare che non pare improbabile codesti aiuti siano stati assunti dal maestro costantinopolitano sul luogo: essi infatti denotano un sedimento linguistico che sembra formato dalla volgarizzazione della "maniera d'Ochrida" avvenuta in loco, con una sorta d'irrigidimento manieristico di quelle clausole grafiche già così vistose all'origine.

Il linguaggio pittorico del maestro maggiore di Nerezi, già vi accennammo, ha evidentemente a suo punto di partenza il momento della pittura bizantina del sec. XI, qual'è attestato soprattutto - per rimanere nel campo degli affreschi - dalla decorazione, già di accentuata linearità, della cripta del cattolicon (poi trasformata in cappella di Santa Barbara) del convento di Hos. Lukas nella Focide: che vedemmo a suo luogo. È chiara anche, specialmente nelle figure di santi, e in particolare di quella di san Pandeleimon nell'iconostasio, la discendenza della "maniera del pannello di Giovanni II" in Santa Sofia di Costantinopoli - eseguito, come vedemmo, circa un quarant'anni innanzi - e quindi l'affinità con le lunette bizantine sul portale di Sant'Angelo in Formis (ulteriore elemento per la datazione di queste).

Ma a cotesto neoatticismo mediocomneno dei volti e dei corpi delle figure, si uniscono a Nerezi una scioltezza nell'uso delle masse, un'articolazione del contesto lineare - oltre che un'energia d'espressione drammatica - nuove per l'arte bizantina. Un tale carattere di "novità" non iconografica ma stilistica è stato sottolineato da tutti gli studiosi, i quali ne hanno tentato varie "spiegazioni": il Rajcovic per esempio ha osservato che la personalità artistica del maestro di Nerezi "si manifesta soprattutto nella maniera con cui egli si serve degli elementi dello stesso stile... fondato, da un lato sull'espressionismo, e dall'altro su un gioco puramente astratto delle linee e degli arabeschi..." (15). Otto Demus, che ritiene gli affreschi di Nerezi il più antico esempio conosciuto dello "stile dinamico di composizione nella pittura monumentale bizantina", ch'egli, a proposito de' mosaici della Sicilia,

denomina "stile del periodo di Guglielmo II" - il quale avrebbe raggiunto la Sicilia (Profeti del terzo registro delle pareti del presbiterio di Cefalù e soprattutto, Monreale, verso il 1170) - ha osservazioni interessanti. Nella Discesa dalla Croce, per esempio, tutte le cinque figure sono combinate in una composizione arcuata, cimata dal braccio trasversale della croce. Nessuna delle figure può reggersi per se sola come una statua isolata, e nessuna potrebbe essere tolta via senza che l'intera composizione ne risultasse distrutta. L'unità primaria, della quale l'artista s'è valso non è la figura singola, ma il gruppo compositivo disposto in un insieme dinamico, con tutte le figure strettamente connesse. Vengono a mente analogie con le ultime opere di Michelangelo. L'insieme formato dalle figure non è un insieme statico, geometrico: esso echeggia i movimenti dinamici ed i gesti drammatici delle figure ed è espressivo del contenuto. Nel Compianto su Cristo a Nerezi il gruppo formato dal disteso corpo di Cristo e dalla figura evidentemente agitata di Maria è incorniciato da una collina che segue e amplifica i contorni; la curva figura di S. Giovanni è bilanciata da colline addizionali a sinistra. Le figure e i lineamenti del paesaggio sono così connessi che nessun motivo singolo ha un'esistenza isolata. - Le pitture di Nerezi sono i più antichi esempi datati di questo stile di composizione, il cui pieno sviluppo ebbe luogo durante il regno di Manuele I (1143-1180)..." (16).

In realtà, quanto a struttura iconografica, e grosso modo anche compositiva, il maestro maggiore di Nerezi non s'allontana di molto dalla tradizione: basti confrontare per es. la sua Discesa dalla croce con quella in una lunetta della citata decorazione della cripta di Hos. Lukas: ciò che vi è di diverso a Nerezi, per questo lato, è soltanto una più accentuata disposizione "a lunetta" del gruppo; etc. (vedi anche la ricchezza e la fluidità del contesto lineare; l'impiego del "paesaggio" - colline, alberi "a cornice", etc.). Quel che vi è di caratteristico, fondamentalmente, nella "maniera di Nerezi" - e Demus ha ragione di notarlo - è il superamento della mensurata spazialità mediobizantina - nella quale le singole figure stavano in qualche modo a sè, reggendosi sulla propria consistenza statuaria, che assicurava anche il ritmo grave della loro scansione statica. - Qui invece la superficie pittorica appare stipata da immagini dinamiche, senza posa, trascorse da una violenta agitazione lineare: l'antico ritmo pausato è infranto; nessuna figura sembra potersi reggere da sola, ma tutte si tengono in un equilibrio precario per via di contrasto reciproco. Ciò non è tanto "michelangiolesco", ma è piuttosto un avvicinamento alla visione medievale dell'Occidente (alla quale del resto Max Dvorak aveva trovato una sorta di "ritorno", nelle opere ultime del Buonarroti).

Quel che più importa tuttavia al nostro scopo, è rilevare che l'esempio di Nerezi fu fondamentale per le sorti, fino a tutto il sec. XII, della pittura, innanzitutto, come ovvio, della Macedonia, sia di quella attualmente jugoslava, che di quella attualmente greca (già ne abbiamo segnalato i riflessi in cicli d'affreschi di Castoria, per es.); ma anche della vecchia Serbia, del litorale dalmato, infine del Veneto orientale e di Venezia stessa.

In Macedonia - per terminare l'argomento - cote-sto stile tardocomneno, in mano a pittori locali ancora in possesso dell'agitata e "rigida" grafia discendente dal primo strato di Santa Sofia di Ochrida, si tradusse in un linguaggio, il cui linearismo si fece ancora più esagitato, sfociando in clausole d'un singolare manierismo (ingorghi di pieghe rotate, lembi frecciati o attorti su se stessi in curiosi disegni "decorativi"; etc.) i quali pure, già vi accennammo, e lo vedremo meglio a suo luogo, non furono senza azione sui cartoni dei mosaici del naos di San Marco a Venezia, dei primi decenni del Duecento. Il maggior esempio d'una siffatta (secondo me) traduzione in macedone della maniera costantinopolitana di Nerezi è oggi offerto dal ciclo di pitture della chiesa di San Giorgio nel villaggio di Curbinovo, presso la riva orientale del lago di Prespa. Gli studi di peso determinante su quest'argomento furon quelli del più volte citato Radivoje Ljubinkovic, al quale dunque conviene lasciar la parola. "Fino al 1940, si situava la decorazione di questa chiesa nel XVI e nel XVII secolo. Si pensava di vedere in essa un esempio caratteristico della sopravvivenza fino ad epoche posteriori delle tradizioni pittoriche ed iconografiche dell'arte bizantina. Tuttavia il nostro studio, Stara crkva sela Curbinova, pubblicato nel 1940 sulla rivista "Starinar" ha dimostrato che questa decorazione, visti il suo stile e i suoi caratteri iconografici, si collega indiscutibilmente alla rinascenza comnena degli ultimi anni del sec. XII. In seguito, è vero, questa datazione fu messa in dubbio, e si pensò ad un'epoca più antica, proponendo i secoli XI-XII, come data verosimile. Tuttavia, nel 1958, in seguito a lavori di restauro ch'ebbero luogo nella chiesa, dopo che si ebbe tolto via l'intonaco di calce che copriva la decorazione dipinta dell'altare, si mise in luce la data delle pitture di Curbinovo, 1191, che confermò la nostra supposizione.

Salvo la decorazione della volta, che crollò in un'epoca sconosciuta, il resto della decorazione di Curbinovo è press'a poco intatto.

Della decorazione della prima zona, quella della parete nord non esiste più, e quella della parete ovest è fortemente impallidita: i Santi Martiri, che ne sono il motivo, risultano quasi illeggibili. La decorazione della seconda zona, contenente la rappresentazione delle feste del

la chiesa (alle quali si sono aggiunte le composizioni dell'Incontro e del Trattenimento di Anna e d'Elisabetta: quest'ultima del tutto eccezionale nella pittura murale bizantina) è quasi interamente conservata. La terza zona, riservata alle figure dei profeti, è intatta: solo qualche testa è rimasta danneggiata dal crollo della volta.

I lavori di conservazione, che abbiamo ricordato, rivelarono, oltre ai particolari che già conoscevamo (per es. Anna che sta allattando la Vergine) alcuni altri dettagli nuovi o inconsueti, quali: il leone, i pesci, e le anguille ai piedi del Cristo dell'Ascensione, il gregge di montoni nella Natività, il bimbo che si toglie la spina dal piede nell'entrata in Gerusalemme..." (17)

Ljubinkovic non condivide l'opinione del Rajkovic (18) - che le pitture di Curbinovo siano una variante contadinesca dell'arte bizantina del sec. XII -: egli pensa ad un maestro di forte, impulsiva, un po' rude personalità, chiedendosi infine se in tale rudezza non si debba vedere l'apporto slavo alla creazione bizantina. Secondo me, come avvertii poco fa, è più proprio parlare di traduzione macedone del linguaggio pittorico costantinopolitano del maestro maggiore di Nerezi: visto che l'apporto propriamente slavo, come si vedrà pienamente spiegato nei grandi cicli serbi del Duecento, a Mileseva e a Sopociani soprattutto, è di tutt'altro ordine: non in quello d'una siffatta, quasi esasperata accentuazione ed articolazione del contesto lineare; ma piuttosto in quello della dolcezza estenuata, della singolare raffinatezza del colore.

Per il nostro studio presente, tuttavia, quel che importa è d'aver fissato in Curbinovo una tappa vorremmo dire necessaria nel viaggio, sulla fine del sec. XII, dei modi della pittura bizantina tardocomnena "provincializzata" verso la Dalmazia, il litorale dell'alto Adriatico, e la stessa Venezia. Per la Dalmazia vedremo che Zara soprattutto (affreschi in S. Crisogono etc.) sembra essere stata un centro d'accoglimento e di diffusione di costesti modi. Quanto a Venezia per ora basti richiamare l'osservazione di Radojicic: "la scena dell'incontro della Vergine con sant'Elisabetta a Kurbinovo, per stile e per l'iconografia ricorda moltissimo la stessa scena del ciclo della Vergine nella chiesa di S. Marco a Venezia; che questa rassomiglianza non sia casuale ce lo dimostrano le figure degli Apostoli a Kurbinovo e a S. Marco..." (19). I rapporti sono anche più estesi e più numerosi, come vedremo a suo luogo.-

N O T E

- 1) V. LAZAREFF, Zivopis XI-XII vekov v Makedonii, in "Atti XII cong. intern. Studi bizantini", Belgrado-Ochrida 1961, pgg. 105-134.
- 2) P. N. MILINKOV, Hristianskia dreonosti Zapadnoi Makedonii, in "Isvestia russk. archeol. Inst. v. Konstantinopole", IV, I, Sofia, 1899, pgg. 49-51, tav. III; R. LJUBINKOVIC, cit. (1962), pg. 407; S. PELEKANIDIS, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ τῆς Πρέσπας, Salonicco, 1960, pgg. 75-78, tuttavia ritiene i frammenti di Sant'Ail degli inizi del sec. XI.
- 3) Cfr. L. KARAMAN, Pregled umjetnosti u Dalmaciji, Zagabria, 1952, pg. 27.
- 4) M. e R. LJUBINKOVIC, La peinture médiévale à Ohrid, Reueil de travaux, Museo Naz. di Ohrid, 1961, pgg. 101-106, con bibliografia all'anno.
- 5) R. LJUBINKOVIC, loc. cit., (1962), pgg. 420 e sgg.
- 6) Cfr. per es. D. TALBOT RICE, Art byzantin, Paris-Bruzelles, 1959, pg. 324; A. PROCOPIU La question macédonienne etc., Atene, 1962, pg. 16.
- 7) L. MILETIC, Strumiskite manastirski cerkvi pri s. Vodoca i s. Veljsa, in "Mekedonstii Pregled", II, 2, 1926, pgg. 35-48; KR. MIJATEV, Curkvata pri selo Vodoca, Ibidem, pgg. 49-57; LO STESSO, Les Quarante Martyrs, fragments de fresque à Vodoca, in "Recueil Th. Uspenskij", I, 1930, pgg. 100-109; DJ. SP. RADOJICIC, Prilog istorij Velbuske i Shumieke episkopije, koja se provremeno nazina i Vodoca, in "Glascop. nanc. drustva", III, Skoplje, 1928, pgg. 284-286; N. OKUNJEV, Fragments de peintures de l'église Sainte Sophie d'Ohrid, in "Melanges Charles Diehl", II, Paris, 1930, pgg. 126-129; R. LJUBINKOVIC, loc. cit. (1962), pgg. 422 e sgg. Altra bibliografia in V. LAZAREFF, Zivopis XI-XII v., (cit.), dov'è anche un tentativo di fissare la cronologia degli strati successivi di pittura (pg. 127).
- 8) Bibliografia in LJUBINKOVIC, loca citt., Il saggio più impegnato e diffuso (oltre che più accessibile) è quello di V. DJURIC, Fresque du monastère de Veljsa, "Akten des XI internat. byzant. Kongress.", München, 1958, pgg. 113-121, con 6 tavole.

- 9) F. MESESNEL, Vizantiski spomenici, Spomenica dvadesetpetogodisnjice oslobodjenja Juzne Srbije, Skoplje, 1937, pg. 358.
- 10) Cfr. L. PÉFIT, Le monastère de Notre Dame de la Pitié en Macédoine, in "Izvestia russ. archeol. Instit. v Konstantinople, VI, Sofia, 1900, pg. 28-30; R. LJUBINKOVIC, loc. cit., pg. 430.
- 11) R. e M. LJUBINKOVIC, La peinture Médiévale etc., cit. 1962, pg. 108.
- 12) V. DJURIC, loc. cit., 1958, pg. 119.
- 13) N. OKUNEV, La découverte des anciens fresques du monastère de Néréz, in "Slavia", V, Praga, 1927, pgg. 603-609; D. V. AINALOV, Novii ikonograficeskii obraz Hrista, in "Seminarium Kondakovianum", II, Praga, 1928, pgg. 19-23; N. OKUNEV, Altarnaja pregrada XII veka v Nereze, Ibid., III, 1929, pgg. 5-23. Lo studio complessivo più completo: F. MESESNEL, Najstariji sloi pesaka a Nerezima, in "Glasnik Skopskog Nanenog Društva", VII-VIII, Skoplje, 1930, pgg. 122-125. Aggiungi: V. LAZAREFF, Cefalù, cit., pg. 212, n. 51 (con bibliogr. fino al 1935), ed oltre agli studi generali già citati (Millet-Frolace; Talbot Rice - Radojčić, etc.); G. GSCDAM, Die Fresken von Nérézi, eine Beitrage zum Problem ihrer Datierung, in "Festschrift w. Sas-Zaloziecky, Graz, 1956, pgg. 86-89 (data le pitture agli anni 1210-1240: ipotesi respinta da tutti gli studiosi e in effetti inaccettabile); V. LAZAREFF, Zivopis XI-XII vekov etc., cit., 1961, con bibliografia all'anno; e R. LJUBINKOVIC, loc. cit., 1962, con altra bibliografia.
- 14) Cfr. G. OSTROGORSKI, Vozvisenie roda Angelov, in "Jubilenii Sbornik russkogo archeol. v Korol. Jugoslavii", Belgrado, 1936, pgg. 116-119.
- 15) M. RAJKOVIC, Iz likovne problematike nereskog zivopisa, in "Zbornik radova Vizantoloskog Instituta", III, Belgrado, 1955, pgg. 195-206.
- 16) O. DEMUS, Mosaics Norman Sicily, cit., 1949, pg. 419.
- 17) R. LJUBINKOVIC, loc. cit., 1962, pgg. 438-439; ivi anche la bibliografia essenziale.
- 18) M. RAJKOVIC, Tragom jednog slikara, in "Zbornik radova Vizantol. Inst.", III, Belgrado, 1955, pgg. 207-212.

- 19) SV. RADOJIĆ, La pittura in Serbia etc., cit., 1963,  
pg. 298 (con bibliografia).



LA PITTURA NELLA VECCHIA SERBIA E IN DALMAZIA

Un'osservazione preliminare è necessaria: la pittura della vecchia Serbia, fino al chiudersi della sua grande stagione dugentesca, non sembra conoscere, in ogni caso non accoglie, la "maniera" tardocomnena di "Vladimir": essa si sviluppa praticamente avendo a suo punto di partenza linguistico bizantino la "maniera di Nerezi". E' chiaro, che anche la pittura serba non si comporta diversamente da quella delle altre zone provinciali: l'opera dei maestri costantinopolitani serve d'esempio ai pittori locali, i quali nel giro d'una generazione si sostituiscono ad essi rimanendo più o meno fedeli a quelle origini linguistiche, ma soprattutto articolando un linguaggio con inflessioni proprie.

L'esempio del diretto innesto della "maniera di Nerezi" in terre sotto il dominio dei Nemanidi è offerto dagli affreschi della chiesa di S. Giorgio - detta Giurgevi Stupovi dalle sue torri - presso Novipazar: eretta verso il 1168 da Stefano Nemanja, il fondatore della dinastia (1). La decorazione pittorica è quasi interamente di questo tempo (si può far eccezione per i restauri alle scene del martirio di S. Giorgio, e per l'aggiunta del ritratto nel nartece, ad opera di Stefano Dragutin, Kral dal 1272 al 1275); ma fu molto danneggiata nel 1912: recenti lavori di conservazione hanno fissato i resti veduti e studiati dall'Okunjev ed hanno ritrovato qualche nuovo frammento. Quel che rimane di leggibile (figure di evangelisti nei pennacchi - e, tra essi, medaglioni con angeli - di Profeti nel tamburo, resti del Battesimo, della Resurrezione di Lazzaro, delle Palme e della Pentecoste nelle lunette sotto la cupola; qualche altro frammento minore) denota una stretta affinità linguistica con le pitture di Nerezi: tanto che il Ljubinkovic (2), ricordando i rapporti d'amicizia tra Stefano Nemanja e l'imperatore Manuele Comneno - che gli cedette la regione di Dubocica - avanza la ipotesi che i pittori di Giurgevi Stupovi possano essere stati inviati direttamente da Costantinopoli dal basileo al suo amico serbo -. Comunque sia non c'è dubbio che questa decorazione sia, tra tutte quelle che ci sono rimaste in questa zona, quella che appare la più vicina a Nerezi, del resto, come si vide, anteriore di soli quattro anni: non vi sarebbe niente di strano, se gli stessi pittori, terminato il loro lavoro a Nerezi, fossero passati a Novipazar, dove si costruiva questa tra le primissime fondazioni principesche dei Nemanidi. Purtroppo, lo stato delle

pitture non consente di riconoscervi la presenza del maestro maggiore di Nerezi; ma quella della sua bottega si, e fors'anco la mano di uno almeno de' suoi collaboratori nella chiesetta macedone.

L'ulteriore evoluzione, nei grandi cicli dugenteschi, della pittura serba, non ha interesse stringente per il nostro studio attuale: ho già riferito del resto l'ipotesi di alcuni, ch'essa si sviluppi sotto l'influenza della - tuttavia piuttosto postulata che dimostrata, nel campo delle arti figurative - cosiddetta rinascenza classicheggiante dell'"impero in esilio" di Nicea, durante la carenza di Costantinopoli conquistata dai latini. Che è ipotesi attraente, e non da respingere in toto, ma da accogliere semmai soltanto nei limiti d'una generica "aura" culturale. Per quanto è da noi storicizzabile, risulterebbe invece che il Duecento sia stato il periodo di maggiore indipendenza della "scuola serba" dal mondo greco; e che in questo secolo nella Raska l'arte si sia "difesa" dal prepotente prestigio bizantino volgendosi ad Occidente, in modo anche così palese, da far concludere per es. ad un bizantinista engagé come Gabriel Millet che "l'ovest dei Balcani partecipa del gusto dell'Italia per la forma espressiva, possiede come lei il senso del dramma umano, comunica, dà e riceve, forma con lei, nel corso del secolo XIII, in qualche misura, uno stesso dominio..."; e in verità i rapporti sono talora così stretti da far supporre che ci sia stato un vero e proprio scambio di artisti. La "spiegazione" ovvia, sul piano filologico, è nella connessione della cultura artistica della Raska con quella della Dalmazia. Questo legame del resto esisteva da secoli: oggi è documentabile soprattutto in architettura ed in scultura ed ha radici ben anteriori al sec. XIII. Mi limiterò a qualche esempio (3).

La chiesa di S. Pietro, che si trova sulla riva destra della Raska, non lungi da Novipazar (e che fu durante tutto il Medioevo sede dell'arcivescovado di Raska): eretta sull'impianto di una rotonda paleocristiana; rimaneggiata poi con l'aggiunta di absidi, cupola su trombe, rifondata probabilmente nel sec. X (4), attesta - sebbene abbia subito prima della guerra un malaccorto restauro - di essere indubitatamente derivata da forme dalmatiche: la via di passaggio del resto è segnata dalla "tappa" della chiesa della Madonna della Krajina, sotto il lago di Scutari, la quale mostra una pianta analoga a trifoglio allungato, a sua volta derivata - come quella della chiesa di Cicevo presso Trebinje - da moduli come quello rivelato da scavi recentissimi dell'Istituto archeologico di Belgrado nel S. Tomaso di Prcanj, nelle bocche di Cattaro. Altre hanno la stessa origine: Stara Pavliza è una chiesetta a croce libera, che ricorda Santa Croce di Nona, i ruderi della chiesa di Zaton svelano ancora la pianta triconca comune a tanti esemplari dalmati arcaici, etc. (5).

Nè codesto orientamento ha termine più tardi quando, sotto il regno del grande Nemanja e per suo impulso, l'arte di Raska raggiunge la sua maturità, dilatandosi, dopo quei primi timidi tentativi, in un'efflorescenza ampia e grandiosa.

La prima chiesa - a quanto finora sappiamo - fatta costruire da Stefano Nemanja forse su strutture più antiche, e che propriamente dà inizio all'architettura della Raska, è quella di S. Nicola a Kursciumlia, nel cuore della Serbia, nella Toplica, eretta tra il 1168 e il 1172 (6). È un'aula a pianta rettangolare, sormontata da una cupola, terminata da una abside pentagonale: essa riprende uno dei moduli della Dalmazia più tipici e più persistenti: tanto che lo vediamo perpetuarsi, per esempio, a Cattaro, nella chiesa di S. Luca (a. 1195), ed anche più tardi (1221) nella Collegiata, detta Santa Maria Infunara, le quali sono la più chiara dimostrazione dell'inserirsi di modi costruttivi e decorativi romanici, giunti specialmente dalle Marche e dall'Abruzzo, in un piano che si mantiene tenacemente nella tradizione locale, di origine paleocristiana. Il vecchio, semplice piano arcaico, infatti, non solo è realizzato in una compatta muratura romanica (dove, nell'alternarsi del cotto alla pietra, v'è già la policromia che sarà così sviluppata in Raska, forse anche per la via di Scutari (esempio S. Sergio e Bacco sulla Boiana, del 1290); ma è variato all'esterno da archetti pensili al sommo delle cortine, da arcatelle cieche nella cupola, da archetti e lesene nell'abside: elementi tutti che rinforzano la vecchia tradizione esarcale con nuovo apporto romanico. Vi sono inoltre, in queste chiese di Cattaro, strutture caratteristiche, che saranno adottate in Raska: principalmente il sistema di sostegno della cupola, il cui peso non si scarica su pilastri o colonne interni, nè sulle volte a botte o conche laterali, come nelle basiliche a cupola più mature o nelle forme crociate, ma è retto sostanzialmente da sordini inseriti nei muri laterali: di modo che i pennacchi, quando pure esistono, non hanno vero valore portante e si risolvono spesso in semplici nervature di decorazione. Appunto questo sistema, che risale alla vecchia tradizione locale dalmata, non solo sarà adottato in Raska, ma vi persisterà con tenacia anche quando elementi bizantini verranno ad innestarsi sul fondo architettonico originario (8).

Tanto furono efficaci quei primi esempi dalmatici, soprattutto di Cattaro; - donde specialmente deriveranno anche innumeri elementi minori (forma delle porte e delle finestre, per esempio) e persino le famose torri - che hanno dato il nome alla già considerata per gli affreschi chiesa di S. Giorgio di Novipazar, fondata da Stefano Nemanja, subito dopo il 1183 -. Coteste torri affiancavano il largo portico della chiesa dal lato occidentale ed erano già comparse nella chiesa di S. Nicola a Kursciumlia (e le vedremo - Petrova Crkva di Bijelo Polje, Baniska etc. - riappa-

rire in altre chiese di Raska, e d'altre zone architettoniche da questa dipendenti. Un tempo taluno sosteneva che questo portico turrito (così come i portici esterni attorno alla chiesa, o lungo un solo lato di essa, quali compaiono per esempio a Santa Maria di Ragusa e poi a S. Giorgio di Staro Nagoricino), è un elemento originale serbo; ma giustamente il Karaman (9) ha fatto notare che gli edifici dalmati in cui esso compare sono anteriori a quelli della Raska e della Macedonia, e che quindi il viaggio delle influenze va invertito. Particolarmente, il grande portico turrito sulla facciata è già attestato in modo magnifico (e, dobbiamo credere, esemplare) dalla chiesa di S. Trifone a Cattaro, che è del 1166: anteriore quindi ad ogni fondazione del Nemanja. Inoltre è evidente, come osservava lo stesso Karaman (ed altri han ribadito dopo di lui) che l'arte di Cattaro e di Ragusa è in quest'epoca sotto il diretto influsso dell'arte delle Puglie, e che le due torri sulla facciata si ritrovano pur esse, per esempio, nella chiesa di San Nicola a Bari (dove tuttavia, per varie ragioni anche tecniche, non è sicuro appartenessero organicamente alla struttura, o almeno al progetto, originale). E anche qui sarà forse meglio, ritengo, ricordare l'architettura delle Marche e dell'Abruzzo tra il Mille e il Millecento, per comprendere donde derivino codeste forme dominanti in Dalmazia e più tardi adottate in Raska: portici, campanili, struttura e decorazione delle mura, forma delle cupole e delle absidi e financo decorazione scultorea dei portali e delle finestre. Gioverà rammentare la cupola su pennacchi di S. Vittore a Chiusi; le torri di S. Claudio al Chienti; le volte a botte su tutta la navata della bella Santa Maria di Portonovo presso Ancona, forse risalente all'XI secolo (il monastero era già costruito da S. Pier Damiani nel 1038), dove la cupola, su trombe, è poligonale all'esterno ma sorretta da un alto dado quadrangolare, decorato da archetti ciechi e lesene: così da assumere un evidente valore d'esempio per simili forme, adottate un secolo e mezzo o due più tardi dalle chiese di Raska.

Ancor più evidente, se possibile, è la connessione delle sculture (portali, finestre, etc.) con quelle del litorale ad est e ad ovest dell'Adriatico: già dei più antichi esempi nettamente "preromanici" di Antivari, Dulcigno, Cattaro, S. Michele della Prevlaka nelle Bocche di Cattaro - osserva soprattutto i ciborii frammentari di Dulcigno e di Cattaro -. Di qui la componente occidentale in scultura penetra nell'interno e va accentuandosi fino a tutto il Duecento (da Milesceva, 1234, a Sopociani, verso 1264 Arilie, 1292 - 1299 etc., fino a Gracianiza, verso 1320 e a Deciani, firmata da frate Vita da Cattaro, 1327) al punto da sfiorare l'identità di cultura figurativa: gli studiosi jugoslavi ne hanno riconosciuto il carattere "pugliese", ma anche qui il rapporto può allargarsi alla co-

sta occidentale fino agli Abruzzi e alle Marche - i confronti sono ovvii -. E la via d'accesso rimane sempre la Dalmazia, soprattutto meridionale: (es. S. Trifone di Cattaro, o altre chiese di Antivari, Dulcigno, Ragusa, etc.). La via e il modo della penetrazione, oltre che storicamente accertabili, appaiono ovvii, purchè la visione non sia offuscata da pregiudizi: son quelli delle "presenze" più che religiose, culturali, cattoliche: dalla maggior "capitale", Ragusa - riconosciuta come arcidiocesi nel sec. XII - e da Antivari, la cui chiesa, fondata forse già nel 1067, nel 1199 ottenne da Innocenzo III, per intercessione di Uikan, il diritto metropolitico: la parte cattolica della Serbia, ancora di notevole consistenza (con sede vescovile nel convento di S. Pietro e Paolo nella Raska) dipendeva appunto da Antivari. Qui s'apriva anche quella che i Veneziani chiamavano la "via della Zenta", ch'era poi la strada di maggiore e più intensa comunicazione dell'interno con le coste: risalendo press'a poco il corso della Bojana, il lago di Scutari etc., si spingeva fino nel cuore della Raska, ed era tutta costellata di monasteri benedettini (10): - da quello di Prevlaka sulle Bocche di Cattaro per es., di S. Michele - poi Santa Maria - di Ratac presso Antivari, dall'"abbazia de San Nicola de la foza de la Boiana" a quello di S. Sergio e Bacco sull'ansa della Boiana sotto Scutari, e quelli più nell'interno di San Giovanni "de Strilalic" a Fusha Shtoji sulla via di Balesium (docum. 1166), di San Salvatore "Arbanensis" a Rubigu (docum. 1166), etc. - Nella maggior parte sono oggi scomparsi; ma quanto ne rimane è sufficiente a segnare con chiarezza la connessione tra la Serbia e il Litorale: dal San Pietro di Trebigne alla citata basilica di Prevlaka; dalla piccola San Michele a Stagno alle chiese dello scuterino, al San Pietro di Raska. Sull'eccezionale importanza di taluni di cotesti ruderi per il presente problema, ho richiamato altra volta (11) l'attenzione degli studiosi occidentali: soprattutto su quelli della chiesa di S. Sergio e Bacco - di cui è notizia già nel 1100, poi nel 1166 etc. - posti nel luogo dove era la dogana dei re di Raska: sulla porta d'ingresso commerciale, dunque, della vecchia Serbia: essi rivelano indubitabilmente la stessa cultura architettonica degli edifici della Dalmazia da un lato e della Raska dall'altro, talchè non si potrebbe invocare un "punto di trapasso" più significativo. Inoltre, S. Sergio e Bacco, come si rileva dalle iscrizioni sullo stipite e sull'architrave, che ho riportato integralmente altrove (12), fu fatta costruire da Elena, figlia dell'imperatore Baldovino II, e reggente della Raska durante la minorità dei figli Stefano e Urosc sotto la direzione dello scutario Pietro Dochne, nel 1290 (come prova la scritta del pilastro edificavit de novo istam eccelsiam, quella di Elena fu una radicale ricostruzione d'una chiesa preesistente). Nella vecchia chiesa erano stati sepolti alcuni re serbi del sec. XI (Bodino, Dobroslav e Gradijna). E'

infine da ricordare che fu appunto il figlio di cotesta Elena, Urosc, che, divenuto zar, iniziò la costruzione di Deciani e d'altre chiese della Raska. - Un monumento siffatto non era certamente il solo, nel territorio tra i monti della vecchia Serbia e il mare. A Rasci, che fu antica abbazia benedettina, il cui monastero intitolato a S. Giovanni, è ricordato nel Registro Vaticano (Cod. chart. t. n. 12, fol. 71, dat. 1356); da un decreto del Senato di Venezia del 1403; da un altro ibid. del 1445 - 16 settembre - (Arch. Venez. Senato, Mar. II, 103) e infine nel 1459 dal Reg. Pont., non resta più che un frammento di muro di scarso significato. Così a Kisha Balecit, a Shenkol Shati, dove è citata la grande badia di Santa Sofia, alla cui costruzione contribuirono Elena ed Urosc; a Sarda, cittadella che era tutta un vescovado, dove ancora Degrand (13) contava le rovine di almeno una dozzina tra chiese e cappelle. Poco o nulla è rimasto; ma non mancano altri indici sicuri. Uno è, per es., la piccola cappella sopra Scutari, quasi perfettamente conservata per la parte architettonica, dedicata alla Madonna di Dagno (Veudenz); la cui immagine, di tipo Platytera, si può vedere ancora nel dipinto dell'abside. Il tipo dell'architettura, coi suoi grandi archi ciechi, la piccola rosa della facciata, la minuscola abside ornata di arcatelle romaniche, la struttura a zone di cotto e di pietra, ricollega ad evidenza questa chiesetta a quella dei Santi Sergio e Bacco, e ai templi del litorale adriatico e della Dalmazia. Nell'interno sono pitture a due strati sovrapposti.

Giacchè codeste chiese erano, possiamo credere, decorate da affreschi, ovviamente di "scuola benedettina" - per quanto questo termine possa avere qui significato -. Di alcuni è rimasto soltanto il ricordo, ancorchè non troppo remoto. A S. Sergio e Bacco, per es., Degrand (14) vide nel 1900 ancora dei resti di pitture con figure di Santi; nella cupola, allora in parte esistente, una grande figura con barba nera (forse uno dei Santi eponimi); sulle pareti gruppi di Santi a tre a tre. - A Sant'Antonio di Muzhli (capo Rodoni) l'Ippen (15) notò resti di affreschi nella navata; a destra, la Madonna seduta col Bimbo sulle ginocchia, tra due Santi, sormontati da due medaglioni. Altri vestigi di pitture nell'abside.

A Plana, sulla facciata della chiesa si vedevano le figure di S. Michele e di S. Giorgio, sotto le quali apparivano tracce di pitture più antiche (16).

A Shëmrija v'erano resti di affreschi nell'abside: otto personaggi (vescovi e santi) sormontati da sette medaglioni (profeti) (17).

Tutto ciò ai tempi dell'Ippen (1907); all'epoca delle mie ultime ricognizioni (1940) era quasi del tutto scomparso, e le vicende più recenti dell'Albania non sono

state certo favorevoli ad un'eventuale conservazione.

V'era però ancora qualche relitto, estremamente significativo per il nostro problema. Uno, è la decorazione ad affreschi, che in origine copriva interamente l'interno della chiesa di Rubigu (18), parte del convento benedettino "Sancti Salvatoris Arbanensis" (docum. del 19 giugno 1166): di essa s'è conservata discretamente (forse perchè il convento divenne e rimase fino all'ultima guerra, residenza parrocchiale dei Francescani e sede d'un loro convento) la parte dell'abside, che ha anche una scritta latina dove si legge il nome dell'abate Innocenzo (probabilmente l'ordinatore della pittura) e la data, ridipinta, e secondo me da leggere 1172. L'interesse eccezionale di questa pittura consiste nel fatto che essa denota chiaramente d'essere una "traduzione in macedone" della "maniera di Nerezi", molto affine, da un lato alla maniera degli affrescanti di San Giorgio a Curbinovo, dall'altro a quella d'una delle maestranze che decorarono la cripta d'Aquileia. E' ovvio pensare che, analogamente a quanto s'è visto avvenire in architettura ed in scultura, cotesta pittura sia penetrata in una zona così interna, e così prossima alla via per la Raska, ad opera di dalmati.

E' probabile che una ricognizione completa, e soprattutto la conoscenza meno imprecisa della pittura "monumentale" (non soltanto voglio dire delle miniature, abbastanza note, e generalmente considerate una propaggine della "scuola di Montecassino" (19)) del litorale della Dalmazia e delle isole, da parte di "medievalisti" nostrani, serberanno qualche ghiotta sorpresa. Qui debbo accontentarmi di indicazioni necessariamente sommarie e incomplete. Visto che ci si trova sull'altra sponda dell'Adriatico, il carattere accentuatamente "occidentale" di tale pittura potrebbe stupire, chi non avesse un'idea storicamente fondata delle vicende della cultura artistica di quelle terre, non solo dal Rinascimento in poi, ma anche per l'intero Medioevo. - Per il periodo che qui interessa, la ricognizione può aver inizio con la decorazione della chiesetta di S. Michele a Stagno presso Ragusa: "un'interpretazione rustica dell'arte preromanica italiana, realizzata da un maestro autoctono", secondo il Karáman (20); il quale, in base al ritratto del fondatore col modellino della chiesa in mano (egli sarebbe un re della Dioclea tra il 1077 ed il 1151: "Mihailo --+1081 - o Bodin --+1101 - o qualcuno dei loro successori... finchè durò il regno, abolito verso la metà del sec. XII" (21)) ha fissato intorno a quest'epoca la data della decorazione. La quale tuttavia consta di tre strati sovrapposti: la distinzione e l'esame dei soggetti iconografici - per alcuni aspetti, singolari - si possono vedere in R. Ljubinkovic (22). La "spiegazione"

della eccezionalità iconografica della decorazione del santuario di questa chiesa (creazione di Adamo ed Eva, Peccato etc.) si troverebbe secondo questo A. nel fatto che il pittore di S. Michele a Stagno si è ispirato a miniature di rotuli liturgici e particolarmente di Exultet, del gruppo di quello, famoso, della cattedrale di Bari (inizi del sec. XI) dei cassinesi (es. quello di Desiderio, Vat. Lat. 1202, datato a verso il 1072; Vatic. Barb. Lat. 592; Add. Ms. 30337 del British Museum) o in genere benedettini (es. il pannello di Exultet miniato per il monastero benedettino di S. Pietro a Fondi presso Gaeta verso il 1115): "dal punto di vista iconografico la decorazione del bema della chiesa di S. Michele presso Stagno accusa le influenze pronunciate di quell'Apulia bizantineggiante, di cui Bari fu il centro" etc. Quanto alla data, Ljubinkovic (23) crede di poter identificare il fondatore nel re Giorgio (figlio di Bodino e della regina Jaquinta, e nipote del re Michele e di Argyros, capo del partito normanno di Bari) ritratto durante il primo de' suoi due regni della Dioclea, fra il 1114 e il 1116/18: che sarebbe l'epoca delle pitture. In tal modo s'è venuti ad individuare "la via più semplice per la quale queste influenze pugliesi-benedettine si infiltrarono (in un modo così schietto) nella arte della decorazione di San Michele". - Per quanto riguarda il viaggio di tali influenze verso la Raska vera e propria, giovano gli affreschi a numerosi strati scoperti durante i restauri (1° giugno - 15 settembre 1956) sulla chiesa di S. Pietro presso Novipazar (24); chiesa fondata da "Romani qui cum rege (Bello = Pavlimir) erant..." (cronaca Dukljanin della metà del sec. XII), cioè da "nobili d'origine italiana probabilmente cugini del re Bello" (25), e di singolare importanza perchè S. Pietro, come dicemmo, fu la cattedrale del vescovado di Raska: ciò contribuirebbe a spiegare il carattere "italianeggiante" delle pitture dello stato-modello (sec. XI - inizi XII) e insieme l'"arcaismo" di quelle dello strato superiore (metà XII) che a quelle si ispirarono.

Che siffatte influenze occidentali possano essere in qualche modo "anteriori" - e non solo in Dalmazia, ma fino nel cuore della vecchia Serbia - alla vicenda della "traduzione benedettina" della maniera tardocomnena di Nerezi divulgata in Macedonia (es. Curbinovo) quale diviene dominante nella pittura murale dello stesso litorale dalmato, trova la sua spiegazione nel fatto, ch'essa in questo momento avviene per la via delle migranti miniature dei codici. I quali eran assai numerosi nelle ricche biblioteche dei conventi, delle chiese, delle residenze dei principi di Raska. E basti citar l'esempio del più antico codice serbo miniato: l'evangelario di Miroslav di Hum, datato verso il 1190 (26), le cui miniature denotano, pressochè nella loro totalità, un'influenza pugliese determinante,

è del resto riconosciuta da tutti gli studiosi, senza eccezione (27).

Tornando agli affreschi della Dalmazia: un altro esempio schiettamente romanico, tra quelli ch'io conosco, e stilisticamente non lontano dalle pitture di S. Michele a Stagno, si trova a Zara, in Santa Maria (campanile): esso d'altra parte è databile (1105) solo a pochi anni innanzi la decorazione di Stagno (28). Se da queste poche testimonianze potessimo trarre conclusioni di carattere generale, saremmo portati a dedurre che almeno nella prima metà del sec. XII, la pittura murale dalmata era strettamente legata a quella postottoniana dell'Occidente, specie della zona Italia del nord-Germania meridionale-Francia meridionale. Verso la fine del secolo e nei primi decenni del Duecento, l'intonazione linguistica muta, per effetto dell'ondata di bizantinismo tardocomneno partita da Nerezi e diffusa in Macedonia. La Deisis della chiesa parrocchiale di Donji Humac nell'isola di Brazza, per es., è, con estrema evidenza derivata dalla "maniera di Nerezi", ma con una tendenza al "monumentale", quindi con un certo acquietarsi dell'esagitazione lineare macedone; e con alcune clausole caratteristiche (es. il disegno del palmo delle mani etc.) che l'apparentano singolarmente ad opere venete dello scorcio del secolo, quali molti tratti delle pitture della cripta di Aquileia, e l'affresco della "Madonna del mare" e Santi, recentemente riscoperto in San Marco a Venezia - che studieremo nei prossimi capitoli. Altre pitture murali tra i secoli XII e XIV - che non ho ancora potuto controllare - mi sono segnalate in varie chiese della Dalmazia: in quella del convento dei Francescani ad Antivari; in S. Trifone di Cattaro; nella chiesa detta Riza Bogorodice a Bijela (di carattere accentuatamente "greco"); in S. Tommaso di Kutl.- Il gruppo più connesso e più significativo rimane tuttavia quello di Zara, al quale già accennai: esso, a mia cognizione comprende, oltre alla decorazione del campanile, scoperta e ripulita nel 1949, di Santa Maria, già considerata dianzi, gli affreschi di San Piero Vecchio, di San Grisogono e di Sant'Anastasia (cattedrale). Soprattutto il ciclo, purtroppo frammentario, di S. Grisogono, noto da tempo (29), spicca per la forza eccezionale de' suoi dipinti: i quali da un lato sembrano richiamarsi addirittura, attraverso la persistenza dello strato linguistico in Macedonia anche dopo l'innesto costantinopolitano di Nerezi, a certi brani di Santa Sofia di Ochrida (cfr. soprattutto le teste degli angeli nella Filossenia di Abramo nella navata, o quelle della Presentazione della Vergine al Tempio sulla parete nord del transetto); mentre dall'altro (specie, in San Crisogono, i tratti dell'abside settentrionale che secondo me vengono avanti in pieno Duecento) mostrano affinità evidenti con pitture della cripta di Aquileia e forse

più ancora del Duomo vecchio di Muggia - che vedremo in seguito - e con figure dugentesche di santi isolati tra i mosaici di S. Marco a Venezia.-

Per la Dalmazia, già nei termini di tempo qui indagati, si presenterebbe anche il problema delle pitture su tavola: riprenderemo l'argomento trattando specificatamente del Duecento Veneto; per ora mi limito a rimandare ad un recente lavoro di J. Djuric (30), che raccoglie anche un gruppo di icone provenienti dal litorale (osservando frattanto, ch'esso difficilmente consentirebbe di aderire, sia all'assegnazione a "scuola dalmatica" (o "scuola adriatica") di alquante pitture raccolte nell'utile indice di E. B. Garrison (31); sia alla definizione filologica ch'egli dà di cotesta "scuola": forte influenza toscana, specie pisana, dominante in Dalmazia da circa il 1250 fino al termine del secolo, seguita da influsso della sorgente scuola veneziana, "che utilizzava più specificatamente elementi senesi ed era anche più fortemente bizantineggiante" (32). Una conoscenza di tutto l'ambito di cultura pittorica della Dalmazia (non limitato alle portatili icone) può guidare a puntualizzare meglio un contesto linguistico propriamente dalmatico (33).

Ma, per quanto riguarda la pittura "monumentale", sembra che ciò che osservava Gabriel Millet quando individuava in tema di iconografia, una ben chiara corrente, che "comincia nel XII secolo ad Aquileia e termina verso il 1230 a Milesceva in Raska", possa essere meglio articolato in questi termini: la maniera bizantina "di Nerezi" sta alla base della pittura delle due rive dell'Adriatico negli ultimi decenni del sec. XII e nei primi del XIII -; essa viene - per intenderci - "tradotta in benedettino" ed in questa accezione petra anche nell'interno dei Balcani, e diventa la componente occidentale della pittura paleoserba del Duecento, anche, dunque, di quella di Milesceva. S'avrebbe così avuto in pittura una vicenda parallela a quella che s'è vista svolgersi con tutta evidenza in architettura e in scultura (il che può avere ulteriore conferma in un altro prezioso relitto interno: quello della chiesetta di Lagi, sulla via Scutari-Puka-Kossova. L'architettura è la medesima "paradalmatica" di S. Sergio etc.; la decorazione pittorica a tre strati sovrapposti si lega strettamente - per lo strato dugentesco - alla maniera del "maestro dei ritratti" di Milesceva).

Non si vuol dire naturalmente con questo, che la scuola pittorica serba del Duecento sia stata una filiazione, attraverso la Dalmazia e le sue propaggini culturali all'interno, specie nella Zenta, dell'arte italiana: ciò sarebbe, ritengo, altrettanto antistorico, quanto pretendere che quella del Trecento non sia stata che un sottocapitolo dell'arte bizantina paleologa, o magari greca, tessalonicense o macedone. I pittori - taluno dei quali davvero grande - che si distinguono, o raggruppano, in diverse correnti o "scuole" - e su questo rimando ai saggi ed alle discussioni del luogo (34) - erano, secondo me, serbi, e non soltanto di nascita (ovviamente anche le scritte, che accompagnano i dipinti e spesso tramandano i nomi degli artisti, in caratteri cirillici ed in lingua slava, han valore d'una prova che non si può screditare con cavilli). Ma non penso che la pittura dugentesca della Raska, e soprattutto quella di qualità eccezionalmente alta di Milesceva e di Sopociani - che dà inizio al secolo - costituisca un "mistero filologico". Il linguaggio di cotesti pittori si può forse "spiegare filologicamente" (la poesia, s'intende, non si spiega con nessuna storia della lingua) avendo presenti le sue componenti fondamentali, che sono la maniera di Nerezi, come strato bizantino di base, e la pittura romanica della Dalmazia, in funzione di lievito di carattere plastico e "patetico". Il risultato è tuttavia (miracoli della filologia!) di piena originalità, e d'una forza non inferiore a quella del Duecento italiano.-

A noi qui interessa particolarmente sottolineare che le componenti di cotesto linguaggio si ritrovano anche - insieme ad altre, d'origine più occidentale - nella pittura veneta, e veneziana in ispecie, in tutto l'arco che va dalla fine del sec. XII alla fine del XIII. Ciò può spiegare le affinità linguistiche, dalla cripta di Aquileia a San Giovanni Decollato: gli affreschi del "maestro della Passione" ad Aquileia, che sono ancora dell'avanzato secolo XII, rivelano d'aver alla base lo stesso strato linguistico d'origine bizantina (maniera di Nerezi) delle pitture dello stesso giro di tempo in Dalmazia e in Raska. Gli affreschi di San Giovanni Decollato, della seconda metà del XIII, mostrano analogie di linguaggio con quelli dell'autore dei ritratti (Radoslavo, Vladislavo e Stefano, Senti) e della Resurrezione, a Milesceva.

Il carattere "occidentale" di questa pittura serba, e i suoi rapporti con Venezia, sono stati rilevati innumerevoli volte dagli studiosi; recentemente anche Deschamps (35) trovava, nella Crocifissione di Studenitza, stretti rapporti con quella della Salle des Morts della cattedrale di Puy, il cui pittore "ha preso il suo modello a San Marco di Venezia", etc. A me sembra difficile storicizzare un tal giro, anche per ragioni di cronologia

comparata. Semmai la via dei contatti potè essere più diretta: la Dalmazia era già in parte veneziana nel Duecento, e la "via della Zenta" era ben battuta, e non soltanto da mercanti venuti dalla terra di San Marco. Ma le ragioni della filologia non sono sufficienti per supporre che, per es., uno dei pittori - i cui nomi Giorgio, Demetrio e Cristoforo (?) sono stati messi in luce dopo la guerra nelle iscrizioni sul fondo delle figure del primo strato, cioè appunto del 1234 c., di Milesceva - potesse essere un veneziano, e nemmeno un dalmata. Sebbene forse più giustificata, se non altro dalla cronologia, non mi sembrerebbe prudente l'ipotesi inversa: che l'autore degli affreschi di San Zan Degolà - per molti versi eccezionali a Venezia - possa essere stato uno "schiavone", continuatore della "maniera dei ritratti di Milesceva". Infatti, mentre qui, malgrado le affinità linguistiche, è ben avvertibile il timbro specificamente slavo, in qualche modo consonante con quello dei pittori bulgari di Boiana (una particolarissima souplesse del modellato, si direbbe d'un "compendiaro" ancora paleocristiano stemperato in abbandoni lineari elegantissimi, di gusto quasi tardogotico; colori strani, d'un pallore delicatissimo; una intensità di "sentimento" quasi implorante attenzione: che aggancia lo sguardo, dolente e dolce; etc.) gli affreschi veneziani si legano evidentemente ai più severi cartoni per i mosaici delle ultime campate dell'atrio, e del poco ch'è rimasto d'originale nella cappella Zen di San Marco. I quali, come vedremo, mettono a frutto anche l'esperienza "romana" dei pittori veneziani. E forse è ancora nella presenza, a Venezia e in Raska, delle stesse componenti linguistiche fondamentali, che risiede la ragione filologica delle analogie tra la pittura di Milesceva e quella di San Zan Degolà.

Ma conviene ritornare al secolo XII, ed allo studio dell'azione che la pittura di "scuola macedone" di questo tempo potè avere su quella della regione veneta e di Venezia stessa.

NOTE

- 1) N. OKUNEV, Stolp.v svjatogo Georgija, razvaliny chrama XII veka okolo Novogo Bazara, in "Seminarium Kondakovianum", I, 1927, pgg. 225-246. Sull'argomento trattato in questo capitolo resta fundament. N. OKUNKJEV, Monumenta artis serbicae, Praga, 1928-1932.- Inoltre: VL. PETKOVIC, La peinture serbe du moyen âge, I e II, Belgrado, 1930, 1934; GJ. BOSKOVIC, La peinture serbe du moyen âge, in "Srpski Knjizevni glasnik", 16 nov. 1934, pgg. 463-467; K. KASANIN, L'art yougoslave, Belgrado, 1939; G. MILLET, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, Serbie, Macédoine et Monténégro, I, Paris, 1954: album di riproduzioni, cui però A. FROLOW ha aggiunto indicaz. bibliograf. importanti. S'aggiunga, per quanto interessa qui particolarmente: N. OKUNJEV, Milesevo, in "Byzantinoslavica", I, Praga, 1937; LO STESSO, Sostav rospisi Pvama v Sopoćanah, in "Byzantinoslavica", I, Praga, 1929, pgg. 119-150; LO STESSO, Milesevo, ibid. VII, 1939; LO STESSO, Manastir Moraca, ibid. VIII, 1946, pgg. 109-144.- V. anche V. R. PETKOVIC, Manastir Studenica, Belgrado, 1924; GJ. BOSKOVIC e SL. NENADOVIC, Gradac, Belgrado, 1951; D. KOKO - P. MILJKOVIC - PEPEK, Manastir, Skopje, 1958; A. SKOVVAN - VAKCERIC, Freske XIII u manastirn Moraci, "Zbornik radova, vizant. Inst.", S.A.N. Belgrado, 1958, pgg. 149-172 - V. LAZAREFF, Zivopis XI-XII vekov v Makedonii, cit. - R. LJUBINKOVIC, loc. cit. 1962, oltre al citato volume (testi di D. TALBOT RICE e SV. RADOJCIC della collez. UNESCO, 1955 (tavole a colori).
- 2) R. LJUBINKOVIC, loc. cit., pg. 437.
- 3) Quel che segue non è che un profilo sommario e d'intenzione orientativa: suscettibile di revisione in particolari. Così la bibliografia qui non può essere completa. Una buona indicazione all'anno in G. MILLET, E. POPOVIC' IBROVAC, M. KASANIN, in "Recueil Uspenski", II, Paris, 1930, pgg. 427-444. Tra le opere non in lingua slava, un ag giornamento, con classificaz. sistematica secondo i "tipi" architettonici in: W. SAS/ZALOZIECKY, Die byzantinische Baukunst in den Balkanländer und ihre Differenzierung unter abendländische und islamischen Einwirkungen, München, 1955, da pg. 111 a 138. Per lo scopo presente, utile il riassuntivo G. BOSKOVIC', L'art médiéval en Serbie et en

Macédoine - Architecture et sculpture religieuses, Beograd, 1951 (recens. W. SAS/ZALOZIECKY, in "Zeitschrift für slawische Philologie", B. XXII, Hef. I, 1953, pgg. 226 sgg.). Contributi ulteriori di maggior rilievo: A. DEROKO, Monumentalna i dekoraciona arhitektura u srednjevekovno Sbjriji, Belgrado 1953; V. KORAC, Spomenici srednjevekovne arhitekture u Boki Kotorskoj, in "Spomenik" CV, Belgrado, 1956; S. NENADOVIC, Studenicki problemi, Belgrado, 1957; D. KOKO, P. MILJKOVIC-PEPEK, Manastia, cit., - Buon quadro riassuntivo del problema: DJ. BOSKOVIC, L'architecture médiévale en Serbie et en Macedoine, I, L'architecture profane; 2, Architecture et sculpture religieuses, in "X Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina", Ravenna, 1963, pgg. 13-49.

- 4) DJ. BOSKOVIC, Beleske sa putovanja, "Stainar", VII, 1932, pgg. 109-110; J. NESKOVIC, Petrova crkva Kod Novog Parav, "Saopstenja", IV, pgg. 137-147; DJ. MANO-ZISI, Petrova crkva - Novi Parar, in "Arheoloski pregled", 2, Belgrado, 1960, pgg. 174-176; R. NIKOLIC, Petrova Crkva, Djurdjevi Stubovi, Belgrado, 1961.
- 5) Cfr. anche S. BETTINI, Arte italiana e arte croata, nel vol. "Italia e Croazia", Roma, R. Accad. di Italia, 1942, pgg. 229-282.
- 6) Su di che, oltre ai citt. ved. G. STRICEVIC', La chiesa Paleobizantina presso Kursumlija (serbo), in Srpska Acad. Nauka, Zbornik Radova, Zivantoloski Insitit', II, Belgrado, 1953, pgg. 179-189 (vi ritrova un impianto protobizantino, VI sec.). Altre chiesette di questo tipo sul litorale (restano solo le fondazioni) a Dulcigno e nel convento della Vergine a Ratac, presso Antivari.
- 7) Cfr. S. BETTINI, Testimonianze di civiltà e d'arte in Albania, in "Albania", I, Venezia, Istituto di Studi Adriatici, 1939, pgg. 21 sgg. GJ. BOSKOVIC, loc. cit., 1963, pg. 29 unisce a S. Sergio e Bacco, come ugualmente derivate dal "litorale della Zeta": S. Nicola presso Scutari e S. Teodoro ad Antivari.-
- 8) Per ciò ved. specialm. i lavori di EJ. DYGGVE, Eigentümlichkeiten und Ursprung der frühmittelalterlichen Architectur in Dalmatien, in "Atti del XIII Congr. Intern. di Storia dell'arte", Stoccolma, 1935, pgg. 101-11; Dalmatinske Centralbugninger i plan og opbyning, in "Tidkrift for Konstoeten-

skap" XVII, 1933, fasc. 1-2; Die Altchristlichen Kultbauten an der Westküste der Balkanhalbinsel, "Atti del IV Congr. Intern. d'Archeologia Cristiana, I, Roma, 1940, pgg. 391-414.

- 9) LJ. KARAMAN, Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques, in "Recueil Uspenskij", II, cit., 1932.
- 10) Sull'argomento è ancora valido e importante: p. F. CORDIGNANO, Antichi monasteri benedettini in Albania, in "La Civiltà Cattolica", a. 80, 1929, vol. II, pgg. 399-414; vol. III, pgg. 13-29; vol. IV, pgg. 504-516.
- 11) Oltre agli art. cit., ved. S. BETTINI, L'arte nella zona del Kossovo, Roma, R. Accademia d'Italia, 1942, pgg. 114-158.
- 12) S. BETTINI, Testimonianze etc., cit.
- 13) J. DEGRAND, Souvenirs de la Haute Albanie, Paris, 1901, pg. 114.
- 14) J. DEGRAND, loc. cit., pgg. 95-96.
- 15) TH. IPPEN, Denkmäler vers. Alterstufen in Albanien, in "W.M.B.H." X, 1907, pg. 34.
- 16) TH. IPPEN, Skutari un die nördalban. Kunstenebene, Sarajevo, 1907, pg. 66.
- 17) TH. IPPEN, Skutari, cit., pg. 29, fig. 53.
- 18) TH. IPPEN si diffonde alquanto su questa chiesa, che sarebbe stata dedicata alla Redenzione o alla ASCENSIONE. Riproduce la scritta copiata da p. Barcatta, etc. (Denkmäler cit, X, pg. 45. Altre notizie: LO STESSO, in "Abh. d. K.K. geograph. Gesellschaft", VII, 1908; e già in Alte Kirchen und Kirchenruinen, in "Wiss. Mitt. aus Bosnia und Herzegovina", Wien, VII, 1900; VIII, 1901, pgg. 238 sgg.). Per altre indicazioni sulla smilza ed "arcaica" bibliografia sulle cose albanesi, ved. HECQUARD, Description de la Haute Albanie, Parigi, 1958; GOPCEVIC, Oberalbanien und seine Liga, Leipzig, 1881, ed anche (per il sud) P. PULITZA, 'Επιγραφὰὶ καὶ ἐνθωμήσεις ἐκ τῆς βορείου Ἠπείρου, in "Ἐπετηρ. τῆς Ἐταιρ. βυζαντ. σπουδῶν", VII, pgg. 53-99.

- 19) TOESCA, Storia cit., pg. 965, 1134 n. 14; Cfr. H. FOLNESICS, Die illuminierten Handschriften in Dalmatien, Leipzig, 1917; C. CECHELLI, Zara, (Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia), Roma, 1932; E. GARRISON, A giant venetian Bible of the earlier thirteenth century, in "Scritti di Storia dell'arte in onore di M. Salmi", I, 1961, pg. 370-71 con bibliografia.
- 20) LJ. KARAMAN, Crkva svetog Mihaila kod Stona, in "Vjesnik Hrvatskog Arheoloskog društva u Zagrebu", N. S., XV, Zagabria, 1928, pg. 102.
- 21) ID., Ibid., pg. 105
- 22) R. LJUBINKOVIC, loc. cit., 1963, pg. 196 e segg.
- 23) ID., Ibid., pg. 204.
- 24) Cfr. M. LADJEVIC', Rezultati ispitivackih radova na freskama crkve sv. Petra i Pavula kraj Novog Pazara, in "Saopštenja republickog zavoda za zastitu Spom. Kult. IV", Belgrado, 1961, pgg. 149-162.
- 25) R. LJUBINKOVIC, loc. cit. (con bibliografia).
- 26) Cfr. L. MIRKOVIC', Miroslavljevo evandjelje, Belgrado, 1950; SV. RADJICIC, Stare srpske minijature, Belgrado, 1950, pgg. 24-29.
- 27) Cfr. il facsimile fotograf.: LJ. STOJANOVIC, Miroslavljevo Jevandjelje, Belgrado, 1897. Ultimamente R. LJUBINKOVIC, loc. cit., Ravenna, 1963, pgg. 181 sgg. ha richiamato anche gli stretti rapporti dei re della Dioclea con l'Apulia (Siponto, Bari, Monte Gargano, etc.).
- 28) Cfr. L'art médiéval yougoslave (catalogo della Mostra di Parigi), Paris, 1950, pg. 32.
- 29) Cfr. "Mitteilungen der Zentralkommission... in Wien", 1911, pg. 150, pgg. 241-243.
- 30) J. DIURIC, Icônes de Yougoslavie, Belgrado, 1961.- Ved. anche dello STESSO, in "Historijski pregled", I, Zagabria, 1959, pgg. 29-41.
- 31) E. B. GARRISON, Italian romanesque panel painting, Firenze, 1949.
- 32) ID., Ibid., pg. 16.

33) Per intanto ved. LJ. KARAMAN, Osvrt na neke novije publikacije i turdnje iz producija historije umjetnosti Dalmacije, "Peristil", I, Zagabria, 1954 (naturalmente vanno escluse dal quadro specifico le opere d'importazione o greca o italiana: tra queste per es. la tavola della parrocchiale di Budua dell'Italia meridionale; o quella della chiesa di S. Andrea a Ragusa, inedita, ma "toscana con superbi paralleli nei mosaici del Battistero di Firenze", secondo la segnalazione di J. DURIC, Icones etc., cit., 1961, pg. 47; etc.). - La vicenda, che qui si è sommariamente delineata, non termina col Duecento: prosegue - anche per la sua fase di penetrazione all'interno, anche nel secolo successivo; malgrado la fondazione della "scuola di Milutin" da parte dell'Astrapas e de' suoi seguaci, la pressione di Salonicco, e insomma il rinnovato prestigio del bizantinismo paleologo. Alquanto degli stessi "pictores graeci" che penetrano nell'interno nel corso del sec. XIV provengono dalle città meridionali della Dalmazia - sopra tutte Ragusa e Cattaro - dove hanno botteghe, fondano "dinastie" di iconografi, etc.: fenomeno analogo, seppure in misura più ridotta, a quel che avviene a Venezia; o anche, più tardi e in limiti ancor più ristretti, ad Otranto - coi pittori Bizantini per es., che sembrano passare da una riva all'altra dell'Adriatico -. Per dar solo l'esempio d'una famosa decorazione, quella di Deciani: è ormai assodato che la maggior parte di quegli affrescanti proveniva dalla Dalmazia e portava con sé una notevole carica di "influenza" occidentale (cfr. G. MILLET, L'art des Balkans et l'Italie au XIII siècle in "Atti del V Cong. Intern. di Studi bizantini", Roma, 1936, pgg. 272-297; i vari contributi di Petkovic e di Radojicic; - più accessib. V. PETKOVIC, Die "Genesis" in die Kirche zu Decani in "Izvestija dell'Istit. Archeolog. Bulgaro", 1936, pgg. 48-56: strette affinità infatti sono tra le pitture di Deciani e quelle di S. Trifone a Cattaro - città donde proveniva anche l'architetto della chiesa, fra Vita -. Più innanzi nei secoli, vi sarà una diffusione di icone veneto-cretesi - dei Rizzo padre e figlio, Angelo Bizamano, Emanuele Lamparo, Elia Mosco etc. - analoga a quella che ha luogo a Venezia e nella zona veneta. Non v'è dubbio che la cultura artistica dell'altra sponda dell'Adriatico - pur con inflessioni proprie, più scabre, e, nel Medioevo, fors'anche più "romaniche"; e con maggiori scambi con le coste italiane

del sud, dalle Marche alle Puglie - costituisca una cerchia largamente comune con quella di Venezia e del Veneto, specie orientale. Più innanzi nei secoli, gli stessi, anche qui persistenti, "bizantinismi" (opere dei "madonneri" etc.) non verranno direttamente dalla Grecia - salvo che da Creta e poi dalle Isole Jonie, finchè furon veneziane -; ma saranno "riflesse" da Venezia. Su tutto ciò è importante la lunga introduzione premessa da V. J. DURIC al catalogo Icônes de Yougoslavie, cit.

- 34) Oltre alle opere citt. posso indicare - tra le complessive e più accessibili per lingua -: FR. STELE', Le byzantinisme dans la peinture murale yougoslave, in "Atti dell'VIII Congr. intern. di studi bizantini, II, Roma, 1953, pgg. 253-259; e LO STESSO, Mittelalterliche bildende Kunst in Jugoslawia im Lichte der Ausstellung im Palais de Chaillot in Paris, in "Jahrbuch. d. Oesterr. Byzant. Gesellschaft", II, 1952, pgg. 83-94. Per quanto maggiormente interessa qui: S. RADOJCIC, La pittura nelle Bocche di Cattaro (serbo, con riassunto in francese), in "Spomenik dell'Accad. serba delle scienze", 103, 1953, pgg. 53-69; oltre a LO STESSO, loc. cit., Ravenna, 1963, pgg. 293 sgg.
- 35) P. DESCHAMPS, Avant-propos de L'Art Médiéval yougoslave, cit., pg. 9.

PITTURE VENETE DI DECOAZIONE MACEDONE

Gli affreschi della cripta della basilica di Aquileia hanno preservato fino ad oggi l'esemplare pittura che forse più d'ogni altro, credo, - insieme con l'affresco scoperto in questi giorni in San Marco - ci può restituire l'idea di quel che potè essere lo stile della decorazione anteriore alla presente, della stessa basilica veneziana.

La cripta fu ricostruita, non c'è dubbio, intorno al 1031, al tempo dei rifacimenti di Poppo; e con l'intenzione di dare più solenne ricovero alle reliquie di sant'Ermagora, presunto primo vescovo della diocesi, e di esaltare dunque implicitamente la chiesa aquileiese: secondo il carattere e la politica di quell'attivo patriarca. A quel tempo la cripta ebbe, probabilmente, una prima decorazione di pitture o di scritte, forse solo parziale (ne sono ricomparsi dei tratti sotto l'attuale intonaco, che è di secondo strato) e poi fu sostituita o coperta, circa un secolo e mezzo dopo, dall'attuale. Sulla datazione di questa già proposta dal Toesca (1) (sebbene attraverso una genericità di indagine filologica piuttosto deludente) credo non rimangano gravi dubbi, in ogni caso non al lettore, che abbia seguito il discorso delle pagine precedenti sulla pittura bizantina e "provinciale", soprattutto della zona macedone e dalmata. A quel lettore sembrerà ovvio che le pitture della cripta d'Aquileia, specie quelle delle lunette della Passione, sono legate, stilisticamente, a quelle di Zara e di Brazza in Dalmazia, di Rubigu nella Zenta, e più in là - s'intende per la loro componente bizantina - a quelle di Nerezi. Non sarà dunque il caso di rinverdire ipotesi anteriori al 1164.

Ma a costui, nella cripta d'Aquileia occorrerà d'avvertire anche qualcosa d'altro: altre derive molto vicine a quelle che sostanziano, per es., il linguaggio pittorico che s'esprime nei profeti del terzo registro delle pareti di Cefalù - o dei tratti preveneziani di Monreale -; e, insomma, nelle opere in quello che Demus chiamò per la Sicilia, "stile del periodo di Guglielmo II" (nella cui cerchia si possono porre anche alcune particolarità iconografiche riscontrate nei nostri affreschi): una maniera in ogni caso situabile negli anni tra il '70 e l' '80; ma come proseguimento "insulare" della maniera di Nerezi: e insomma, per quel che riguarda il debito verso Costantinopoli, ancor immune dai nuovi stilemi tardocomnени della "maniera di Vladimir". Affini a questo per cultura, ma distinguibili per il loro bizantinismo più "arretrato" sono i maestri che dipinsero le figure di santi nei pilastri e nei medaglioni delle volte.

Le storie di Sant'Ermagora sono evidentemente di altre mani. Per le lunette della Passione, non sarebbe ingiustificato pensare - come altri, infatti, ha pensato - allo intervento di pittori venuti, se non da Costantinopoli (per mancanza, qui, di termini di paragone puntuali) almeno dalla provincia bizantina più qualificata: sebbene sarebbe difficile precisare quale: abbi<sup>am</sup> visto infatti come si dipin<sup>ge</sup>va a quel tempo per es. in Grecia, in Bulgaria, ed anche in Macedonia: questa è la zona di cultura pittorica senza dubbio più affine, ma non v'è nulla di esattamente "sovrapponibile" a queste pitture; e dunque possiamo soltanto creare un ulteriore ambito filologico d'un "bizantinismo alto-adriatico": è ancora l'operazione meno imprudente. Ma le Storie di Sant'Ermagora sono state affidate a gente più sottomana: forse qualche frate pittore, in ogni caso partecipe d'una cultura pittorica più vulgatamente popolarasca e "benedettina", genericamente "bizantineggiante" s'intende, ma anche con quegli accenti di Ratisbona-Salisburgo, che vedremo più innanzi.

Infine, per terminare la descrizione, rimangono ad Aquileia i "problematici" disegni del finto velario dello zoccolo. Qui v'erano sette grandi quadri - stavo per dire sette stanze, o lasse - del più bel poema francoveneto realizzato in pittura: narravano le gesta di un crociato o di un errante di nome Marco. Purtroppo, d'un tale ciclo - unico in Italia per la sua completezza - sono rimasti soltanto alcuni episodii: anche così frammentarii, però, più belli d'ogni cosa che sia stata rintracciata, in quest'ordine, non pure in Italia, ma anche in Francia o in Spagna. Il poema iniziava con un'ambientazione "ferina" (1° riquadro) delle avventure dell'errante; umana (di "buoni selvaggi") nel 2° riquadro. Del 3° e del 4° non è rimasto nulla. Nel 5° v'è un duello di arcieri a cavallo, che sta per terminare ovviamente con la sconfitta dell'infedele barbaro (con barba e baffi) da parte di chi regge lo scudo crociato; (nel 7° "arrivano i nostri"). Ma nel 6° l'errante appare accolto alla corte d'un re, selvatico ma buono, probabilmente dalle parti dell'Africa anzi dell'Egitto, come a indicare la presenza dell'uccello sacro (ibis) etc. E' dunque un racconto completo: per il quale le "spiegazioni" di Swoboda (2) e poi di Toesca, appaiono insoddisfacenti. E' strano che così accaniti filologi non abbian pensato di connettere il significato religioso di queste pitture col ciclo delle gesta dei crociati, specie dei dispersi ed erranti. Bastava allargare lo sguardo, (forse qui un po' troppo abbagliato dagli ori di Bisanzio) all'interpretazione europea, e veneta in particolare, dei fatti di Levante. S'avrebbe visto che una scena simile a quella del 6° riquadro dello zoccolo di Aquileia compare in un bassorilievo della cappella dei duchi di Lorena a Nancy, rappresentante il ritorno d'un crociato che si credeva disperso. Del crociato qui raffigurato conosciamo anche il nome: è il conte Ugo I° di Vaudemont,

che partì insieme con Luigi VII per l'Oriente e, sopravvivendo miracolosamente ad infiniti disagi, tornò in patria solo dopo 16 anni, quando tutti lo credevano morto: apparve con le vesti a brandelli, la barba incolta, i capelli irsuti etc., come il "Marco" del 6° riquadro di Aquileia.

Chi era cotesto Marcus? Non un personaggio genericamente romano: basti l'ovvia consultazione della Table di E. Langlois (Paris 1904), magari integrata con la Onomastique des trouvières di H. P. Dygge (Helsinki 1934). Si dedurrà che non può trattarsi delle avventure del Marcus più celebre, re di Cornovaglia (l'infelice sposo di Isotta); è nemmeno del Marques de Rome, protagonista del romanzo (tardo tuttavia) di materia prossima ai Sette Savi (cfr. ediz. Alton, Tubinga, 1889). E', sicuramente, un Marco locale. Un mio scolaro mi comunicava tempo fa d'avere rinvenuto, insieme ad altre numerose inedite pitture di gesta in Francia e in Ispagna, un poema manoscritto nella Biblioteca di Treviso che narrerebbe la istoria di quel Marco; ma non ho avuto ulteriori notizie.

Più giova riferire il ciclo d'Aquileia ad altre scene "crociate" della regione: a quelle, per es., dell'abbazia (dipendente da Aquileia) di Sta Maria in Sylvis di Sesto al Réghena, dove, sulle pareti est e sud della loggia sono riquadri, non ancora completamente ripuliti, nei quali sono riconoscibili episodii analoghi. L'epoca degli affreschi di Sesto è ovviamente più avanzata (non dovremmo essere lontani da quella dei "ritardatari" veronesi dello scorcio del XIII) ed il linguaggio più corsivo, anzi vernacolare. Non meraviglierebbe che le gesta fossero legate alla generosità di qualche donatore (come fu il caso del feltrino Giovanni di Vidor). Per quanto riguarda Aquileia, in ogni caso non riescono convincenti le ipotesi di Swoboda (si tratterebbe di episodi della vita di san Marco, in particolare quello dell'evangelizzazione della Pentapoli africana) e di Toesca (il quale, confutando Swoboda con argomenti attendibili, propone di vedere qui narrata la storia di Giuseppe ebreo in Egitto: il che convince forse ancor meno, e in più obbliga a ritenere la scritta Marcus, senza vera ragione, un'aggiunta più tarda).

I quadri dello zoccolo d'Aquileia, in ogni caso, narrano le avventure d'un crociato che, dopo aver combattuto contro gli infedeli si perde nell'Africa selvaggia tra le fiere, viene ritrovato lacero e affamato dagli indigeni, i quali l'accolgono con onore, lo presentano al loro re (che poi egli, probabilmente, riesce a convertire alla vera fede, e forse a sconfiggere, col suo aiuto, i mori o saraceni, liberando anche una città assediata - 7° episodio). Il ciclo dunque si inserisce nella serie delle "storie di gesta", abbastanza frequenti in Francia, studiate specialmente da Paul Deschamps (3), il quale ne ha raccolto anche un certo elenco, utile, sebbene ovviamente incompleto. Vi sono le pitture del

la stanza al di sotto della sala capitolare della cattedrale di Puy, le quali mostrano l'assedio da parte di Carlomagno della città di Saragozza secondo la Chanson de Roland; ed una partita a scacchi tra un re moro ed un re cristiano (forse Marsilio e lo stesso Carlo); vi è la battaglia fra crociati ed infedeli sull'architrave della facciata della cattedrale di Angoulême; quella d'una vetrata di Saint-Denis; o, in pittura, quella sulla facciata nord della chiesa di Poncé-sur-le-Loir (Sarthe) (4), quella della chiesa di Saint-Pierre-de-Chevillé (Sarthe), quella della chiesa del vecchio borgo di Artines (Loir), etc. Spesso i crociati sono protetti da santi guerrieri (es. a S. Giacomo des Guérets presso Poncé: san Giorgio; ad Arcines: San Giorgio e san Maurizio (5); ancora a San Giacomo des Guérets: san Giorgio e san Matteo - un terzo ha perduto la scritta -; cappella della cattedrale di Clermont: san Giorgio carica, alla testa d'una squadra di crociati, un gruppo di arcieri saraceni a cavallo (6); cappella dei Templari a Cressac presso Blanzac (Charente): l'episodio del combattimento fa parte della complessa storia d'una città assediata) etc.

In qualche caso è possibile - e lo tenta anche Deschamps - riferire coteste raffigurazioni a Canzoni di gesta ben definite, come per es. La Prise de Pampelune o sim. Ma altra volta l'argomento è tratto da fatti accaduti - e variamente mitizzati, s'intende - a qualche personaggio "storico" del luogo: ho ricordato poco fa l'esempio nella cappella dei duchi di Lorena a Nancy, con la storia del conte Ugo I° di Vaudemont, partito nel 1147 per la seconda crociata; dispersosi in partibus infidelium e dato per morto dai suoi compagni tornati a casa, ricomparso, dopo sedici anni di avventure e peregrinazioni, lacero e in fin di vita, a Vaudemont, dove poté soltanto riabbracciare la sposa, figlia dei duchi di Lorena, e morire. Tutto ciò è "cantato" a Nancy; e non meraviglierebbe se col Marco di Aquileia o col crociato di Sesto al Reghena ci trovassimo di fronte a qualcosa di analogo (un altro esempio mi viene segnalato a Oderzo). La più facile interpretazione, che verrebbe alla mente porterebbe a identificare in quel Marco uno dei fratelli longobardi (Erfio e, appunto, Marco) figli di Pietro duca del Friuli, i quali ebbero in effetti una vita d'avventure (costretti a seguire le vicende di re Liutprando e di Ratchis, finirono nell'Italia meridionale, fondarono abbazie, si fecero monaci); ma, soprattutto, fondarono l'abbazia di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena (7), e quella di San Giovanni Battista e San Pietro apostolo a Salto presso Cividale; anzi poi - con un atto steso a Nonantola il 3 maggio 762 - donarono tutte le loro sostanze ai monaci di San Benedetto della prima, ed alle suore dello stesso ordine della seconda. E' facile pensare che due personaggi "regi" dalla vita così cristianamente edificante e dalla generosità così esemplare verso i benedettini, entrarono nella leggenda locale, e le loro vicende avventurose,

passati i secoli, in tempi di crociate, si contaminassero con quelle di cavalieri partiti per il riscatto del santo Sepolcro, e ritornati a casa dopo anni ed anni di peregrinazioni (la particolare attenzione di Aquileia verso il sepolcro, e la "memoria" del Golgota, è attestata del resto dalla singolare - anzi unica, ch'io sappia - "riproduzione" del martirium di Gerusalemme, che fonde insieme "memoria" ed "anastasis", e che si trova nella navatella settentrionale della basilica: già esistente nel 1077, quando vi fu deposto dinanzi il patriarca Sigardo, fu costruita probabilmente ai tempi dei lavori di Poppo, e in occasione della Pasqua era centro di solenni riti liturgici - d'una vera e propria "sacra rappresentazione" - durati fino al 1595 e del tutto particolari di Aquileia (8). Che nella cripta della basilica si trovino dipinti episodi relativi alle Crociate, cioè al "riscatto" del Sepolcro riprodotto in chiesa, non è dunque cosa da far meraviglia: anzi è da pensare che sian tutti elementi, connessi, di quella medesima devozione).

La decorazione pittorica della cripta è tutta dello stesso tempo: l'ipotesi di diverse, successive fasi di esecuzione, è assolutamente da escludere, per ogni considerazione, anche tecnica. Le suture ancora visibili sono state, giustamente, spiegate come relative alle stesure dell'intonaco, giorno per giorno, per potervi dipingere a fresco quand'era ancor umido. Ma è chiaro che furono all'opera contemporaneamente almeno quattro maestri, coi loro, talora distinguibili, aiuti: il maestro delle storie della Passione; il maestro delle storie di Sant'Ermagora; il maestro dei Santi sui pilastri e nei medaglioni delle volte; il maestro delle gesta del crociato.

Già indicai, grosso modo, le parti che si debbono a ciascuno di essi, e forse è possibile un'ulteriore suddivisione del lavoro: il pittore delle figure isolate di santi nei pennacchi e di santi e di angeli in medaglione, sebbene assai legato al maestro della Passione, e partecipe della stessa cultura fortemente bizantineggiante, sembra, come già avvertii, linguisticamente di qualcosa più "arcaico" di cotesto; e insomma, se il maestro della Passione è con tutta evidenza legato alla "maniera di Nerezi", cioè alla pittura costantinopolitana degli anni '60; quello, meno "passionale" e più "necattico", delle figure di santi, par derivare il suo linguaggio dalla "maniera del pannello di Giovanni II" - alla quale lo avvicinano sensibilmente anche certi particolari manierismi: le linee parallele sui pomelli, per es. - cioè alla pittura costantinopolitana degli anni '30. Oppure, per usare la classificazione del De-

mus sui mosaici siciliani: il primo, più aggiornato, lavora secondo lo "stile di Guglielmo II", mentre il secondo si direbbe, almeno in parte, attardarsi nei modi dello "stile di Guglielmo I".

In ogni caso, ed ovviamente mi sembra, cotesti sono i pittori "più bizantini" di tutti. - Il maestro delle storie di Sant'Ermagora è, come già dissi, un "bizantineggiante locale", forse un monaco benedettino. E' chiaro che egli è a conoscenza di come si dipingeva a Roma e nell'Italia centrale in quel torno di tempo (fine sec. XII) specie in certe cripte (per es. in quella di Spoleto, del tempo, non della maniera, di Alberto Sotio - Crocifisso 1187); che ha sottomano delle miniature tra le più tarde di "scuola cassinese", alle quali attinge largamente; ma è soprattutto partecipe della cultura pittorica della stessa Aquileia - inclusa, come vedremo, insieme con Verona, Concordia, ~~Surnaga~~ etc., nel campo di disseminazione di modi di Ratisbona-Salisburgo.

Più difficile è individuare l'ambito di cultura figurativa al quale appartiene il maestro delle gesta del crociato, anche perchè si tratta di disegni, al grado tutt'al più di sinopie, cui fa difetto il dato linguistico fondamentale della resa della plasticità col colore. Ma il pittore è certamente un "occidentale", forse nemmeno italiano: a me sembra di ravvisare nel suo segno qualcosa di poitevino, che ricorda i modi degli affrescanti della cripta di Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne), lavoranti anch'essi nella seconda metà del secolo.

L'importanza della cripta di Aquileia non è soltanto nel fatto che in essa vediamo contemporaneamente all'opera almeno tre maestranze (poichè quella che dipinge i Santi isolati può essere, e non cavillare troppo, aggregata a quella che dipinge le scene della Passione e la Dormitio Virginis) di differente origine linguistica; ma che le pitture del maestro della Passione segnano l'inserzione di riflessi macedoni della "maniera di Nerezi" entro la cultura pittorica veneta. Le conseguenze non tarderanno a manifestarsi in altre pitture della regione, come vedremo tra poco. E' impossibile reperire anche nei mosaici del sec. XII in San Marco, dei quali tuttavia oggi poco o nulla è rimasto, e in quelli di maniera più "ritardataria" de' primi del XIII, qualche riflesso di cotesto "aggiornamento" bizantino, di cui l'opera del maestro della Passione di Aquileia offriva un esempio così insigne. Abbiamo già indicato, sulla scorta del Radojčić, certe coincidenze di stile e di iconografia tra brani delle storie di Maria e figure di Apostoli in San Marco, con affreschi di Curbinovo (1191); di altri rapporti parleremo a suo luogo.-

NOTE

- 1) P. TOESCA, Gli affreschi del duomo di Aquileia, cit.,
- 2) H. SWOBODA, in LANCKORONSKI - NIEMAN - SWOBODA, Der von Aquileia, Wien, 1906, pgg. 89 sgg.- L'importanza di questi affreschi è giustamente sottolineata da R. PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Trecento, Bologna, 1955, pgg. 39 sgg.
- 3) P. DESCHAMPS, Combats de cavalerie et episodes des croisades dans les peintures murales du XII et du XIII siècle, in "Miscell. G. de Jerphanion", vol. XII, n. 4 di "Orientalia Christiana Periodica", Roma, 1937.
- 4) L. LECUREUX, Peintures murales du moyen âge récemment découvertes dans l'ancienne diocèse du Mans, in "Bullet. Monumental", 1912, pg. 576.
- 5) S. TROCME', L'église d'Areines et ses fresques, in "Bullet. de la Société Archeologique du Vendomois", 1936, pgg. 1-55.
- 6) E. VIMONT, Peintures murales de la Cathedrale de Clermont-Ferrand, in "Bullet. Archéolog.", 1901, pgg. 44-47.
- 7) A. M. CORTINOVIS, Sopra le Antichità di Sesto nel Friuli, Udine, 1801. E. DEGAMI, L'abbazia benedettina di Santa Maria di Sesto in Sylvis, Venezia, 1908. G. COMELLI, La pittura friulana, Udine, 1948. P. L. ZOVATTO, L'abbazia di Sesto al Reghena, in "Enciclopedia cattolica", vol. XI, Firenze, 1953, alla voce. T. GEROMETTA, L'abbazia benedettina di Santa Maria in Sylvis in Sesto al Reghena (Guida storico-artistica), Portogruaro, 1957.
- 8) E. J. DYGGVE, Aquileia e la Pasqua, in "Studi Aquileiesi", Aquileia, 1953, pgg. 385-397. P. L. ZOVATTO, Il S. Sepolcro di Aquileia e la struttura del S. Sepolcro di Gerusalemme, in "Palladio", I-II, 1954, pgg. 31-40, e LO STESSO, Il Santo Sepolcro di Gerusalemme e il dramma liturgico medievale, in "Atti dell'Accademia di scienze, lettere ed arti di Udine", 1954-57, pgg. 227-51.

L'AFFRESCO DELLA "MADONNA DEL MARINAIO" IN SAN MARCO

Ora poi è sopravvenuta la prova indubitabile, che v'erano anche a Venezia maestri e botteghe che dipingevano a cotesto modo, almeno ad affresco. Essa è offerta dal ritrovamento, avvenuto proprio in questi giorni (marzo 1963), di larghi tratti di pittura murale, al di sotto delle crustae marmoree che coprono la parete nord del Battistero di San Marco: cioè sul muro della basilica contariniana.

Per tentare, frattanto, una messa a punto cronologica di queste "nuove" pitture, non sarebbe dunque nemmeno necessario riprendere il problema delle strutture, costruttive ed architettoniche, dell'attuale cappella: giacchè il muro sul quale si trovano è senza dubbio preesistente ad essa. Sarà sufficiente riassumere in breve le vicende più probabili di cotesto tratto del "portico" marciano.

Possiamo essere sicuri, innanzi tutto, che un nar-tece di tale sviluppo non v'era nella basilica contariniana (quanto ai fianchi nord e sud, di com'essi si presentassero all'esterno, con le cortine di mattoni ancora visibili, sono indici, tra l'altro, anche le belle finestre, poi inglobate nelle strutture posteriori). Tutto il nar-tece è costruzione del sec. XIII (ancorchè il suo braccio ovest sia stato eretto qualche decennio prima degli altri due: come vedremo meglio trattando dei mosaici del braccio nord). Per quel che riguarda il braccio sud - che include l'attuale Battistero e la cappella Zen - la "restituzione del testo" è resa più difficile sia dalle modificazioni postdugentesche, sia anche dalla presenza al suo estremo est da una sorta di torre, che preesisteva al portico e in origine doveva essere una di quelle torri-tesori-reliquiarii-saintes chepalles, che hanno il loro capo di fila nella cappella arcivescovile di Ravenna (anch'essa una "torre"): delle quali studiò assai bene le origini e la diffusione André Grabar (1).

Alla torre del Tesoro, legata al Palazzo Ducale come sua Schatzkammer, e insieme, al primo piano, via di passaggio "interno" dal palazzo ai matronei della basilica (secondo il modo bizantino di Santa Sofia e dei Santi Apostoli), si vennero poi aggregando altri augmenta, addossati al fianco sud della basilica: possiamo crederli aperti sulla Piazzetta (attraverso quello più ad ovest si accedeva alla chiesa, e si continuò ad accedervi, com'è indicato anche dalla particolare disposizione del pavimento). Nel Duecento, in connessione con la vasta campagna di lavori in tutta la basilica, e specialmente con l'aggiunzione dell'atrio, cotesti augmenta furono per così dire unificati: il loro spazio fu legato in continuità con quello dell'atrio.

Questo, alla fine, risultò di tre corpi disposti

ad U, ad incapsulare l'intero braccio occidentale della chiesa cruciforme: in analogia, del resto, con l'esempio dei Santi Apostoli di Costantinopoli, che pure dovevano avere, come supposi altra volta (2), un narcece articolato in tal modo.

Malgrado l'opinione diversa (non sostenuta tutta via da argomenti validi) di Raffaele Cattaneo (3), è da credere dunque che nel Duecento soltanto, le quattro campate del vano oggi diviso in cappella Zen e Battistero formarono il braccio sud dell'atrio: corrispondendo, quanto a divisione dello spazio, con sufficiente approssimazione, alle quattro campate ancora pressochè intatte del braccio nord.

Su qual fosse la disposizione anteriore, non possiamo andare più in là di congetture anche vaghe; ma sembra improbabile, ripeto quella del Cattaneo, secondo cui il Battistero e l'attuale cappella Zen sarebbero esistiti fin dallo stesso inizio della costruzione del Contarini; ed anche quella, che fin da allora Battistero e Tesoro formarono un unico vano.

Tuttavia è certo, che questo braccio sud ebbe funzione, e quindi anche forma, diverse, entro certi limiti, da quelle del braccio parallelo a nord. Esso, frattanto, per tutta l'ampiezza dell'attuale cappella Zen, si spalancava sulla Piazzetta, attraverso un grandioso portale (chiuso, com'è noto, nel 1503-1515, quando l'interno s'adattò a cappella sepolcrale per il cardinale G. B. Zen), di imponenza e di ricchezza maggiori anche di quelli della facciata di Piazza. - Oltre che dell'alta ghiera scolpita, coi Profeti entro volute di racemi - simili nel modellato a quelli della Porta dei Fiori sul fianco nord -, il portale si ornava di altri rilievi (due di essi andarono a finire nella collezione Stroganoff (4); era preceduto dai due grandi leoni stiliferi che ora sono all'interno della cappella, con le loro colonne, e sovr'essi i grifoni, rimasti invece sul posto. Questo magnifico portale (la cui eliminazione fu un vero e proprio sconcio cinquecentesco) fu eseguito, secondo Demus (5), possibilmente nell'ultimo quarto del Duecento. Il suo carattere monumentale si spiega rammentando che questa era la porta a mare della basilica: quella che si presentava dal molo ai naviganti che vi approdavano, o salpavano, quale sfondo della Piazzetta, ch'era il vestibolo di Venezia "trionfante", per chi vi arrivasse dall'acqua, che allora giungeva assai più innanzi verso la chiesa. Per tale porta poi costui entrava nel maggior tempio della patria, per i riti propiziatori alla partenza, o di ringraziamento al ritorno, nelle imprese di guerra o di mercatura. E tutta la forma della facciata sud di San Marco del resto, per quanto ha ancora di originale, rivela, pur anco nei singoli "motivi" 'pilastri acritani, gruppo dei tetrarchi, gli stessi mosaici della cappella Zen,

che narrano le storie di san Marco, etc.) un significato connesso con cotesta religione patria.

La suddivisione del portico in "locali" distinti - il primo dei quali, comprendente la prima campata ad ovest, rimase vestibolo aperto fino a che, nel primo decennio del Cinquecento, vi misero le mani Alessandro Leopardi ed Antonio Lombardo; il secondo, comprendente le tre successive campate, fu sistemato a battistero - avvenne, credo, nel primo decennio del Trecento, per le seguenti ragioni. L'una è che quanto rimane della decorazione a mosaico originale della cappella Zen è, per evidenza stilistica (connessione coi mosaici dell'ultima campata del braccio nord dell'atrio, con gli affreschi di S. Giovanni Decollato, etc.: vi ritorneremo tra poco) degli ultimi anni del Duecento o dei primi del Trecento. Ovviamente l'intera decorazione fu progettata ed eseguita per l'invaso attuale, il quale dunque in quegli anni doveva essere stato "ritagliato" nel portico come "spazio a sè": il che porta come conseguenza che anche il tratto adiacente ne risultò suddiviso. Altra ragione è offerta dal documento (6), il quale ricorda che il doge Giovanni Soranzo, quando morì nel 1328, fu sepolto (e lo è tuttora) "in loco puerorum", cioè nella "cappella dei putti", com'era chiamato popolarmente il Battistero appunto: il che attesta che questo tratto era già stato adattato a cappella battesimale. Non da molto tempo tuttavia: perchè per es. Giangiacomo Caroldo (ch'era segretario del Consiglio dei Dieci ed attingeva le sue notizie agli archivi) nella sua Historia di Venetia fino al 1382 ricorda che Andrea Dandolo, il quale ordinò, spese, e seguì personalmente l'attuale decorazione a mosaico e morì nel 1354, "fo sepolto nel portico della chiesa di San Marco dove hora è il battistero": dal che si deduce che, malgrado il Battistero fosse a quel tempo senza dubbio la cappella chiusa e decorata che è ora, la si continuava a chiamar portico, perchè tale era stata fino a non molti decenni prima.

Potremmo cercare di precisare di più, considerando la presenza nel Battistero delle tombe del Soranzo e del Dandolo, in relazione all'abitudine dei Veneziani - ultimo segno d'una tradizione d'origine addirittura ellenistica - di dar sepoltura ad un fondatore o costruttore (κτίστωρ) nel luogo (città, edificio o parte di edificio) da lui fondato o costruito o decorato (altro esempio tipico vedremo più innanzi: la tomba di Marino Morosini nel braccio ovest dello stesso atrio, opera sua. Tale abitudine del resto non è senza paralleli anche in Serbia, in Bulgaria, etc. Che il "conte di Virtù" Andrea Dandolo abbia avuto il suo sepolcro nel Battistero è ben legittimo, visto che la decorazione a mosaico si deve a lui; ma per il doge Soranzo s'ha da pensare ad altro e analogo merito, il quale non potè essere che quello d'aver fatto costruire la cappella. Possiamo dunque porre, con molta probabilità, la data del "ritaglio" del portico dugentesco e della costruzione del Battistero, negli

anni tra il 1312 ed il 1328.

Fu ad ogni modo in quell'occasione, che si rimasero le strutture, e soprattutto - ciò che qui interessa - si rivestirono le pareti di lastre di marmo; e per far questo si distrusse quasi interamente quanto vi era di decorazione dipinta sulla parete, che non si potè togliere perchè è il muro stesso della basilica; o si occultò quel poco che non si credette necessario, od opportuno, scalpellare. Appunto rimuovendo alcune di coteste lastre - perchè corrose dal cosiddetto "cancro del marmo" - il "proto" ing. Forlati, benemerito per tanti altri ritrovamenti, scoperse i brani di affresco. Quelle crustae, sul rovescio, mostrano rilievi decorativi di carattere paleocristiano-orientale (o, forse meglio, protobizantino provinciale): esse sono dunque exuviae portate da oltremare. Viene spontaneo conmetterle con l'ordine (7) dato nel 1309 dal doge Piero Gradenigo a Gabriele Dandolo, capitano di galere, di cercare nelle terre del Levante marmi pregiati e in buono stato, di qualunque colore fossero, e di caricarli sulle navi, perchè servissero a completare la decorazione di San Marco: "cum Ecclesia nostra Sancti Marci indigeat marmoribus cujuscunque pulcræ conditionis ...". Evidentemente quanto s'era raccolto prima era già stato messo in opera; e nulla di improbabile, che nella nuova mandata di marmi adunati da Gabriele Dandolo dopo il 1309, vi fossero anche le lastre (verosimilmente in origine plutei di iconostasi, o parapetti di matronei di qualche chiesa ponentina) che pochi anni dopo furon poste, rovesciate, a rivestire le pareti del Battistero, da poco "ritagliato" nel vecchio portico, e riorganizzato come "ambiente" unitario.

Ciò, s'intende, non è determinante per la cronologia degli affreschi ora riscoperti, se non come termine genericamente e latamente ante quem; tuttavia s'aggiunge ad altri e più consistenti argomenti, per rendere improbabile l'ipotesi, avanzata appena avvenne la scoperta (e divulgata anche dai quotidiani), secondo cui la pittura venuta in luce sarebbe da datare "agli ultimi decenni del XIII sec." (8) (il parallelo che s'è voluto fare con la Madonna a mosaico della cupola dell'Ascensione, oltre ad essere soltanto iconografico, è, evidentemente, così generico da non avere alcun senso): non si distrugge, di solito, una decorazione pittorica di tale estensione e di tale impegno, soltanto pochi anni dopo averla eseguita. Ma, come sempre (poichè le eccezioni non sono mai da escludere) quel che decide perentoriamente, anche per la cronologia, è lo "stile".

Frattanto, rimarrebbe ancora qualche considerazione "esterna", da aggiungere. L'affresco è senza dubbio del sec. XII; ma forse v'è qualche appiglio storico, che aiuta a metterlo meglio a fuoco nel tempo. Non è molto probabile sia anteriore al 1145: in quell'anno, com'è noto, vi fu l'incendio particolarmente disastroso (9), che attaccò il palaz-

zo ducale e San Marco, provocando danni ingenti soprattutto al tratto presbiteriale della chiesa ed alle sue connessioni col Palazzo. E' presumibile che l'affresco sia stato eseguito dopo il disastro, non prima. D'altronde, quando avvenne il solenne, atteso, preparato incontro a Venezia tra papa Alessandro III ed il Barbarossa (luglio 1177), che ebbe il suo centro fastoso in San Marco, la basilica appariva decorata e "parata": e specie nelle parti che, come cotesto portico a mare, dovevano essere incluse nel "giro" delle cerimonie. Talchè è possibile che l'esecuzione del nostro affresco sia **connessa**, oltre che coi lavori di riparazione dopo l'incendio e forse di preparazione del convegno, con quelli di assestamento della Piazzetta - durante i quali tra l'altro furono innalzate da Nicolò dei Barattieri le colonne di Marco e Todaro (c. 1172).

Un richiamo ancora non è forse superfluo, in quest'ordine di considerazioni. Cotesta Madonna ora riapparsa dovette essere oggetto di particolare devozione, o legata ad un memorabile avvenimento, vero o leggendario che fosse, o sim. E' chiaro infatti che, quando si dovette coprirla con le lastre marmoree della nuova decorazione del Battistero, si pose una cura singolare nel lasciarla il più possibile intatta - mentre non si pensò due volte a scalpellare più o meno completamente le altre sacre figure-. Inoltre, io penso la si sia voluta "recuperare", preservare alla devozione, in qualche modo riproducendola: la Orante a mosaico - che lo stile denuncia eseguita a' primi del Trecento, in coincidenza col riassetto del Battistero - posta nella lunetta superiore della stessa facciata meridionale di San Marco, ha appunto, credo, cotesto significato: di recupero della Orante ad affresco, ch'era stato necessario occultare al di sotto.

Quella Orante della lunetta era, ed è tuttavia (vi s'accendono ancora a vespero due lampade) molto venerata, e legata a tutta una serie di leggende e di consuetudini (riferite per es. anche da Ermolao Paoletti (10)): si credeva, tra l'altro, che la candela, che i parenti di chi era in mare v'accendevan d'innanzi a preghiera, si spegnesse da sola, se il navigante moriva; i condannati a morte, prima d'avviarsi al ceppo tra le due colonne, vi sostavano per l'ultima preghiera - e i confratelli di san Fantino vi apponevano, in quelle occasioni, due torce nere accese -: il che più tardi fu collegato popolarmente con l'ingiusta fine del "povero Fornaretto", etc.). Ma, come precisò anche il Lorenzetti (11), l'origine della consuetudine è da riconoscere nella lampada, che dovea rimanere accesa d'innanzi all'immagine da tempo antico per voto e lascito "di un capitano dalmatino, il quale colla scorta di quel lume avea potuto condurre il vascello in una burrasca" (12).

D'una venerazione siffatta penso fosse per l'innanzi oggetto l'Orante ad affresco: quando questa venne co

perta, essa, con l'impegno di accendervi la lampada, fu trasferita all'immagine che la surrogava nella lunetta a mosaico dell'ordine superiore della facciata sud. La lunga iscrizione che corre, graffita, sotto l'affresco, e che sembra in lingua slava, potrà forse, quando sia letta e interpretata, confermare, o smentire, questo possibile riferimento al lascito del capitano da mar schiavone, per grazia ricevuta dalla "Madonna del mare".

Tutto ciò, oltre ad essere al momento ipotetico, avrebbe ben poca importanza, se lo stile di questa pittura non ne confermasse la datazione, proposta poco fa, intorno agli anni settanta.

E, frattanto: che cotesta parete esterna sud della San Marco contariniana fosse stata affrescata, lo si sapeva da tempo: da quando si ritrovò su di essa, qualche metro più ad ovest dei brani ora riapparsi, quel frammento deperitissimo ma ancora ricco di significato, che si conserva nel Museo Marciano. Demus (13), che da esso deduceva giustamente che il "portico" doveva esser in uso, come tale, in epoca primitiva ("it is therefore to be assumed that the brush drawing was the groundwork of a painting rather than a mosaic, which argues for an enclosed and roofed-in space rather than for an exterior wall"), lo considerava tuttavia la sinopia per un affresco "d'uno stile che è più antico del XII secolo".

Ma ora è evidente che, più che d'una sinopia, si tratta d'un frammento d'affresco tanto abraso che ne è rimasto quasi soltanto lo schema, e ch'esso faceva parte della stessa decorazione, di cui si sono ritrovati i brani con la Madonna. Esso mostra infatti la parte inferiore della veste d'una figura ritta, simile per misura e disegno a quelle dei santi che affiancano la Panaghja Angheloktistos venuta in luce or ora. E' facile dedurre che v'era qui un lungo fregio, che decorava probabilmente l'intera parete interna di cotesto portico a mare; ed aveva al centro la Vergine con i suoi arcangeli, e poi ai lati figure olòsome di santi, ritmicamente schierati.

Quanto all'epoca, fu probabilmente l'esiguità e la quasi illeggibilità del frammento a suggerire al Demus un tempo anteriore al XII (in ogni caso più ragionevole della fine del XIII). Ma, ora che possediamo la figura intera della Madonna, il busto d'uno degli angeli, e per il momento poco d'altro, i maggiori dubbi filologici possono essere rimossi. Cotesto affresco (sia esso opera d'un veneziano, come potrebbe indicare anche il fregio che incornicia le figure; o di un dalmata - assai meno probabile d'un greco, seppur macedone o tessalo; del tutto improbabile di un costantinopolitano -: poco importa), è, linguisticamente, in connessione strettissima con la cerchia di cultura pittorica che negli ultimi decenni del secolo si muove in-

torno a Nerezi (da Castoria a Curbinovo, s'è visto; alle chiese sulla "via della Zenta"; alle coste dalmate dalla Brazza a Zara, etc.) e, quassù nell'alto Adriatico, approda nell'opera del "maestro della Passione", e in parte in quella del "maestro dei Santi" della cripta della basilica di Aquileia. Un confronto anche rapido tra la "Madonna del marinaio" affrescata nell'antico portico a mare di San Marco con le pitture di quella cerchia, sarà sufficiente, credo, a smagare ogni occhio avvertito (si faccia attenzione soprattutto a certi manierismi "nereziani" nei volti, al gioco delle pieghe de' panni, etc.: identici a quelli del linguaggio di cotali maestri ponentini, e specie dei Santi di Aquileia, dove appunto vedemmo la "maniera di Nerezi" già tradotta in veneziano).

Nell'ordine d'una storia della pittura occidentale, e innanzitutto veneta, dello scorcio tra il XII ed il XIII secolo, l'affresco della Madonna dei naviganti acquista un valore singolare. Esso ci dà una prova ulteriore - e più perentoria, credo, d'ogni altra - che la diffusione della "maniera di Nerezi" non si limitò alle coste orientali dell'Adriatico, ma penetrò nella cultura pittorica di Venezia stessa: vi fu accolta, assorbita; informò almeno parte della decorazione - se non altro di quella eseguita a fresco - che, nella stessa San Marco, precedette la grande impresa del Duecento.

Le conseguenze, poi, non tarderanno a manifestarsi nello stesso entroterra, anche in zone relativamente occidentali: fino a Verona, per es., e in parte anche in Lombardia e in "lto Adige - come vedremo tra poco -.

N O T E

- 1) A. GRABAR, Martyrium, cit.
- 2) S. BETTINI; L'architettura di San Marco, cit.
- 3) R. CATTANEO, in "La Basilique de Saint-Marc, etc.",  
cit., pg. 448.
- 4) Cfr. O. DEMUS, The Church of San Marco, cit., 1962,  
pg. 207.
- 5) O. DEMUS, ibid.; cfr. anche pg. 80, per certa particolare-  
larità del pavimento che indica che di qui si  
accedeva all'interno.
- 6) La ducale Basilica... Doc. n. 829, pg. 212.
- 7) La Basilique de Saint-Marc., cit., pg. 445.
- 8) Cfr. "Il Gazzettino", 15 marzo 1963; "Il Corriere del  
la sera", stesso giorno.
- 9) La Ducale Basilica... Doc. 74 e Doc. 824.
- 10) E. PAOLETTI, Il Fiore di Venezia, II, 1839, pg. 24.
- 11) G. LORENZETTI, Venezia e il suo Estuario (Guida), 1926,  
pg. 179.
- 12) E. PAOLETTI, loc. cit.
- 13) O. DEMUS, The Church of San Marco, cit., pg. 78 e n. 77.

MOSAICI VENEZIANI DEL SECOLO XII°

Frattanto, dagli inizi del sec. XII, a Venezia erano all'opera di mosaico esperte botteghe locali. I maestri venuti da Costantinopoli avevan fatto presto scolari sul posto, come avveniva di solito (cfr. per es. l'analogha vicenda in Russia, evocata assai bene dal Lazaref (1)): costoro erano attivi già dal tempo di Domenico Selvo, nel terz'ultimo decennio del secolo precedente. Nel 1100 poi, tabulas Petrus addere coepit (2) in San Marco: il che, come già dissi, penso sia da interpretare come indice d'un cambiamento avvenuto nel programma generale della decorazione della chiesa: in base ad esso l'intera impostazione decorativa era portata ad adeguarsi ancor più a quella di regola nei modelli bizantini: crustae marmoree sui tratti verticali delle pareti, mosaici figurati su tutte le superfici curve (il che ovviamente non impediva - come poi di fatto avvenne - che pannelli musivi o isolati riquadri si potessero inserire anche nelle pareti). Non è da escludere che qualche altro mosaicista bizantino fosse ancora chiamato a collaborare (vi è per es. il noto documento del 1153 (3), relativo alla vendita fatta dal convento di S. Zaccaria a certo Marco (greco) Indriomeni maestro di mosaico: l'aggettivo greco appare un'aggiunta posteriore, una sorta di glossa; ma il nome è in effetti greco; e la notizia dell'acquisto ci dice che non era di passaggio, ma che si era stabilito, o intendeva stabilirsi, a Venezia). Tuttavia il grosso del lavoro ormai era affidato a botteghe veneziane, affiancate dalle sempre più necessarie officine di vetrai, per la fabbrica di tessere con foglia d'oro e degli smalti (un Petrus Flabianus phiolarius è documentato al 1090-. Non c'è dubbio che con fiolarij s'intendessero coloro che eseguivano anche il laborerio de muse; come risulta dal noto decreto del Gran Consiglio, in data 25 agosto 1308 (4)). Cotesta, che fu probabilmente la prima decorazione completa della basilica, (ancorchè è possibile che - come s'è detto - fosse in parte ad affresco), occupò quasi interamente la prima metà del sec. XII. Nel 1145 poi il violento incendio che, come dice una cronaca del tempo, non risparmiò nè la bellezza, nè i ricchi ornamenti di San Marco, la distrusse. Com'è ovvio pensare - com'era avvenuto del resto della grande Santa Sofia di Costantinopoli prima della ricostruzione giustiniana - l'incendio attaccò soprattutto le parti alte: le cupole, e il vano centrale del naos. Agli estremi orientale ed occidentale: la parte dell'abside e quella del portale d'ingresso, forse dei tronconi in parte si salvarono: certo è che qui appunto si trovano i soli mosaici, che stilisticamente siano assegnabili

al sec. XII.

Qual fosse la "maniera" - o meglio, le maniere, perchè i maestri contemporaneamente all'opera dovevan essere parecchi - di quella decorazione, possiamo congetturare anche su altri elementi di qualche peso. Frattanto, un gruppo di mosaici veneziani dei primi decenni del secolo è giunto fino a noi. Anzitutto, quello del catino dell'abside della chiesa dell'abbazia di San Cipriano a Murano (5), famosa ai suoi tempi, ora totalmente distrutta: esso fu strappato e malamente ricomposto nel 1837 nella Friedenskirche di Potsdam, dove ancora si trova. Sebbene si trattasse d'un'offerta, d'un'opera votiva - come si traeva leggendo l'epigrafe che in origine le faceva da cornice: "Hoc fieri jussit opus Frosina Marcella conjugis pro anima suaque Petri Marcelli Marci et Teofili suorum et filiorum" - quindi, a rigore, non strettamente legata alla costruzione, sarebbe ingiustificato pensarla lontana nel tempo da questa: 1109. Rappresenta Cristo in trono, affiancato dalla Vergine e dal Battista - una tipica Deisis, dunque: queste figure infatti tendono le mani nello atto della preghiera o intercessione - i quali hanno accanto san Pietro e san Cipriano, anch'essi preganti. Nel sottarco gli arcangeli Michele e Gabriele; al sommo, in un medaglione, l'Agnus Dei: una composizione dunque tutt'altro che peregrina, sebbene non comune per un'abside di basilica; ma in questo caso il tema della Deisis è spiegabile col carattere votivo dell'opera. Quanto agli arcangeli, essi si ritrovano nella stessa posizione nel sottarco della chiesa della Dormizione a Nicea, dove soltanto sono in numero di quattro; ed anche in cotesta chiesa di Bitinia al sommo v'è un medaglione, il quale però non include l'Agnello mistico, ma il trono dell'Etimasia.

Un'opera dunque, cotesta di Murano con la quale si apre il secolo, fortemente bizantineggiante; ma, bisogna aggiungere, d'un bizantinismo straordinariamente arcaico. Date le condizioni del mosaico, è certo poco agevole se non impossibile, in ogni caso azzardato, tentare un esercizio di lettura troppo rinuzioso. Ma salta all'occhio, che quel mosaicista non era al corrente di come si dipingeva a Costantinopoli al suo tempo, o anche qualche decennio prima (pannelli di Santa Sofia, etc.): egli sembra essersi fermato al grado linguistico di Hossios Lukas e di Santa Sofia di Kiev; quando addirittura non rimandi (per es. negli Arcangeli) alle parti più antiche di Nicea. Ma il punto di riferimento più vicino è, evidentemente, Kiev: soprattutto la cupola; col Pandocrator in medaglione, sorretto dai quattro arcangeli col trisagion. L'opera, s'è visto, è da porsi negli anni 1061 - 1067 circa, cioè press'a poco

al tempo della decorazione di San Marco ad opera del doge Selvo. Perciò, almeno una deduzione secondo me è legittima: i mosaicisti del San Cipriano di Murano, greci o veneziani che fossero, eran gente che, vivendo procul ab urbe, si manteneva avvinta alla maniera bizantina, della corrente "conventuale", quale avea corso al momento in cui essi si eran mossi da Bisanzio o (più probabilmente) dalla Grecia, per mettersi al servizio del Selvo, più che trent'anni innanzi la fondazione della chiesa muranese, o erano eredi locali di quelli.

Un tale carattere arcaico, del resto, è dichiarato anche dall'altra maggiore decorazione a mosaico "veneziana" eseguita in quegli stessi anni o, al massimo, tre anni dopo: quella dell'abside della basilica Ursiana di Ravenna. Questa non era una piccola opera votiva come quella di S. Cipriano: era una composizione grandiosa e complessa, che occupava l'intera conca dell'abside, e il semicatino, e tutta la fronte intagliata dall'arco di trionfo, fino al soffitto. Il mosaico "minacciando ruina, per conservarne la memoria, l'anno 1741 fu dal Cav. Gianfrancesco Buonamici Architetto della nuova Metropolitana esattamente disegnato a vantaggio degli eruditi" (6), i quali tuttavia sarebbero meno severi con la sua memoria, s'egli si fosse curato anche di metterne in salvo qualcosa di più, oltre gli scarsi frammenti che oggi si conservano nel palazzo arcivescovile. Sono sei in tutto: il busto di san Barbaziano - che si trovava nel secondo registro partendo dal basso, tra la prima e la seconda finestra da sinistra; la Madonna orante, ch'era nello stesso registro, tra la seconda e la terza finestra; il busto di sant'Ursicino, anch'esso nella medesima fascia, tra la quarta e la quinta finestra; le teste dell'apostolo Pietro e di san Giovanni evangelista - che potevan essere tra le figure della zona superiore, l'ultima sotto il soffitto, dell'arco di trionfo; ma più probabilmente, date le proporzioni, son quelle dei due santi che si affrettano verso il sepolcro di Cristo (ipotesi Gerola (7)) -; infine una testa barbata, solitamente definita indecifrabile: più piccola delle altre e probabilmente senza nimbo, essa non deve appartenere ad una grande figura isolata e "statuaria" come le precedenti, ma a quella di un gruppo: si potrebbe pensare al gruppo dei due risorti a destra del Cristo dell'Anastasis del semicatino; oppure, col Gerola (8), ad uno dei due discepoli che stanno riponendo il coperchio sulla tomba di Apollinare (ma in questo caso sembra, in base al disegno, ch'essa dovrebbe essere inclinata verso destra, non verso sinistra).

Il disegno originale del Buonamici non s'è più, ch'io sappia, ritrovato; ma fu, qualche anno dopo la sua esecuzione, riprodotto fedelmente dall'Amadesi nel suo "Metropolinata di Ravenna". E, pur non escludendo qualche "completamento" del disegnatore, risulta da cotesta incisione evidente, che l'opera non era affatto così in rovina, come dichiarava l'architetto, cui premeva toglierla di mezzo, d'accordo col vescovo amministratore Guiccioli - che di fatto fece demolire l'abside, rispettata dai suoi predecessori - per far posto alla propria. In ogni caso essa è delineata completissima, senza il minimo segno di lacune: con tutte le figure e le scene apparentemente intatte, con le loro scritte (e queste specialmente penso che, fossero state mancanti di larghi tratti, sarebbe stato difficile "integrare" ad un tecnico settecentesco - sebbene fossero già state trascritte da Girolamo Rossi (9), e poi dal Fabri e dal Pavirani (10)). Del resto, che la riproduzione fosse fedele (e che quindi il mosaico fosse in buono stato, praticamente integro) si trae da questa sorta di difesa non richiesta dell'Amadesi ("che può dirsi scriveva sotto dettatura del Buonamici", osservò il Ricci (11)): "Ma prima (di demolirlo) con squisita esattezza delineò il cavalier Buonamici tutto quanto il mosaico niuna cosa tralasciandone, benchè minima. Codesta sua delineazione moltissimi d'ogni rango uomini intelligenti e il medesimo monsignor Guiccioli di fresco succeduto al defunto Farsetti attentamente esaminar vollero e riscontrare coll'originale, cosicchè accertatisi quella a questo con tutta esattezza corrispondere, se ne formò atto pubblico ed autentico, il quale nell'archivio arcivescovile fu riposto. Questo è il disegno che è stato intagliato, etc." (12). Non s'accorgevano che quella che doveva essere una difesa dell'operato del Buonamici e del Guiccioli diveniva il più grave atto d'accusa: documentava che il mosaico era integro (e ciò spiega perchè fosse stato rispettato dal Farsetti, che, pur demolendo la parte anteriore della chiesa, ne aveva salvato l'abside). Ma tutto ciò per concludere che - quanto all'iconografia, s'intende - possiamo assumere la stampa dell'Amadesi come documento fedele.

Tra le epigrafi, alla base, là dove il mosaico terminava e cominciava lo zoccolo di marmo, v'era quella che ci tramanda la data: " + HOC OPVS EST FACTUM POST PARTUM VIRGINIS ACTVM / ANNO MILLENO CENTENO POST DUODENO". A proposito delle scritte, giova un'osservazione ovvia ma non inutile: esse accompagnavano tutti gli episodi della decorazione: - dall'alto in basso: l'Ascensione, la Resurrezione, i fatti della vita di Sant'Apollinare, il gruppo dei patroni di Ravenna; ed erano in versi leonini. Nulla o ben poco - malgrado qualche tentativo (Gerola (13)) - ovviamente si può trarre dal disegno, quanto al loro carattere paleografico; ma i testi sono linguisticamente e metrica-

mente simili a quelli che accompagnano - e nella medesima posizione rispetto ai quadri - gli episodi dei più antichi mosaici marciiani. Com'è già stato osservato da parecchi, i versi leonini - la cui voga, è noto, si pone appunto nel sec. XII - di San Marco costituiscono una trama organica, una partitura completa e coerente, una sorta d'impalcatura, quasi si direbbe preventiva, del disegno generale della parte della decorazione dove essi compaiono: onde v'è ragione di ritenere ch'essi facessero parte già della prima stesura completa di questa - cioè, secondo me, quella del sec. XII -; e che siano stati ripresi e ripetuti nell'attuale: il che (oltre s'intende ai restauri posteriori) spiegherebbe forse anche la non perfetta aderenza di significato tra iscrizioni e attuali riquadri, che è stata rilevata in qualche punto. In ogni caso mi sembra chiaro, che le scritte aggiungono un altro dato di connessione tra questo mosaico del 1112 a Ravenna e i più antichi di Venezia.

Come ho già osservato, la connessione è anche nel significato generale delle decorazioni, che qui e là esaltano la chiesa locale, innestando inscindibilmente per sonaggi ed historie di questa nella trama delle persone e delle Feste, ch'eran ovvie per ogni rappresentazione cristiana. A Ravenna come a Venezia vige il criterio topografico genericamente medievale (comune a Bisanzio come allo Occidente), e d'origine pseudoareopagitica, dell'anagoghè: dell'ascesa per materiali manuductione delle immagini e dei significati dal "secolare" al celeste nel corpo stesso della chiesa: onde i temi ravennati sono in basso, i temi cristologici in alto. - Nella zona suprema, sotto la scritta: " EXPECTANT ISTI CVRSVM SVPER ETHERA CHRISTI / MOX RESPONDETUR VELVT IVIT REGREDIETVR ", stava il Cristo ascendente dentro il globo, affiancato dai due arcangeli, dalla Vergine e dai dodici Apostoli; sotto, ai fianchi dell'arco di trionfo, v'erano (probabilmente) due miracoli di Cristo, di significato (vittoria sulla morte) consonante; e meno che non si trattasse, come pensava Gerola, di due fatti della vita di "pollinare, legati alle scene inferiori - e cioè la missione da parte di Pietro, e l'incontro del protovescovo con Iréneo, o col tribuno di Classe, o con Bonifacio -; sotto ancora, nei rinfianchi, due figurette di offerenti ( ? ) e due palme. - Nel semicatino campeggiava, sotto un firmamento simbolico, la grande scena della Discesa al Limbo (Anastasis), coi primi parenti tratti dalla tomba, come a Torcello (sottolineata dalla scritta: " MORS PERIT ECCE REDIT SVRGENS QUEM VITA REDEMIT "); ma in più vi erano, da un lato le Marie, cui un angelo addita il sepolcro vuoto (SVRREXIT DATOR VITAE ECCE VIDERE VENITE); dall'altro Pietro e Giovanni che, avvertiti, vanno anch'essi al sepolcro custodito da due angeli ("OPTANT QVOD VERE PROPERANT HI JURE VIDERE"). La parte mista di cielo e di saeculum si svolgeva nei registri inferiori: nel primo, tra

le finestre, erano le figure della Vergine e del Battista, e, accanto, di san Barbaziano e sant'Ursicino; alle estremità, due scene complesse tratte dalla Passio sancti Apollinaris - composta nel 666 -: a sinistra il santo che, coi discepoli Calocero e Aderito, sta resuscitando la figlia di Rufo ("VITAE TURBA DATVR QUIA VITAE VIRGO VOCATVR"); a destra il giudizio da parte del patrizio Demostene, il supplizio, la sepoltura "foris muros Classis" ("MVLTIMODIS FLAGRIS CESVS NIMIS APOLENARIS MARTIR PRO CHRISTO SECLO MIGRAVIT AB ISTO"). --Nell'ultima zona e più bassa, sotto la scritta che riassumeva il significato di essa, e infine dell'intera decorazione: "HIS STAT TVTA BONIS PRECELSA RAVENNA PATRONIS / SVB QVORVM CVRA NVLLATENVS EST PERITVRA", v'erano, al centro la figura di Apollinare orante, come nella basilica di Classe; e ai lati quelle dei suoi primi successori (i così detti "vescovi colombini", perchè, secondo una leggenda corrente nella chiesa ravennate - ma non prima che san Pier Damiani la fissasse alla vigilia del sec. XII - erano designati dalla colomba dello Spirito Santo: la quale infatti appariva sul capo di undici di essi, e cioè: Aderito, Eleucadio, Calocero, Marciano, Proculo alla destra del fondatore; Probo, Dato, Liberio, Agapito, Marcellino, Severo alla sua sinistra; e inoltre Orso, Pietro, Giovanni Anghelopte, Pier Crisologo, Massimiano e Vitale martire), recanti in mano il segno delle loro preminenti attività o virtù (palma il martire Vitale, modellino di chiesa i costruttori Orso e Massimiano, altri, li bri o corone), divisi l'un dall'altro, ritmicamente, da palme.

Un'opera, dunque, grandiosa, e di significato strettamente ravennate; senza possibilità di paragoni iconografici puntuali - voglio dire non per singoli temi genericamente cristiani - altrove. V'è stata naturalmente anche qui l'ipotesi "orientale" dello Schmidt (14); (ripresa e sviluppata da Eva Tea (15) e accolta anche dal Demus (16)), secondo la quale il disegno generale di essa deriverebbe da quello del mosaico della chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme, dove pure si vedevano l'Ascensione e l'Anastasis - e ai lati l'Annunciazione, che però non compare a Ravenna.- Ma è chiaro che cotesti son temi molto diffusi (es. Nea Moni di Chio, Hossios Lukas, etc.), e che inoltre la loro presenza a Ravenna è motivata dal semplice fatto che il titolo di consacrazione originale della cattedrale ursiana era per l'appunto l'Anastasis (cfr. il Liber Pontificalis di Andrea Agnello).

In realtà si tratta d'una decorazione pensata senza dubbio a Ravenna e per Ravenna, e realizzata su indicazioni e sotto diretto controllo del vescovo Geremia e de' suoi consiglieri. Anche perciò sarebbe impossibile accedere all'opinione ripetutamente espressa dal Demus (17), il quale, giudicando sopra tutto in base allo stile dei frammenti rimasti, la ritiene di fattura greca; anzi "di

tutti i mosaici esistenti la più vicina per stile a quella di Dafnì". Ma difficilmente artisti greci si sarebbero piegati ad una tematica così strettamente locale non pure per i soggetti (fatti di Apollinare, vescovi colombini, etc.) ma anche per la fisionomia di figure tramandate, le scritte sempre latine, etc. etc. Sarebbe, comunque, caso unico, senza riscontro col loro modo di comportarsi là dove sicuramente lavorarono fuori casa: per es. in Russia o in Sicilia. Inoltre, coteste maestranze portavan seco, è da credere, de' "libri di bottega" contenenti un repertorio di esempla anche di tutto l'apparato ornamentale, specie delle cornici spesso moltiplicate degli arconi, gli strombi delle finestre, le scene, le figure isolate etc.: tutto ciò in questo mosaico appare assunto dalla tradizione locale più matura, specie dalla basilica di Classe (dove pure, come vedremo, quei mosaicisti lavorarono); ed anche una quantità d'altri motivi sono evidentemente tratti da quegli esempi: la sfilata dei vescovi alternati a palme, da S. Apollinare Nuovo; il protovescovo orante, da Classe; l'offerente con l'agnello, da S. Vitale, etc. etc. - Ma quel che più conta, è lo stile dei frammenti salvatisi, che non offre alcuna possibilità d'essere assimilato a nessuna opera pittorica sicuramente bizantina, a Costantinopoli o altrove, e particolarmente di quel giro d'anni. Un "punto di partenza linguistico" bizantino, o forse meglio greco, sicuramente esiste; ma senza dubbio non è Dafnì che, con la sua gracile linearità ed il suo tenue cromatismo, leggermente agro, è quanto vi può essere di più lontano da questa pittura. E' ravvisabile, e con tutta la sicurezza possibile in questo campo, in opere ancora macedoni e di corrente "conventuale", come i mosaici di Hossios Lukas e, soprattutto, di Santa Sofia di Kiev (specie per le parti "greche"). Si tratta dunque anche qui, come a S. Cipriano di Murano, d'un bizantinismo sensibilmente arcaico o "arretrato" (si ricordi che del 1120 c. è per es. il pannello di Giovanni II Comneno in Santa Sofia!), che trascina modi vecchi, nella terra d'origine, si direbbe d'un secolo; la cui presenza (esclusa evidentemente una, comunque inverificabile, azione dei "maestri greci" chiamati da Desiderio a Montecassino) sopporta soltanto, ritengo, l'ipotesi che ho esposto or ora per S. Cipriano: ch'essi appartengono a quel "fondo linguistico" veicolato da terre bizantine dai mosaicisti di Domenico Selvo, e rimasto poi nell' "asse patrimoniale" della "scuola veneziana" del sec. XII.

Giacchè nemmeno l'ipotesi di Galassi (18) (ch'io stesso avevo accolto altra volta): che questa opera grandiosa sia l'ultima, ch' eseguirono maestri propriamente ravennati nella loro città, mi sembra ora, a più matura riflessione, convincente - malgrado la già notata, ed ovidente, volontà di cotesti magistri immaginari di sfruttare temi e spunti tratti dagli antichi cicli locali. Essa per reggersi dovrebbe addurre almeno una sola notizia dell'at-

tività di esperte officine di mosaicisti in Ravenna in quel giro di tempo; mentre, dal VII sec. in poi, v'è il più completo deserto; e semmai qualche botteguccia s'era trascinata ancora a lavorar di mosaico fino al Mille (ma non dopo), essa era talmente sprovveduta anche per tecnica, per disponibilità di tessere di pregio etc., da non riescire a far nulla di più civile e men povero delle miserrime teste aggiunte al "quadro storico" di S. Apollinare in Classe; nè v'è bisogno d'insistere nel confronto. E, mancando ogni sia pur lontano indizio d'una "rinascita" di cultura pittorica nella ormai al tutto decaduta Ravenna del sec. XII, una decorazione come quella dell'abside dell'Ursiana ad opera di maestranze locali parrebbe un vero miracolo (quanto ad una attività pittorica meno preziosa, non legata alla difficile tecnica del mosaico: c'era, è vero, l'affresco della chiesa di S. Giacomo ad Argenta, che conteneva le figure degli undici vescovi "colombini". Riportata in luce nel 1776, quando si rinnovò l'edificio, la pittura fu giudicata, allora, duecentesca (19); e in ogni caso non poteva essere anteriore al 1160, data la fondazione della chiesa. Si trattava perciò d'un riflesso, non possiamo sapere quanto brillante, dell'"eccezionale" mosaico della cattedrale).

Più ragionevole in ogni senso è dunque ritornare alla vecchia ipotesi del Toesca (20) - (accettata anche da Anthonry (21)) e da altri -, che assegnava l'ultimo dei mosaici di Ravenna a maestri veneziani (per i quali l'attingere all'antica cultura pittorica ravennate non era soltanto facile, in ragione dell'eclettismo che fu sempre una loro caratteristica, ma faceva parte addirittura d'una tradizione).

Del resto, soltanto a Venezia, in tutto l'Occidente, è pensabile che nel 1112 vi fossero maestri ed officine di mosaico in grado non solo d'eseguire una decorazione così vasta e complessa, ma anche d'esprimersi in pittura con un linguaggio siffatto, del quale una componente bizantina di tal forma risulti storicizzabile. Tale componente, a riprova, si ravvisa (insieme con altre che vedremo) in tutte le opere di quel secolo in Venezia medesima o nelle isole, e nelle terre adriatiche fino a Trieste, e nel mosaico dell'abside di S. Ambrogio a Milano, e insomma in tutto quello che, credibilmente, fu allora il raggio d'azione della "scuola veneziana". Le analogie degli Apostoli della abside centrale di Torcello con questi dell'Ursiana (de' quali, secondo il Galassi, sarebbero "un'imitazione"), o della Madonna qui con quella di Santa Maria e Donato di Murano; o altre con i mosaici dell'abside laterale di Torcello, o coi più antichi di San Marco, o con quelli delle absidi di San Giusto a Trieste, sono state rilevate più volte e da più d'uno studioso; e sono in effetti innegabili, ancorchè vadano precisate nei loro limiti, come cercheremo di fare tra poco (giacchè si tratta appunto di analogie,

non di identità di "stile"). Ma sono sufficienti, ritengo, per includere tutto questo gruppo di opere in un capitolo, che non può essere intitolato che alla scuola pittorica veneziana del Millecento.

Del resto, cotesti maestri di mosaico veneziani non furono all'opera, a Ravenna, soltanto nella cattedrale. Essi dovevan essere parecchi - com'era nel sistema di lavoro di tali decorazioni -: ciascuno con la propria intonazione, o sfumatura, di "gusto". E per es. ve ne doveva essere uno che accentuava fuor di misura, in senso ancor più decisamente antibizantino, la crudezza grafica già così avvertibile ne' frammenti dell'Ursiana: se non proprio a costui, ad un seguace locale della sua maniera - come suggerirebbero il forte "barbarismo" e la povertà tecnica - si debbono presumibilmente i due quadri musivi di Evangelisti (San Matteo e, forse, - poichè la scritta è scomparsa da tempo e questo quadro è stato in parte rifatto - San Luca) l'uno di fronte all'altro nei registri più bassi della fronte dell'arcosolio di Sant'Apollinare in Classe (22). Furon composti forse qualche tempo dopo la grande opera del 1112 (ma in ogni caso non oltre la metà del secolo). La loro fonte linguistica nella pittura dell'Ursiana, e, attraverso questa, il loro punto d'origine nella maniera bizantina di Santa Sofia di Kiev, sono evidenti; ma, con le loro linee insistite, ripetute, sfilacciate, e matasse di color bruno terreo o verde spento, danno l'impressione, curiosa, d'una singolare sordità per gli effetti anche i più caratteristici d'una tecnica che è luminosa per eccellenza: riescono ad attutire se non a spegnere persino lo splendore dell'oro. Sono testimonianza di una inquietudine linguistica ch'è rimasta senza paragoni.

Ad altro maestro del medesimo gruppo veneziano dell'Ursiana, ma assai più "dolce" e più aggiornato sull'arte aulica costantinopolitana ("maniera" del pannello di Giovanni II), si può assegnare la testa di Madonna, ora nella sala capitolare della cattedrale di Ferrara: unico frammento salvatosi della decorazione a mosaico eseguita da quelle botteghe per quella chiesa intorno al 1135 (23).

E sono le medesime maestranze che in quel torno di tempo o poco dopo passano anche a Milano, dove si può senza difficoltà riconoscere - pur attraverso i restauri susseguitisi a più riprese - la loro maniera nell'abside di Sant'Ambrogio (24). Un mosaico, questo, che meriterebbe un'attenzione più impegnata di quella ch'ebbe finora: la quale se non altro cercasse di "spiegarne" la non comune disorganicità (era stato preceduto da una decorazione di periodo carolingio, di cui restano frammenti al museo del Castello e altrove; ed è probabile che i mosaicisti del sec. XII abbiano lavorato qui per via di "ricuciture" e di riprese, ricalcando forse in parte precedenti schemi, ad un riassetto in qualche modo di fortuna) che si rivela a partire già dalla composizione complessiva, ottenuta si direbbe per aggregazione, e in qualche modo abnorme. - Al centro del semicatino v'è il Cristo pantocratore in un gran trono non certo bizantino - ma simile, per pari ascendenza veneziana, a quelli della Vergine e del Battista nella scarsella del Battistero di Firenze - coi due angeli in volo, in alto, e i due santi Gervasio e Protasio più sotto, a' suoi fianchi. Ai due estremi della lunetta, due scene, inquadrata da curiose architetture e palme, narrano l'intervento miracoloso di Sant'Ambrogio alle esequie di San Martino.

Un tal modo di risolvere paratatticamente la decorazione del semicatino d'un'abside non è certo tra i più brillanti; e non trova davvero per questo lato, altro che gli si possa mettere accanto in absidi, in tutta la pittura del Medioevo. S'intende, che il tema centrale del Pantocrator in trono, coi due angeli che gli volano incontro, non è affatto singolare (lo si ritroverà, per far un esempio facile e vistoso, nell'abside di Sant'Angelo in Formis); ma la soluzione degli angoli della curva lunetta del semicatino per mezzo di due scene simmetriche, quasi speculari, non ha, per quanto ricordo, altro paragone all'infuori dell'unico esempio delle due scenette, con fatti della Passio sancti Apollenaris (analoghe dunque anche quanto a soggetto) de' due opposti angoli del semicatino dell'abside della cattedrale Ursiana. - Che i mosaicisti che lavorarono in Sant'Ambrogio fossero retour de Ravenne, si può credere anche per altre e non poche reminescenze. Ciò era nel carattere, e nella pratica, della scuola pittorica veneziana, la quale aveva l'"esarcalismo" al fondo de' suoi strati linguistici: non solo, ma difficilmente si risolveva ad abbandonare quanto aveva una volta acquisito; e infine, aveva recentemente rinfrescato il ricordo

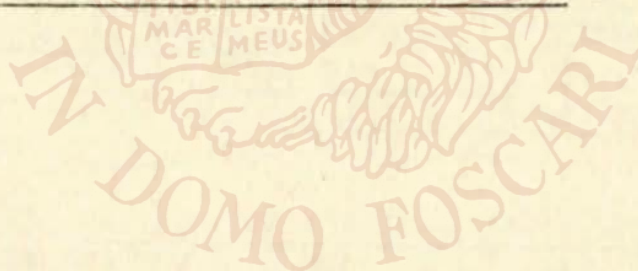
degli antichi e grandi esempi musivi, lavorando in Ravenna stessa. Altra caratteristica - che non sarà smentita, anzi sarà confermata nei secoli successivi: per es. dai mosaicisti dell'atrio di San Marco nei riguardi della pittura romana del Duecento, e particolarmente di quella dei maestri di Anagni, come vedremo - di coteste maestranze, era quella di prendere son bien dove lo trovavano: e qui in Lombardia par di capire che per il mosaico di Sant'Ambrogio presero appunti anche da pitture che trovaron sul posto, e ch'erano più vicine al loro gusto: - gli affreschi di Civate, per es., o altro, che potea esservi nella stessa Milano, di quella maniera: di cui s'avverte, comunque, qualche riflesso. - La nel cromatismo delle figure: nella loro particolare, "astratta" plasticità arginata da linee di ribadita durezza, etc., insomma nella struttura linguistica di quest'opera, il rapporto di immediata discendenza dai mosaicisti dell'Ursiana appare del tutto evidente, mentre la loro "venezianità" è ribadita da accenti che si ritroveranno negli affreschi del "maestro delle storie di Sant'Ermagora" nella cripta d'Aquileia. Tale intervento di maestri veneti in S. Ambrogio era già stato accennato da tempo: per es. dall'Anthony e da me stesso (25) etc.

Occorre comunque sia chiarito che l'abside di S. Ambrogio è opera del sec. XII, non XIII. Ai primi anni del Duecento possono invece essere assegnati gli affreschi (Madonna etc.) della stessa basilica, legati infatti a quelli, de' primi decenni di quel secolo, di Concordia e di Summaga.

La decorazione dell'Ursiana, però, rimane pur sempre il capitolo di maggiore significato in ogni senso, della storia della scuola di mosaico veneziana della prima metà del sec. XII - (la quale non tarderà ad avere echi in provincia: già ne riconoscemmo un esempio negli affreschi di Santa Maria di Bonavigo, ed altri ne vedremo tra poco). - Quell'opera è, insieme col mosaico di S. Cipriano di Murano, il capo di fila di tale scuola, portatrice d'un linguaggio d'un bizantinismo si direbbe ancora precomneno (probabilmente ereditato dai maestri greci di Domenico Selvo), il quale tende a volgersi ad una linearità intensa e greve, che, nel migliore dei maestri del gruppo (tra gli attestati dai frammenti rimasti: è però presumibile che il più insigne fosse quello dell'Anastasis), cioè quegli che eseguì la Madonna orante e le teste di san Barbaziano e sant'Ursicino: possiamo perciò crederlo l'autore della zona di mosaico tra le finestre -, non sommerge il cromatismo, di timbro ancora puro, limpido, delle origini; ma soltanto lo argina aggravando i contorni, e tuttavia lasciando che le figure nel loro interno si realizzino in una struttura liberamente pittorica: ciò è ben chiaro per es.,

oltre che nei volti, nelle vesti della Vergine, le cui pieghe per es. sono ancora lontane da quello "scheggiato", percorso da fili lumescenti come gli spigoli d'un cristallo, che apparirà clausola linguistica così persistente e vistosa - probabilmente per effetto dell'azione d'esempio della "maniera di Nerezi", sopravvenuta, come vedemmo, in queste terre, ad opera del "maestro della Passione" della cripta di Aquileia - nei mosaici veneti della seconda metà del secolo. Mentre l'altro maestro presente all'Ursiana - l'autore delle teste di San Pietro e di San Giovanni - porta cotesto linearismo all'interno delle figure: ottenendo un disegno fortemente chiaroscurato, d'una plasticità elementare e caricata: quasi di forme intagliate rigidamente nel legno. Ambedue fanno subire al cromatismo bizantino d'origine un sensibile "scarto di tono": e lo aggravarsi delle ombrature - per es. intorno agli occhi, che ne ricevono uno splendore più dilatato e più intenso - s'accorda con l'espressione di un "sentimento", che è bene occidentale e romanico: dolente, accorato: lontano per timbro dall'impassibilità bizantina.

D'ora in poi, per semplificare, indicheremo cotesti tre modi di tradurre in veneziano, nei primi decenni del sec. XII, i lasciti bizantini tipo Kiev, con le seguenti formule: "maniera del maestro di S. Cipriano"; "maniera del maestro dell'Orante dell'Ursiana"; "maniera del maestro del san Pietro dell'Ursiana". -

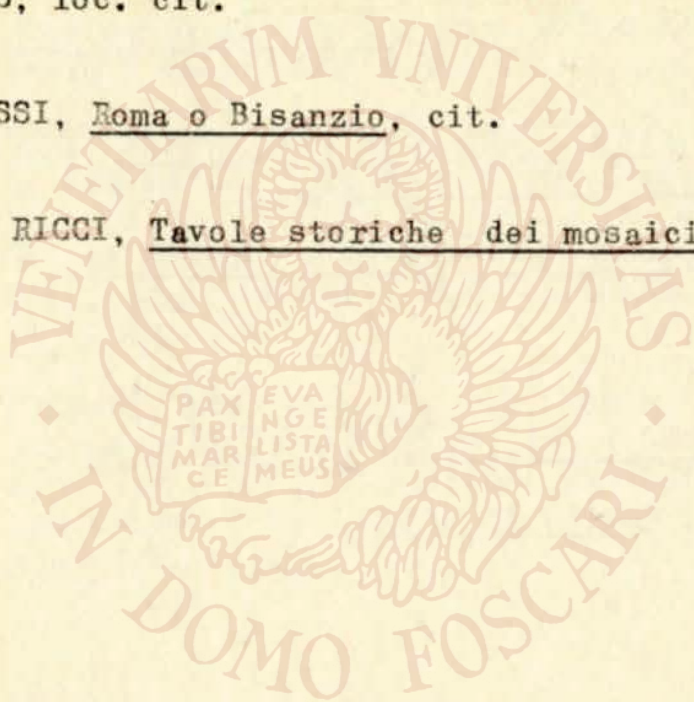


NOTE

- 1) V. LAZAREFF, in "Arte Veneta", cit.
- 2) La Basilique de Saint-Marc, cit., pg. 683.
- 3) La Ducale Basilica..., Doc. n. 93.
- 4) "Cum fiolarii de Muriano non audeant laborare ad praesens propter ordinamenta justitiariorum, et Procuratores operis Sancti Marci indigeant pro laborero de Muse Linguis de vitro circa MD, capta fuit pars quod dictum ordinamentum et consilium sint revocata in tantum quod una ex fornacibus de Muriano possit dictum laborerium facere". Cfr. La Basilique... cit., pg. 678.
- 5) G. MOSCHINI, Guida per l'isola di Murano, 1808, pg. 75 (il mosaico era ancora a Murano); G. B. CALCASELLE, vol. I, pgg. 119 sgg. e IV, pg. 261, n. 1 - L. TESTI, Storia della pittura veneziana, I, 1909, pgg. 54-55 e pg. 80.
- 6) Perduto a quanto pare il disegno originale del Buonamici, questa scritta si legge sotto l'incisione che lo produce in: G. L. AMADESI, La Metropolitana di Ravenna, Bologna, 1748 (riprodotto anche in GALASSI, Roma etc., cit., fig. 144, pg. 242, e in BETTINI, Mosaici di Torcello, in "Torcello", cit., fig. 34 pg. 100.
- 7) G. GEROLA, Il musaico absidale della Ursiana, in "Felix Ravenna", 5 genn. 1912, pgg. 180-190.
- 8) ID., ibid.
- 9) GIR. ROSSI, Historiarum Ravennatum Libri X, 1589, pgg. 317 sgg.
- 10) Cfr. C. RICCI, Tavole storiche dei mosaici di Ravenna, LXXIV-LXXV, Basilica Ursiana, Roma, 1937, pgg. 18 sgg.
- 11) ID., ibid., pg. 9.
- 12) G. L. AMADESI, La Metropolitana etc., cit., pgg. IX-X.
- 13) G. GEROLA, loc. cit.
- 14) TH. SCHMIDT, Ravenskaiya mozaiki 1112 goda, in "Sve-

tilnik", 1914, n° 7, pgg. 7-36; ved. anche V. LAZAREFF, Cefalù etc., cit., pg. 226.

- 15) E. TEA, I mosaici ravennati dell'anno 1112, in "I libri del giorno", Milano, febr. 1920, pgg. 77-78.
- 16) Ved. F. L. BERTOLDI, Memorie storiche di Argenta, Ferrara, 1787-1790: vol. I, pg. 180; II, pg. 279.- La costruzione era del 1160. Quanto alla assegnazione delle pitture al Duecento, cfr. C. RICCI, loc. cit., pg. 33, n. 1.
- 17) O. DEMUS, loc. cit.
- 18) G. GALASSI, Roma o Bisanzio, cit.
- 19) cfr. C. RICCI, Tavole storiche dei mosaici di Ravenna, cit.



- 20) P. TOESCA, Storia: il Medioevo, cit., pg. 953.
- 21) E. W. ANTHONY, Mosaics, cit., loc. cit., e n. 137 a pgg. 287-288.
- 22) G. GALASSI, La così detta decadenza etc., cit., e Roma o Bisanzio, I, cit., pg. 249.
- 23) Ora nel museo dell'Opera del Duomo. Ved. G. AGNELLI, Ferrara e Pomposa (serie "Italia artistica"), pg. 16; TOESCA, op. cit., pg. 1028, n. 21; E. W. ANTHONY, op. cit., pg. 288, n. 137; O. DEMUS, Mosaics Sicily, cit., pgg. 371 e 390 ("lavoro isolato di artista greco").
- 24) A. VENTURI, Storia dell'arte ital., cit., II, pg. 431; R. VAN MARLE, Development etc., cit., I, 1923, pg. 289; P. TOESCA, op. cit., pg. 950, e LO STES-  
SO, La pittura e la miniatura nella Lombardia, 1912, pgg. 128 sgg.; E. W. ANTHONY, Mosaics, cit., pg. 201.
- 25) E. W. ANTHONY, Mosaics, cit., pg. 288 n. 138; S. BETTINI, La pittura bizantina, II, i mosaici, II, cit., pgg. 55-56 (un errore di "attribuzione di paternità" è in "Storia di Milano", III, 1954, pg. 637, n. 2).

ALTRI MOSAICI VENEZIANI DEL SEC. XII°

La maniera del maestro di San Cipriano si ritrova anzitutto in San Marco, nei quattro Evangelisti delle nicchie del portale maggiore che immette nel naos; i quali sono certo (a parte i frammenti di Deposizione, già considerati) i tratti più antichi di tutta la decorazione marciana. Il che tra l'altro è suggerito anche dal partito decorativo del mosaico che copre la ghiera rigonfia, che cinge gli archi impettiti all'"orientale", impostati sui piccoli capitelli. Una datazione più puntuale di queste esili figure - che in certa mazzatura a pieghe oblique parallele come in un disegno a tratteggio, dei piani delle vesti, ripetono un manierismo caratteristico dei mosaici di Hossios Lukas; il quale è assente, o del tutto infrequente, altrove - si può raggiungere osservando che le nicchie che le contengono articolano l'invaso del portale e furon certo modellate con esso; e che per il portale furon fatti i battenti, i quali portano la data del 1112. - I mosaici dunque sono di quest'anno o, più probabilmente, di qualche anno prima (S. Cipriano è del '09); e infatti anche il loro stile (che in qualche tratto richiama perfino la Nea Meni di Chio) appare qualcosa "anteriore" a quello dei mosaici dell'Ursiana.

Allo stesso tempo (non certamente al Duecento) ed alla stessa maniera va, manifestamente, assegnata la decorazione del semicatino dell'absidiola del diaconico di Torcello, che mostra il Pantocratore in trono, affiancato dai due arcangeli col trisaghjon. Esso è talmente affine al Cristo ed agli Arcangeli di San Cipriano, che potrebbe, tra l'altro, giovare ad un tentativo di ideale recupero della forma autentica di questi, al di là dei guasti provocati dallo strappo, dal trasporto e dalla ricomposizione a Potsdam. E il motivo ornamentale del bordo rigonfio è identico a quello delle nicchie del portale di San Marco. Ma sono soprattutto la piattezza e quasi fragilità di queste figure; il loro cromatismo agro, la loro plasticità tenuissima e come aggrumata, la loro linearità calma, d'un appiombo quasi immobile, non ancora sommosa, non solo dalla tempesta della "maniera di Nerezi", ma nemmeno dall'incavata legnosità degli intagli dell'Ursiana, ad additare un momento di stile più "arcaico" di quello di questi ultimi maestri. - Possiamo dunque credere che, se i santi del registro inferiore di quest'absidiola - così straor

dinariamente vicini, come già avvertimmo, ai mosaici più antichi di Nicea - sono quanto rimane, salvo le riprese e i restauri, dei lavori di mosaico nella basilica da parte del Deusedit II (864), il mosaico del semicatino, invece, fu aggiunto - o meglio, rinnovato - con ogni probabilità nel primo decennio del sec. XII.- (1)

Ancora nella regione veneta vi sono altri mosaici che si legano strettamente a cotesto, e perciò si debbono ritenere eseguiti, press'a poco alla stessa epoca e da artisti lavoranti nella "maniera del maestro di S. Cipriano".- V'è quello dell'abside destra - detta di San Giusto - della chiesa di S. Giusto a Trieste (2). Entro una cornice, identica a quella che gira intorno all'absidiola di Torcello ed alle nicchie del portale di San Marco, si vedgono qui al centro il Cristo che calpesta l'aspide e il basilisco (motivo "ravennate"); ed a' suoi lati san Giusto e san Servolo (il soppedaneo è uguale a quello che regge la Madonna dei semicatini delle absidi di Torcello e di Murano).-

La cornice a mosaico circonda anche le arcature al di sotto, fino all'imposta dei capitelli sulle colonnine che scandiscono ritmicamente il semicilindro: onde è probabile che anche in quei riquadri lunettati tra l'una e l'altra colonna addossate, vi fossero in origine, al posto degli attuali affreschi trecenteschi, dei mosaici (forse - com'è quasi la regola nei tre quarti delle absidi dal periodo ottoniano in poi nell'intera Europa - figure intere e ritte di Santi).-

S'ha l'abitudine, anche da parte di specialisti (bizantinologi o "medievalisti") di considerare tutti i mosaici triestini come un gruppo in qualche modo unitario, eseguito press'a poco nello stesso momento e dalle stesse maestranze - o da maestranze affini-. E' un errore: del quale ci s'accorge senza difficoltà non appena l'attenzione si metta a fuoco.- Un altro errore, che s'incontra spesso, è quello di spostarne innanzi globalmente la datazione, a verso la fine del XII, o addirittura nel XIII sec.- Un mezzo utile, in mancanza di elementi "esterni" e in una materia così delicata, per raggiungere una meno improbabile ipotesi cronologica, è offerto dalla constatazione della presenza, o dell'assenza, in tali opere, di stilemi che si possan credere derivati dalle maniere pittoriche bizantine tardocomnene. I mosaici o le pitture, che denotino inflessioni linguistiche siffatte, dovranno situarsi ovviamente almeno verso la fine del secolo; ove queste manchino, e s'avverta invece uno stacco e sempre più sfibrato lasciarsi d'un linguaggio, del quale l'ascendenza bizantina

già ravvisabile nella corrente conventuale di periodo macedone, sarà prudente attenersi ai termini globali del primo cinquantennio.-

E' anche perciò, che oggi sono convinto, che taluni mosaici veneti, che si ritenevano (io stesso li ritenni) duecenteschi - scambiando per maggiore (o forse più ovvia, in rapporto alla divulgata "maniera greca") maturità linguistica, quel ch'era invece riflesso della "monumentalità" pittorica antecedente le inquietudini tardocomene - sono da situare nella prima metà del sec. XII: così appunto il mosaico dell'abside di San Giusto; ma così anche quello (Madonna tra gli Arcangeli) del semicatino dell'abside del Santissimo, nella stessa basilica triestina - il quale ora credo sia stato eseguito non dopo, ma prima degli Apostoli del registro inferiore -; così anche le Madonne nelle conche delle absidi di Murano e di Torcello: esse sono sorelle germane della Vergine orante della basilica Ursiana di Ravenna; ma furono, è da credere, "ripassate" sulla fine del secolo o ai primi del Duecento, come vedremo tra poco.

Ulteriori assestamenti "interni" entro il cinquantennio saranno, s'intende, possibili. E per es. è chiaro che, mentre il mosaico dell'absidiola di Torcello è prossimo a quello di San Cipriano di Murano, e quindi sarà stato probabilmente eseguito nel primo decennio, quello dell'abside della cappella di San Giusto a Trieste s'avvicina di più (anche perchè denota un simile "bizantinismo" al corrente della "maniera del pannello di Giovanni II°" in Santa Sofia) al frammento del Duomo di Ferrara; e perciò si potrà situare intorno al 1135; etc.-

In questo gruppo di mosaici che, più lo si studia, più ci s'accorge essere opera di botteghe veneziane, non soltanto per ragioni filologiche (fortissimi residui "esarcali" misti ai lasciti bizantini dei maestri di Domenico Selvo, etc.); ma anche per l'improbabilità che allo infuori di Venezia vigesse allora, oltre che una cultura pittorica di tale struttura, un'attrezzatura tecnica in grado di realizzarla in mosaico, la maniera che domina è quella che ho chiamato "di San Cipriano"; ma con sensibili, e crescenti apporti (specie a Trieste) della "maniera dell'Orante dell'Ursiana". Mosaicisti, che invece mostrano di derivare il loro linguaggio dalla "maniera del maestro del San Pietro dell'Ursiana" eseguirono in San Marco le figure dei Santi Pietro, Marco, Ermagora e Nicola nel **semi cilindro** dell'abside maggiore. Da quanto tuttavia è rima

sto della loro stesura originale, s'avverte che, pur su un fondo linguistico tenacemente "ursiano", s'è venuto frattanto deponendo uno "strato" d'altro e più recente bizantinismo; e precisamente (evidente soprattutto nelle pieghe dei panneggi, agitati; talora rotati, il cui disegno ai bordi si rigira su se stesso, con desinenze a spigolo acuto, spesso frecciate: così lontane dal tranquillo appiombo e dai contorni rittilinei delle pitture de' primi decenni del secolo) d'un bizantinismo nella "maniera di Nerezi": onde per questo lato coteste figure in San Marco appaiono molto vicine a certi esiti macedoni della stessa corrente costantinopolitana: per es. a quelli della chiesa di San Giorgio a Curbinovo (1191) od ai contemporanei della chiesa degli Anargiri a Castoria, etc. E' lecito dunque non escludere la possibilità che qualcosa della prima decorazione della grande abside marciana si sia salvato dall'incendio del 1145: le reliquie dei Santi ivi rappresentati furono portate a Venezia nel 1100 e non si dovette tardare molto a mettere le loro figure al posto d'onore nella basilica; ma di cotesta prima stesura dovettero rimanere quasi soltanto le teste (che sono infatti quelle che più si legano ai frammenti dell'Ursiana); e dopo l'incendio - cioè nella seconda metà del secolo - si dovette a provvedere a restaurarle e completarle. Quel che è certo, è che tali Santi appaiono oggi lontani per istile da quelli del portale, e dagli altri mosaici che con essi fan gruppo; mentre si legano agli Apostoli dell'abside di Torcello e a quelli della cappella del Sacramento in San Giusto di Trieste - opere, come vedremo, degli ultimi decenni del secolo - e preludono ad altri tratti della decorazione marciana (per es. ai Profeti della cupola dell'Emanuele), i quali, mostrando un'ulteriore maturazione di questo grado linguistico, è ovvio assegnare ai primi anni del Duecento.

Coteste figure dell'abside di San Marco - o meglio il loro restauro e completamento dopo l'incendio - son dunque il capo di fila d'una nuova fase della cultura pittorica veneziana, apertasi coi lavori resisi appunto necessari a seguito del disastro del 1145; e protrattisi poi nella seconda metà del secolo e nel successivo, ritengo senza gravi interruzioni. Demus (3) pensava che si dovesse porre una lunga pausa, almeno fino agli anni intorno al 1170: in quel periodo la basilica sarebbe rimasta senza decorazione musiva, salvo i "tronconi" dell'abside e delle nicchie del portale centrale. L'ipotesi è molto ragionevole: soprattutto se si accede alla proposta, che ho avanzato poco fa, secondo la quale i mosaici della "ripresa" denotano l'avvenuta esperienza, frattanto, della "maniera di Nerezi", e non potrebbero pertanto essere anteriori al terzultimo decennio; nè è da escludere che, nell'intervallo, vi sia stato (come a Torcello etc.) una almeno parziale decorazione a fresco. - Ad ogni modo, la nuova fase mi sembra chiara;

e mi sembra anche non dubitabile, ripeto, che il carattere distintivo di essa, rispetto alla fase anteriore, sia soprattutto l'"aggiornamento" del proprio bizantinismo di fondo, raggiunto a seguito della conoscenza: diretta, o mediata attraverso le divulgazioni macedoni, dalmatiche e di Aquileia, di quella maniera.

Le opere fondamentali di cotesto momento culturale sono, oltre naturalmente gli affreschi del maestro della Passione nella cripta di Aquileia, i mosaici con schiere di Apostoli dell'abside centrale della basilica di Torcello, e dell'abside del Sacramento della basilica di San Giusto a Trieste.

Le connessioni linguistiche "interne" tra tali opere sono del tutto evidenti; ma vi sono anche differenze sensibili, le quali consentono per così dire di scalare le pitture secondo il loro grado qualitativo. Gli Apostoli di Torcello sono pittoricamente i più poveri, forse perchè conservano maggiori residui dell'antieriore "maniera della Ursiana", che in qualche modo contrasta con la nuova effusione lineare, e l'irrigidisce: la schematizza in formule grafiche ripetute quasi identicamente, con una meccanica alternanza a chiasma di figura in figura. Gli affreschi d'Aquileia sono, se così si può dire, il capolavoro del gruppo: ancorchè di tecnica meno preziosa, si rivelano opera, non solo di pittore più dotato; ma, linguisticamente, meno legato alla precedente cultura locale, più direttamente e schiettamente "seguace" del maestro di Nerezi. Gli Apostoli di Trieste (4) si pongono in un grado in qualche modo intermedio. Se per gli affreschi di Aquileia è consentito il dubbio, questi mosaici sicuramente sono opera di maestranze veneziane, formatesi nella bottega del maestro del San Pietro e del San Giovanni dell'Ursiana; ma che manifestano d'aver meglio penetrato la novità linguistica della pittura bizantina degli anni '60: il nuovo valore che in essa aveva assunto la linea, soprattutto; usata con una libertà, una ricchezza, un'intensità per lo innanzi inaudite: con un abbandono estroso e creativo a di segni di incastri, vorrici, ingorghi. Laddove il maestro di Torcello schematizza, il maestro di S. Giusto inventa le proprie assurde "cavate" lineari.

Prima dell' scadere del secolo, le botteghe di mosaico veneziane inipostarono anche un'altra grande deco-

razione: quella del Giudizio Universale, sul rovescio della facciata di Santa Maria Assunta a Torcello. E' curioso, che la quasi totalità degli specialisti che s'occuparono di quest'opera, pure talvolta (non sempre) con la riserva ch'essa aveva subito de' restauri, se ne valsero per deduzioni di carattere stilistico. Ma il gran quadro non fu "restaurato", fu rifatto almeno per tre quarti, nel secolo scorso, con una faciloneria incredibile: com'è facile accorgersi confrontandolo con i frammenti originali rimasti. Questi, raccolti parte nel locale Museo dell'Estuario e parte nella sagrestia della basilica, sono in numero, è legittimo credere, assai minore di quanti in effetti si salvarono al momento del massacro: giacchè quei gentiluomini della "compagnia Venezia-Murano" non s'accontentarono di perpetrare uno scempio probabilmente senza paragoni in tutta la storia della "conservazione del patrimonio artistico nazionale": delle parti strappate dell'originale, di qualche consistenza, fecero dei "quadretti" e li vendettero (si dice anche sostituendoli con copie, alcune delle quali sarebbero tra i frammenti di Torcello. Il che a me non è risultato, da un accurato esame di questi; e del resto, la libertà ed irresponsabilità di coloro erano tali, che non avevano bisogno nemmeno d'un sotterfugio siffatto. - Così una testa d'angelo è andata a finire al Museo del Louvre, non so per che via, e probabilmente altre in altri musei o raccolte private, dove forse si rintracceranno fortunosamente. Un'altra testina d'angelo passò per esempio dalla collezione di Sir John Evans a quella di Sir Arthur Evans; da questa a quella di V. Sinikhovitch, e di qui alla Memorial Art Gallery di Rochester, che la prestò alla Galleria Walters quando questa, nel 1947, organizzò nel museo di Baltimora una Esposizione d'arte paleocristiana e bizantina (N. 671). Nel Catalogo - pag. 132, Tav. LXXXV - porta l'indicazione "Italo-Byzantine. Early 6th cent (?)" e la spiegazione: "Per lo stile questo mosaico è prossimo alle opere eseguite a Ravenna al tempo di Giustiniano": il che denota una cognizione altrettanto generosa quanto non infrequente, del "bizantinismo" artistico).

Nell'attesa che qualche altro "pezzo" venga alla luce oltre a cotesti (in parte segnalati dal Demus (6)), in parte da me (7)) dovremo accontentarci dei già noti, per farci un'idea della pittura di quel mosaico. E frattanto, gioverà far poco caso del particolare che le due fasce più alte del Giudizio appaiono "tagliate" ai bordi, come se i muri della navata centrale si fossero sovrapposti ad esse in quel punto, mentre ciò non risulta nei registri inferiori - anzi nell'ultimo la stesura musiva appare addirittura "ripiegata" sul pilastro di cotto - per dedurne che vi furono due fasi d'esecuzione, separate l'una dall'altra da un ingrossamento delle pareti: la rettifica, a questo proposito, del Forlati (8), mi sembra convincente: tanto più che la pre

sunta "fase" più alta coincide col radicale rifacimento ottocentesco, il quale demolì totalmente le due zone superiori, e contenne il rinnovato mosaico a filo delle pareti, senza preoccuparsi se ciò provocava un incongruo stiparsi delle figure in quel punto. Ed è, naturalmente, assurdo concludere, come han fatto quasi tutti gli studiosi, che i registri inferiori sono del sec. XII e i due superiori del XIII, perchè tra essi vi è una "sensibile differenza di stile". La differenza c'è; ma è quella che corre tra un originale del sec. XII ed una cattiva copia del XIX.

Le due zone superiori dunque del gran quadro di Torcello non possono dar adito che a considerazioni di carattere iconografico, che ho già fatto altra volta, rilevando innanzitutto quanto sia inesatta l'opinione divulgata che il tema del Giudizio sia, in questi secoli almeno, quasi esclusivo dell'Europa postarbarica perchè espressione dell'ambascia "occidentale" del Mille e non più Mille. Esso certamente, appare diffuso, nei secoli tra l'XI e il XIII, in Europa (9).

Ma appare altrettanto diffuso, e in forma talora singolarmente vicina a quella di Torcello, nella "provincia" bizantina: a S. Pietro di Prespa in Macedonia; a Nagoricino in Serbia; a Backovo in Bulgaria; a Nerediza, Pskov, Nuova Ladoga, S. Demetrio di Vladimir in Russia, etc. Cioè - è opportuno rilevarlo - segnatamente nel campo di disseminazione dei due ultimi "stili" bizantini tardocomneni: quello di Nerezi e quello di Vladimir. Nè mancano almeno ricordi, che attestano che il Giudizio aveva parte importante nel repertorio iconografico della pittura costantinopolitana di corte, dopo il ripristino delle immagini. Lo storico Continuatore di Teofane cita come famosa l'icona rappresentante appunto il Giudizio, che il pittore Metodio aveva dipinto circa l'863 con tale verismo che, avendola veduta il re Boris di Bulgaria ancora pagano, ne rimase tanto atterrito da farsi battezzare seduta stante. E un episodio simile è riferito dalla Cronaca detta Nestoriana, a proposito di Vladimiro I di Russia, cui sarebbe stato mostrato un quadro dello stesso soggetto.

Del resto, già da tempo S. G. Mercati (10) avea messo tali dipinti in una relazione, che attesta il rapporto dell'iconografia del Giudizio come si ritrova a Torcello, con l'ambiente dell'aula costantinopolitana, pubblicando un poemetto inedito dell'imperatore Leone VI, sul "simbolo del giglio". "Il giglio ( κρίνον ) è raffigurazione del giudizio o tribunale ( κριτήριο ) finale, nel qual giorno gli apostoli siederanno come giudizi ( κριταί ) nei loro seggi intorno a Cristo".

Non giova chiedersi se fu un quadro ad ispirare

un giochetto così bizantino di parole ( κρίνον = giglio, κρίνω = giudico) o se viceversa fu tale assonanza a suggerire di dipingere il Giudizio secondo lo schema della forma del fiore: intorno allo stemma trilobato che simboleggia Cristo in Doisis (affiancato dalla Vergine e dal Battista, come a Torcello) stanno i sei stami e i sei petali che figurano i dodici apostoli (come a Torcello). Certo è che il rapporto era significato dall'altro, ben noto, poemetto di Leone: " τὸ λευκοφιλεύμορφον εὐώδες κρίνον τὸν σχηματισμὸν τῆς ὁρομένης θέας....."

(traduco: "Il bel giglio bianco ci rappresenta misticamente la figura dello spettacolo in vista: il Cristo, con le sei foglie spiegate all'esterno e con le altre sei, di color d'oro, che stanno all'interno: Cristo sta al sommo nel mezzo, tra i saggi apostoli"); e che nella poesia edita dal Mercati la "spiegazione" del simbolo del giglio deriva ancor più alle rappresentazioni del Giudizio Finale: "intorno al quale il dotto sovrano compose anche un'anacreontica, compuntoria, ove esponeva la scena terrificante del Giudizio con minuti particolari. Se si tiene conto di queste due poesie di Leone VI e del quadro di Metodio che spaventa re Boris - conclude Mercati - si può lecitamente riconoscere una coincidenza non del tutto fortuita, ma connessa con qualche rappresentazione artistica, di cui s'è perduta la memoria, risaliente all'epoca della rinascenza artistica sotto la dinastia macedone..."). Ma, come già rettificai, non si può dire che di tali rappresentazioni macedoni si sia davvero perduta la memoria, anche se le icone di tale soggetto, numerose, giunte fino a noi, sono tutte posteriori, e di secoli. Vi sono miniature (per esempio quella del Cod. gr. 74 della Bibliothèque Nationale, pubblicata dall'Omert) (11) e soprattutto vi è l'avorio del museo Victoria and Albert di Londra, attribuito giustamente dal Goldschmidt (12) al sec. XI e, quanto a stile, a bottega costantinopolitana di palazzo. Per questo lato infatti l'opera appartiene al cosiddetto "gruppo di Niceforo", cioè a quello che si raccoglie intorno al reliquiario di Cortona, il quale porta nel verso una scritta col nome di Niceforo attendibilmente identificato in Niceforo Focà (963-969): la tavoletta di Londra rivela un grado di maggiore maturazione di cotesto stile, perciò la si potrà assegnare ragionevolmente all'XI. Va poi aggiunto che - com'è certo per altri numerosi avorii di questo tempo - è del tutto probabile che questa tavoletta traduca nel suo tenuissimo rilievo un'immagine dipinta: sicchè è legittimo pensare ch'essa ci conservi il ricordo, abbastanza fedele, di icone del tipo di quella famosa di Metodio, o dell'altra che fu mostrata a Vladimiro I. E un confronto anche rapido tra quell'avorio e il Giudizio di Torcello, sarà sufficiente a far rilevare più che una somiglianza,

una quasi identità di schema, per tutte le quattro fasce, dalla seconda - partendo dall'alto - a quella di base, del grande quadro musivo.

Quanto alla raffigurazione dell'Anastasis nella prima, e più ampia, fascia superiore, più che cercare con fronti poco soddisfacenti con le Anastasis di Hossios Lukas o di Chio etc., gioverà rammentare quella che campeggiava nel semicatino dell'abside della basilica Ursiana di Ravenna. Si tratta evidentemente d'un residuo delle "botteghe dell'Ursiana": dello sfruttamento con qualche variante di cartoni rimasti per così dire nel fondo patrimoniale della scuola veneziana. Concludendo questo esame iconografico; esso rivela le componenti fondamentali della cultura pittorica veneziana del sec. XII: uno strato di bizantinismo ancora "macedone" su cui i mosaicisti han deposto una propria esperienza, quale, nel 1112, è attestata dalla grande decorazione ravennate.

Sullo "stile" tuttavia, almeno dei due registri superiori, non potremmo giudicare che in base ai frammenti originali salvatisi, e fin qui riconosciuti. Li enumererò dunque, cercando anche di riconoscerne, per quanto possibile, la posizione, entro il grande pannello.

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

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

Fascia sottostante, con la Deisis e gli apostoli, completamente rifatta:

- 11 - Testa di apostolo, probabilmente il primo a cominciare dall'estremità sinistra (Sagrestia)
- 12 - Altra testa di apostolo, probabilmente il secondo da sinistra (Sagrestia)
- 13, 14 - Due teste simmetriche di angeli, probabilmente quelle dei due che compaiono ai lati della Deisis, una a sinistra della Vergine, l'altra a destra del Battista (Museo e Sagrestia)
- 15 - Testa della Vergine della Deisis (Sagrestia)
- 16 - Testa di uno degli angeli che appaiono dietro gli apostoli seduti, probabilmente tra il IV e il V da sinistra (Museo)
- 17 - Testa di altro angelo dietro gli apostoli: probabil-

- mente quello tra l'ultimo apostolo di sinistra e lo arcangelo accanto alla Vergine della Deisis (Rochester, Memorial Art Gallery)
- 18 - Testa di altro angelo della stessa serie, forse già tra il II e III apostolo da sinistra, o tra il IV e il V da destra (Parigi, Museo del Louvre).

Rimangono ancora, per quel ch'io so, altri tre frammenti; una testa rovinatissima, quasi illeggibile, che non giova considerare, nel Museo; e pure nel Museo: una testa giovanile di faccia (19), difficile da situare nel quadro del Giudizio, dal quale il Demus la esclude (ma forse d'uno dei cherubini tetramorfi alla base della mandorla del Cristo della Deisis?); e, (20) una testa di giovane di tre quarti, rovinata evidentemente nello stacco e malamente ricomposta (uno dei risorti della fascia inferiore?).

Di questi frammenti, il Demus ha pubblicato quelli che corrispondono ai nostri numeri 13, 15, 16, 17, 19, 7. Egli non ritiene che tutti facessero parte del Giudizio: particolarmente della testa di angelo del Museo (13), pensa addirittura che "sicuramente non faccia parte dei mosaici esistenti nella cattedrale di Torcello" e invece si debba connettere con mosaici del naos di San Marco, ed ascrivere al mosaicista che disegnò e probabilmente eseguì le 16 figure di Virtù e Beatitudini della parte inferiore della cupola centrale. Si tratta di un maestro veneziano: "sebbene gli elementi dello stile siano derivati dall'arte bizantina, essi sono applicati in un modo, che è quello dell'arte veneziana della sua prima maturità". Su di che non si può che consentire: non già, penso, sull'espulsione del frammento dal Giudizio di Torcello. Considerando altri frammenti conservati nella Sagrestia della cattedrale: le due teste di apostoli (11 e 12), e specialmente l'altra testa di angelo (14), che è quasi un riflesso speculare di quella di cui si parla, si nota in tutti un'evidente identità di maniera pittorica. Tutti questi frammenti appartengono al medesimo artista, veneziano, prossimo (ma di qualche tempo anteriore) al "maestro delle Virtù" in San Marco: colui dovette avere parte preponderante nell'esecuzione della seconda fascia del Giudizio.

La presenza di questo maestro è secondo me riconoscibile anche nella prima fascia, quella dell'Anstasis: e precisamente nella testa del Battista, e nelle teste dei tre defunti nella grotta a destra (8, 9, 10), mentre gli altri frammenti rimastici di questa fascia sono, evidentemente, di altra mano. Se noi pensiamo, com'è ragionevole pensare, che il lavoro dei mosaicisti sia proceduto, grosso modo, dall'alto al basso e da sinistra a destra (il che non esclude anche una certa contemporaneità di esecuzione),

vien fatto di supporre che il lavoro sia stato iniziato da un artista, che eseguì tutta la parte sinistra della Anastasis, fino al Cristo incluso (1, 2, 3, 4, 5), mentre un altro artista, quello affine al "Maestro delle Virtù", terminò la parte destra della zona dell'Anastasis e continuò poi nella fascia sottostante.

A questo maestro infatti - o almeno ai suoi cartoni - credo si debbano assegnare tutti i frammenti riferibili alla seconda fascia, quella della Deisis e degli apostoli, inclusi la testa della Madonna, nella Sagrestia (15), e la testa di angelo del Museo (16). Il Demus ha creduto che la prima testa appartenesse alla Vergine; ma mi sembra evidente ch'essa non può essere situata - se non altro per la posizione - che sul corpo della Madonna che sta accanto alla mandorla di Cristo. E mi sembra anche che non vi siano ragioni per attribuirle ad artista diverso dall'autore degli altri frammenti della seconda zona del Giudizio. Così per quanto riguarda la testa d'angelo di seconda schiera (16), che il Demus stacca decisamente dalle opere del "Maestro delle Virtù", e considera di mano non veneziana, ma greca. Io non riesco a indovinare a quale mai opera in terra di Grecia si possa avvicinare utilmente questa immagine, che, se togliamo la sgranatura del disegno dovuta ad una difettosa ricomposizione delle tessere, aderisce esattamente, per stile, all'altra testa di angelo di seconda schiera, affacciantesi di tra le due aureole contigue degli Apostoli seduti al di sotto: quella conservata al Louvre (18). E tutte appartengono allo stesso artista, o almeno alla stessa bottega; la maggiore tenuità del disegno che si ritrova in alcune figure (defunti dell'Anastasis; angeli dietro gli Apostoli), è dovuta, secondo me, non alla presenza di una mano diverse, ma alla necessità che queste figure minori o di secondo piano siano delineate più leggermente rispetto alle figure di primo piano: il Battista dell'Anastasis, gli apostoli, la Vergine,

Questo artista è, come giustamente nota il Demus, un veneziano, vicino al "Maestro delle Virtù", cioè al decoratore della parte inferiore della cupola centrale di San Marco: ma non è il medesimo, se non altro perchè rivela un grado minore di quella certa intensità plastica - a modo suo - che al maestro marciano è probabile derivi dalla visione della scultura contemporanea. Il "grado stilistico" del maestro torcellano è di qualcosa "anteriore": ed è anteriore anche, mi sembra, a quello dei mosaicisti che furono chiamati a Roma, con la nota lettera di Onorio III al Doge Pietro Ziani del 1218, per le decorazioni di San Paolo fuori le mura. I frammenti rimastici attestano di discendere dall'esperienza di ambedue i maestri di Torcello; ma di immettervi anche un deciso, quasi esasperato linearismo, "espressionistico" e insieme manieristico, che giunge a cu- riose sigle di senso occidentale decorativo, e di evidente ascendenza nordica. Piuttosto io avvicinerei, e parecchio,

ambidue i maestri del Giudizio di Torcello all'autore di altri mosaici romani, quelli del catino dell'abside della basilica Vaticana: opera ordinata da papa Innocenzo III (1198-1216). I due frammenti salvatisi furono riconosciuti e pubblicati da W. Arslan (12), il quale precisò, con acutezza per i quei tempi inconsueta trattarsi di opere di mosaicisti veneziani, vicini a quelli dell'atrio di San Marco e del Giudizio di Torcello. E la conoscenza de' frammenti originali del Giudizio mi sembra porti, all'intuizione di quello studioso, una chiara conferma; mentre toglie valore alle successive attribuzioni dei frammenti romani ad "artisti greci". Ancora una volta: nulla esiste in Grecia che si possa avvicinare ai mosaici di Innocenzo III, quanto quelli del Giudizio di Torcello (14).

E' invece abbastanza chiaro, mi sembra, che il primo e, almeno quanto a grado linguistico, più arcaico dei due maestri (quello presente nella parte sinistra del registro superiore: colui che possiamo credere abbia dato il disegno generale ed abbia iniziato l'esecuzione del grande quadro) è un artista che s'è formato nella "bottega dell'Ursiana", stilisticamente ancora "prima metà del secolo" (sebbene non necessariamente operante in questo momento: sempre esistettero, ed esistono, i "ritardatarii"); mentre l'altro maestro che ne continuò il lavoro, dal Battista dell'Anstasis fino all'intera fascia della Deisis e degli apostoli, appare già a giorno dei riflessi locali della "maniera di Nerezi".

Quanto alle fasce inferiori del grande riquadro (non rifatte, ma soltanto restaurate), la loro esecuzione dovette occupare gli ultimi decenni del sec. XII e forse protrarsi nel primo del successivo. La loro pittura mostra non soltanto d'aver assorbito la "maniera di Nerezi"; ma s'avvicina stilisticamente ai modi della Madonna del catino absidale della stessa basilica torcellana: opera, che, come già dicemmo, dev'essere stata "ripassata" in quel tempo, da un artista al quale va assegnato, senza dubbio, il frammento 19 che, come s'è detto, riesce difficile situare nel Giudizio. Un "motivo firma" del tutto caratteristico, è quel curioso modo di "vircolare" le emergenze delle gote con una sorta di svolazzo calligrafico che parte dalla palpebra sinistra, passa sotto il naso e la bocca, e risale alla palpebra destra: lo si ritrova, identico, nel volto della Madonna dell'abside. Questo singolare manierismo ha un punto d'origine chiaro, indubitabile, che è appunto la pittura di Nerezi (cfr. per esempio, qui, la testa di Simone nel riquadro della Presentazione di Gesù, etc.).

Forse, di tutta la produzione della scuola ve-

neziana di mosaico, che occupa l'intero secolo XII, i capolavori sono le Madonne delle absidi di Murano e di Torcello: eseguite, o rifatte, da due maestri diversi, ma dello stesso "grado" linguistico. Esse, secondo me, sono prova sufficiente, che la pittura veneziana del Medioevo è uscita di minorità: ha raggiunto la maturità piena, ed anche, possiamo dire, l'indipendenza espressiva. Onde, più che al termine del lungo tirocinio d'una cultura artistica innegabilmente "asservita", esse andranno poste all'inizio d'una messa in forma originale dell'esperienza: propriamente veneziana, di que' contenuti prevalentemente religiosi. Beninteso: che il loro lessico di fondo sia "greco"; e con quelle inflessioni che abbiamo cercato fin dove possibile, di articolare, sarebbe assurdo mettere in dubbio. Ma il valore di tali immagini va ormai inteso in diverso e più largo senso; e innanzitutto nel rapporto con la forma della basilica nel suo insieme. Figure, dritte come queste Vergini, esattamente al centro del semicatino d'una grande abside, a segnare l'asse verticale da cui bilateralmente si dipartono le parallele e consonanti cadenze dell'invaso; senza null'altro accanto; isolate contro l'immensa dilatazione dell'oro, si cercherebbero invano a Costantinopoli o nelle province bizantine. D'altra dimensione figurativa dovette essere quella, famosa, della Neà di Basilio I: un'Orante, "che allargava le sue mani pure per assicurare il trionfo dell'imperatore sui suoi nemici", scriveva Fozio; ma a noi riesce difficile vederla isolata, e con ogni probabilità non lo era; e così quella (unico altro esempio citabile) di Santa Sofia di Kiev. Di regola, la Madonna avea il suo posto nei tamburi delle cupole, in mezzo ad altre figure (di apostoli, o più spesso degli arcangeli della Angheloktistòs).

Ancor meno giova paragonare le Vergini veneziane con quelle delle absidi siciliane (Cefalù, Monreale), dov'esse appaiono accompagnate da angeli e da santi; e non nel vasto cavo del semicatino, ma nella nicchia di sotto. figure minuscole, oppresse dall'enorme Pantocratore che le schiaccia; e inoltre, costrette in mezzo al formicolio di tante altre assiegate immagini, che premono da ogni parte.

Secondo ogni apparenza dunque è veneziana l'idea pittorica di stendere l'oro nudo e puro per tutta l'immensa cuba (una dilatazione siffatta del fondo sarà infatti caratteristica anche della maggior parte della decorazione di San Marco; e finirà con l'assumere - es.: lunetta di Mosè nell'atrio - un valore ambientale, atmosferico), e di porvi nel mezzo isolata, raccolta, la Vergine "Diritta sopra sè com'una grua". S'intende, che, perchè essa non perdesse ogni valore pittorico in mezzo a tutto quell'oro, bisognava "caricare" di qualcosa i contorni, i drappaggi,

il modellato; inciderne le pieghe "swirling round the isolated plastic elements of the knees, with the glittering relief created by the interplay of light and dark semi-linear folds" come annota Demus). Ma cotesto linearismo non ha soltanto il senso d'una massificazione vernacolare. Come la larga stesura dell'oro ha la funzione di accelerare la soluzione cromatica dei valori di chiaroscuro, che nella navata rimanevano raccolti e quasi sospesi tra gli alti valichi tra gli archi, così l'inserzione nell'esatto mezzo delle figure di coteste Vergini, vuol significare il punto d'arrivo delle due processioni simmetriche delle colonne: colonna anch'essa d'azzurro, che finisce di trasformare in colore anche la plasticità di quei fusti.

Le stesse absidi dell'architettura esarcale e veneziana s'innalzano oltre misura, alterando il rapporto paleocristiano d'origine: chiaro che, in una struttura architettonica che vuol conservarsi latinamente basilicale, esse si caricano del significato che nell'Oriente cristiano ha la cupola.

Una "intenzione" (o Kunstwollen) siffatta, credo si debba aver presente, nei nostri tentativi di interpretazione, sia pure soltanto filologica, del significato formale delle "traduzioni in veneziano" delle proposte linguistiche - così calme e sicure, perchè si reggevano sull'impalcatura ferma e permanente del topos atopos bizantino - dell'Oriente cristiano. Esso qui non bastava più, semmai era bastato. Bisognava rispondere anche all'inquietudine dell'Occidente, cui infine anche Venezia apparteneva. Il grande secolo dell'arte veneziana del Medioevo - il Duecento - è tutto, da capo a fondo, sollecitato da questo problema.

N O T E

- 1) Sui mosaici di Torcello, ved. la bibliografia indicata più indietro, in parte raccolta in "Storia di Venezia", II, cit., pg. 677, cui si aggiunga E. W. ANTHONY, Mosaics, cit., pg. 197 (bibl. a pg. 287, n. 134).
- 2) Sui mosaici di Trieste: K. V. HAAS, Die Mosaiken in Dom von Triest, in Mitteilungen der K.K. Centralkomm. für Denkmalpflege, Vienna, 1859, pgg. 176 sgg. - G. CLAUSSE, Basiliques et mosaïques chrétiennes, Paris, 1893 - E. W. ANTHONY, Mosaics, cit., pg. 199 - V. LAZAREF, Cefalù etc. cit., pg. 227, n. 9 (conbibliograf.) - Altra bibliografia in M. CAMPITELLI, Nota sul mosaico con i dodici Apostoli di San Giusto a Trieste, in "Arte Veneta", XII, 1958, pg. 30.
- 3) O. DEMUS, Die Mosaiken von San Marco, etc. cit., 1935.
- 4) Ved. M. CAMPITELLI, loc. cit.
- 5) S. BETTINI, in "Torcello", cit., pg. 75 sgg.
- 6) O. DEMUS, Studies among the Torcello mosaics, I, II, III, in "Burlington Magazine", 1943 - 1944, n. 488, 491, 497.
- 7) S. BETTINI, Il Giudizio di Torcello, in "La Critica d'arte", VI, 1954, pgg. 502-520.
- 8) F. FORIATI, L'architettura di Torcello, in "Torcello", cit., pgg. 105 sgg.
- 9) Esempi: in Italia nella tavola della Vaticana di Niccolò e Giovanni romani, a Sant'Angelo in Formis; a Pianella, Sta Maria in Lago, Bominaco in Abruzzo; a S. Giovanni a Porta Latina e ai Santi Quattro Coronati a Roma; a S. Quintino di Spigno Monferrato; a S. Michele di Oleggio; S. Michele di Cremona. In Ispagna a S. Clemente di Tahull. In Francia nel portico di Saint-Savin, a Brioude, a Saint Jacques-des-Guérets, a Notre-Dame-la-Grande di Poitiers. In Germania - dove pare abbia avuto particolare fortuna - oltre che tra le miniature dell' "ortus deliciarum" della badessa Herrada di Landsberg, a S. Giorgio nella Reichenau, a Burgfelden. In Inghilterra ad Hardham, Clayton, Stowel, etc. - per dar solo gli esempi più noti).-

- 10) S. G. MERCATI, Il simbolo del giglio in una poesia di Leone il Sapiente, in "Rendiconti della pontificia Accademia romana d'archeologia", XII, 1936, pg. 68 sgg.
- 11) H. OMONT, Evangelies avec peintures byzantines du XI siècle, Tav. 41, n. 81.
- 12) A. GOLDSCHMIDT e K. WEITZMANN, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen der X bis XIII Jahrhunderts, Berlin, 1931, II, pg. 66, tav. XIV, n. 123.
- 13) W. ARSLAN, Un frammento dell'antico mosaico absidale vaticano, in "Dedalo", VII, 12, 1927, pgg. 754 sgg.
- 14) O. DEMUS, The mosaics of Norman Sicily, p. 454, li assegna a mosaicisti bizantini attivi a Monreale, in base a somiglianze - evidenti - coi ritratti di Guglielmo II nei pannelli dell'Incoronazione e della Dedicazione, e con altri riquadri monrealesi. Tra l'altro, osserva, i mosaici vaticani non potrebbero essere veneziani per il caratteristico trattamento delle gote (rossetto sui pomelli), che non s'incontrerebbe mai a Venezia. Il che non è esatto: esso vi appare invece, ben chiaro, insieme con altri aspetti tipici (sopracigli largamente arcuati che danno una sorta di prominente alla fronte, occhi dilatati con ovale preciso, con le pupille come due punti nerissimi, trattamento dei capelli e delle barbe "a fettuccia", indicazione del pomo d'Adamo con una sorta di "pennellata" laterale, ecc. e "soprattutto la stessa espressione malinconica, diffidente e insieme assertiva", che il Demus sottolinea nei frammenti vaticani e nei pannelli di Monreale) in più d'uno di questi frammenti di Torcello e particolarmente, di quelli (es. testa di apostolo II) che andrebbero attribuiti al maestro, indubbiamente veneziano, "delle Virtù". Evidente, dunque, mi sembra il legame Torcello-Vaticano-Monreale; ma questo, secondo me, non può essere interpretato altrimenti che come indice della presenza di mosaicisti veneziani già nella prima fase della decorazione monrealese. Mi è grato qui aderire alle fondate considerazioni di R. SALVINI (Mosaici medievali in Sicilia, Firenze, 1949, p. 78 sgg.: ibi anche la bibliografia anteriore) secondo cui, questa decorazione sarebbe dovuta ad artigiani veneti pressochè per intero. Una

qualche maggiore approssimazione cronologica è qui forse possibile, in base al confronto coi frammenti di Roma. E' noto, infatti, che non vi è data sicura per l'inizio della decorazione di Monreale: il 1189, anno della morte di Guglielmo II, può essere assunto tutt'al più come termine, nemmeno perentorio, ante quem (Cfr. SALVINI, loc. cit., p. 85 sgg., p. 123). Questo inizio che, com'è ovvio - e tale è apparso a tutti gli studiosi - è da porsi nella abside e particolarmente nei due quadri votivi, attesta l'approdo in Sicilia di mosaicisti veneziani, la cui maniera tradisce tali affinità con quella dei frammenti del Giudizio di Torcello (specialmente della parte sinistra dello Anastasis) e del mosaico absidale vaticano del tempo di Innocenzo III, che non è temerario supporre che alcuni di questi artigiani abbiano proseguito il viaggio da Roma alla Sicilia, di qui forse richiesti agli stessi papi (che tanto interesse e tanta ammirazione ebbero per la basilica di Monreale e per i suoi costruttori: ricorda la bolla del 9 febbraio 1182, cfr. BOTTARI, I mosaici della Sicilia, 1943, p. 33 sgg.) dei successori di Guglielmo. Ad essi si sarebbe sostituita o aggiunta, pochi anni più tardi, una "seconda ondata" di veneziani, pure provenienti da Roma: quelli chiamati nel 1218 da Onorio III. Si sono infatti notate da tempo e ripetutamente le affinità evidenti di parecchi riquadri monrealesi, di una seconda fase di lavoro, con lo stile delle Storie di Maria, o della Genesi (ma piuttosto di uno degli almeno due mosaicisti che lavorarono alla Genesi) in S. Marco: quello stile inconfondibile, che è appunto attestato anche dai frammenti salvatisi della decorazione di S. Paolo fuori le mura. Uno studio più preciso, a Monreale, su questa base (fuori del troppo generico ricorso a indocumentabili "provincialismi bizantini") potrà forse articolare più concretamente la cronologia e la filologia della grande decorazione siciliana.

Altre tracce di quei mosaicisti <sup>sti</sup> veneziani errabondi sarebbero probabilmente reperibili dal ricercatore instrodato. In Roma: già W. ARSLAN (loc. cit., p. 262, n.) ha avvicinato al fare dei mosaicisti chiamati da papa Innocenzo il mosaico della Madonna col Bambino, ora nella Cappella del Crocifisso in S. Paolo fuori le Mura, e il Redentore del Sancta Sanctorum. Su quest'ultimo

è ritornato ora GALASSI (Roma o Bisanzio, II, 1952, p. 512) riportandolo ai restauri di Onorio III (1216-1227), cui già l'aveva assegnato G.B. DE ROSSI. (VAN MARLE, *La peinture romane au Moyen Age, son développement du 6ème jusqu'à la fin du 13ème siècle*, Strasbourg, 1921, p. 224 lo faceva discendere ai giorni di Niccolò III, 1277-80: il che è improbabile). Il mosaicista è evidentemente un veneziano affine a coloro che lavorarono per Onorio in S. Paolo, ma non identificabile con essi; avvicicabile piuttosto all'autore del Salvatore a mosaico del Bargello. A proposito del quale, O. DEMUS (*Mosaics of Norman Sicily*, cit., p. 393) pensa ad un mosaicista bizantino, nello stile della lunetta di Giovanni II Comneno. Ma basta anche un sommario confronto con questo mosaico ad escluderlo: il Cristo del Bargello innesta su quel fondo bizantino, attivo a Venezia sulla metà del sec. XII, elementi di romanico nordico (barba sforbiciata, etc.) ignoti a Bisanzio: il suo autore appare vicinissimo (quasi un "compagno di bottega") ai veneziani che passarono a Roma chiamati da Onorio. E in alcuno dei Santi in San Marco, v'è elemento per un confronto quasi puntuale.

Una notevole affinità con l'opera del "secondo maestro" del Giudizio (Apostoli) di Torcello, io vedrei anche nel mosaico della Pentecoste, della chiesa dell'abbazia di Grottaferrata (A. L. PROTHINGHAM, *Les mosaïques de Grottaferrata*, in "Gazette archéologique", 1883, pgg. 355 sgg. - A. BAUMSTARK, *Il mosaico degli Apostoli nella Chiesa Abbaziale di Grottaferrata*, in "Oriens Christianus", IV, 1904, pgg. 121 sgg. - E. BERTEAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, pgg. 304 sgg. - A. VENTURI, *Storia dell'arte ital.*, cit., I, pg. 416 - O/ M. DALTON, *Byzantine art and archaeology*, 1911, pg. 243, - P. MURATOFF, *La pittura bizantina*, Roma, s.a., pg. 113, Tav. 135 - J. WILPERT, *Die Römische Mosaiken und Malereien der christlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg, 1917, pg. 916, tav. 300 - P. TOESCA, *op. cit.*, pg. 927 - E. W. ANTHONY, *Mosaics cit.*, pgg. 170-171 - S. BETTINI, *La pittura etc. cit.*, pg. 55/ - Il fatto, spesso richiamato dai citati AA., che l'abbazia (basiliana) sia stata fondata da san Nilo il giovane agli inizi del sec. XI (l'arco di trionfo dove sta la Pentecoste fu consacrato nel 1025) non può essere determinante per l'origine di mosaicisti operanti nell'avanzato sec.

XII. O. DEMUS, Mosaics Sicily, cit., pg. 453, pensa che costoro fossero mosaicisti greci, disseminatisi dopo il completamento della decorazione della basilica di Monreale, verso gli anni novanta del sec. XII. Ma com'è noto, ed è stato anche qui rilevato, Demus non condivide l'opinione mia del completamento, di Salvini dell'intera esecuzione dei mosaici monreallesi ad opera di veneziani: ed è ovvio che la connessione, sia pure diversamente interpretata, è veduta, anzi sottolineata, anche dal Demus. Secondo me non è impossibile che taluno della bottega del "secondo maestro" di Torcello, chiamato a Roma, abbia lavorato anche nella prossima Grottaferrata; oppure che vi sia arrivato retour de Sicilie.

